

*La presencia del cine en las literaturas hispánicas de
comienzos del siglo XX.*

*Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna,
Francisco Ayala y Horacio Quiroga*

LEA EVELYN HAFTER

Tesis doctoral

Directora: Raquel Macciuci
Codirectora: Graciela Goldchluk

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

***LA PRESENCIA DEL CINE EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS DE COMIENZOS DEL
SIGLO XX. TRES ESCRITORES PIONEROS: RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA,
FRANCISCO AYALA Y HORACIO QUIROGA***

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
PÁGINA	4

**PARTE I
RELACIONES ENTRE LITERATURA Y CINE**

CAPÍTULO I: CÓMO PENSAR LA INFLUENCIA DEL CINE EN LA LITERATURA	
PÁGINA	8

I. 1. CORRIENTES TEÓRICAS. ESTADO DE LA CUESTIÓN	
PÁGINA	13

I.1.1. ESTUDIOS COMPARADOS	
PÁGINA	15

I.1.2. ADAPTACIÓN	
PÁGINA	21

I.1.3. INTERMEDIALIDAD	
PÁGINA	37

I.1.3.1. INTERMEDIALIDAD Y ÉCFRASIS	
PÁGINA	40

I.1.4. REESCRITURAS Y CRÍTICA GENÉTICA: EL “GIRO ARCHIVÍSTICO”	
PÁGINA	41

CONCLUSIONES PARCIALES	
PÁGINA	46

I.2. LA ADAPTACIÓN INVISIBLE: CUANDO EN EL COMIENZO ESTÁ EL CINE

PÁGINA 48

I.2.1. ESBOZO DE UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN INVISIBLE: QUÉ CINE CON QUÉ LITERATURA

PÁGINA 64

PARTE II

PRIMERAS INFLUENCIAS DEL CINE EN LA LITERATURA HISPÁNICA: *LOS PIONEROS* (1900-1930)

CAPÍTULO II: LA ESCRITURA FRENTE AL NACIMIENTO DEL CINE. LA CONSTRUCCIÓN TEÓRICA DE UN OBJETO

PÁGINA 66

II. 1. ASPECTOS TEÓRICOS DEL OBJETO (DE LA NOVEDAD TÉCNICA A LA CONSOLIDACIÓN DE UN ARTE NARRATIVO)

PÁGINA 76

II. 2. EL CINE SILENTE: UN MODO DE NARRAR

PÁGINA 97

II. 3. LOS ESCRITORES Y EL CINE: LA EXPERIENCIA DE LOS PIONEROS

PÁGINA 120

II. 3. 1. EL ESCRITOR COMO ESPECTADOR. EXPERIENCIA E INTENSIDAD

PÁGINA 122

II. 3. 2. EL OBJETO CINE QUE CONSTRUYE LA LITERATURA

PÁGINA 139

CODA. “EL CINE, MUSA POPULAR”, POR FRANCISCO AYALA

PÁGINA 187

CAPÍTULO III: LA FICCIÓN LITERARIA FRENTE A UNA PANTALLA. ESCRITURAS FARO. (NUEVAS LECTURAS DE LA INFLUENCIA DEL CINE NORTEAMERICANO EN ALGUNAS ESCRITURAS HISPANOAMERICANAS)	
PÁGINA	191
III. 1. ESCRITURAS. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA (CINE Y NOVELA) / FRANCISCO AYALA (UN PROGRAMA ESTÉTICO: LA VANGUARDIA Y LA DESHUMANIZACIÓN) / HORACIO QUIROGA (UN ESCRITOR EN LA OTRA ORILLA)	
PÁGINA	195
III. 1. 1. TOPOGRAFÍAS. HOLLYWOOD COMO ORIGEN Y DESTINO	
PÁGINA	201
III.1.2. ESTRELLAS, ESPECTROS: NATURALEZA DE LOS PERSONAJES DE LA PANTALLA CINEMATOGRAFICA	
PÁGINA	215
A MODO DE CONCLUSIÓN	
PÁGINA	235
ANEXO: IMÁGENES DE HOLLYWOOD	
PÁGINA	237
BIBLIOGRAFÍA	
PÁGINA	244

LA PRESENCIA DEL CINE EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS DE COMIENZOS DEL SIGLO XX. TRES ESCRITORES PIONEROS: RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, FRANCISCO AYALA Y HORACIO QUIROGA

INTRODUCCIÓN

La presente tesis, inscripta en el marco de las relaciones entre la literatura y el cine, propone un análisis de la influencia del medio audiovisual en textos de la narrativa hispánica desde la perspectiva de la crítica literaria.

La hipótesis central plantea esencialmente que *algo* cambia en la obra de ciertos autores cuando su escritura es atravesada por la experiencia intensa del cine. A partir de allí, pretendo localizar y describir constantes -contemplando también las variables- ocasionadas por el impacto del cine en la prosa literaria en un momento clave de las letras hispánicas: los comienzos del siglo XX. Para ello, abordaré textos literarios cuyos autores resultan paradigmáticos en lo concerniente a la convergencia entre la literatura y el medio cinematográfico en el período comprendido entre los años 1900 y 1930, al que denominaré “Primeras influencias del cine en la literatura hispánica: *los pioneros. 1900-1930*”, etapa que abarca los comienzos del cine y su consolidación hasta la aparición del sonoro.

Las obras de los escritores españoles Ramón Gómez de la Serna y Francisco Ayala, junto al rioplatense Horacio Quiroga, resultan representativas de este período inicial, en tanto se encuentran atravesadas por el surgimiento y afianzamiento del novedoso medio. En todas ellas existe una zona de producción ficcional que la crítica reconoce extraña, diferente, y que resulta complejo -a riesgo de acabar realizando un análisis reduccionista- interpelar con las mismas categorías que el resto de su obra. Esa parte de su escritura coincide justamente con la zona en que hablan de cine. De este modo, la relación con el nuevo medio provoca que dichos autores se tornen menos reconocibles en las zonas de intersección.

A su vez, estos escritores sumaron a sus textos de ficción una intensa producción teórica destinada a la reflexión sobre la incidencia del nacimiento del cinematógrafo que fue publicada especialmente en la prensa.

La presencia de esta escritura dual me permite observar, por un lado, la elaboración de un discurso con intenciones de establecimiento de presupuestos teóricos, y por otro -aunque desplegada a la par- la escritura de ficción narrativa. La articulación de ambos entramados discursivos habilita un recorrido donde pueden pensarse una vez más las relaciones entre la literatura y el cine, partiendo de una lectura conjunta de textos narrativos y críticos que propicie un fortalecimiento del marco teórico sobre el tema y la formulación de una nueva [lectura de la] serie literaria.

La propuesta consiste en pensar la creación literaria a partir de una nueva experiencia y de la configuración de un nuevo objeto estético que comienza a gestarse a partir de las experiencias singulares de ciertos autores de la modernidad, quienes -sin conciencia plena y a riesgo de ir en una dirección alternativa a la determinada por su proyecto creador- se dejan arrastrar por dicha experiencia, y sacan fuera de sí su propia literatura al subvertir el orden establecido por la división moderna en alta y baja cultura que, en el orden específico del campo literario, tiene a la literatura como origen y fundamento de toda obra literaria. Es en este punto que su obra sienta las bases para un nuevo tipo de artefacto estético-literario.

Estos escritos se dejan leer a modo de una constelación que escapa a los proyectos individuales. La lectura conjunta y pormenorizada de las conclusiones acerca de la relación entre literatura y cine en los textos de estos autores pioneros propicia el diálogo con una zona particular de su obra no ya en serie con movimientos artísticos o proyectos personales sino a partir de la relación con el nuevo medio.¹ Propongo aquí esencialmente la puesta en suspenso de la categoría autor para volver a pensar la literatura relacionada con el cine.

¹ Un ejemplo se encuentra en la lectura de la producción escrita de Horacio Quiroga referida al cine no ya como una zona particular -incluso marginal- de su obra, en el marco de su relación

Por último, este análisis pretende reflexionar acerca de la posibilidad de pensar la existencia de un cambio en el arte a partir de la llegada del cine que habilita una reflexión o cambio en el terreno de la literatura; puntualmente, busca reconocer qué es lo que sucede *con* y *en* la literatura a partir de la irrupción del cine, en tanto el nuevo lenguaje permitiría decir o mostrar algo que la literatura no llega a configurar -o a develar- de manera exclusiva mediante lo que reconoce como su propio lenguaje.² De este modo, vislumbro también la existencia de ciertas preguntas que la literatura aún no se ha formulado sobre sí misma.

Para llevar adelante la propuesta descrita, el trabajo se estructura en dos partes que abordan la influencia del cine en la literatura desde diversos aspectos. Una primera parte plantea un recorrido por diferentes corrientes teóricas que proponen un análisis de las relaciones entre la literatura y el cine; el objetivo primero es rastrear y, en un segundo momento, reflexionar acerca del estatuto jerárquico entre ambos medios desde comienzos del siglo XX hasta nuestros días. Tras este recorrido, se analizarán los conceptos teóricos que, provenientes de diferentes marcos o corrientes, habilitan el análisis de esa zona de la literatura influenciada o creada a la luz del cinematógrafo. La intención principal es ofrecer o configurar una nueva mirada teórica sobre el fenómeno de estos textos literarios.

Una segunda parte se centra ya en las relaciones entre la literatura y el cine en un período específico: los comienzos del siglo XX. Esta segunda parte, anclada en el contexto de las producciones cinematográficas durante el período silente, se divide en dos capítulos: en un primer capítulo, se describirán inicialmente las características de este cine silente; en un segundo momento se abordarán textos de carácter teórico producidos por escritores literarios (espectadores-escritores) para analizar ciertas características de la configuración

con los inventos (Sarlo, 1997) sino en diálogo con los discursos de autores representativos de las vanguardias, lo que equivale a proponer la hipótesis de una lectura que lo hermana con experiencias estéticas de vanguardia.

² La reflexión surge en el contexto más amplio de la idea de los cambios de significado como posibilidad en tanto existen los cambios del arte, es decir, cuando *aparece algo* que se puede hacer que antes no (Zátonyi, 2000).

de un “objeto cine” que en ellos aparece. El corpus teórico analizado se organiza a partir de los textos de aquellos escritores que, como Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga, reflexionan sobre el medio cinematográfico, pensando siempre en la creación de un discurso teórico sobre el cine nacido desde, y conectado irreductiblemente con, la literatura. La última parte de este capítulo aborda la construcción de un “objeto cine” realizada por los tres autores mencionados.

Finalmente, en el último capítulo, se analizará la escritura de ficción de los tres autores propuestos en particular, Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga. De manera específica se abordará la prosa literaria y de ficción nacida del cruce con el medio cinematográfico, esa zona de sus escrituras que nace de una experiencia estética particular.

PARTE I

RELACIONES ENTRE LITERATURA Y CINE

CAPÍTULO I

CÓMO PENSAR LA INFLUENCIA DEL CINE EN LA LITERATURA

La relación entre la literatura y el cine ha ocupado un lugar destacado en el panorama social y cultural del siglo XX, y ha originado diversas manifestaciones artísticas -desde los textos literarios llevados a la pantalla, hasta la elaboración de una literatura ligada al denominado “séptimo arte” por lazos temáticos o formales, pasando por la escritura de guiones cinematográficos y el constante cuestionamiento de su estatuto literario-³ que suscitan el interés de la crítica literaria a la par que se constituyen como nuevos objetos de estudio. En la presente tesis el primer término del binomio es *literatura*, la elección no es casual en tanto las páginas que siguen pretenden deslindar una cuestión pertinente a este objeto. Como afirma Noé Jitrik, cuando la literatura aparece asociada a otras disciplinas lo hace mediante la conjunción *y*. Las opciones estarían aquí entre *cine y literatura* frente a *literatura y cine*, pero frente a lo que parece una simple elección

[la] diferencia en las respectivas posiciones no es pequeña en sus efectos. En el primer caso, se concede más valor a las respectivas disciplinas [*el cine, en esta ocasión*]; en el segundo, a la literatura. En el primer caso, la literatura aparece subordinada al ámbito discursivo al que es vinculada; en el segundo, la literatura adquiere primacía pero no por eso pierde vinculación (Jitrik 2006).

Si bien la reflexión de Jitrik resulta pertinente en el plano discursivo (aunque se trata aquí de lenguajes diferentes), no se articula de modo idéntico en el análisis de las relaciones entre la literatura y el cine cuando se trata de pensar aspectos

³ Un repaso por las relaciones entre la literatura y el cine en el plano creativo, es decir, por los productos resultantes de sus diversas posibilidades de cruce, aparecen en Peña Ardid (1992).

tales como la autonomía y el estatuto jerárquico entre las artes, como se verá más adelante. La relación disímil que el crítico literario señala resulta pertinente en cuanto se refiere a una jerarquización del objeto de estudio que se busca establecer. En los numerosos estudios que atañen a la relación entre *cine* y *literatura* se trata de ver qué respuestas da el cine a su trato con los textos literarios, o a la intervención de los autores; en suma: cómo reacciona el cine en contacto con la institución literaria, sin que esa institución se vea afectada (ya que en principio, no es siquiera interrogada). De ese modo, la elección del binomio *literatura* y *cine*, ya elegida por Peña Ardid (1992), persigue un doble movimiento: por un lado, y según lo observado, la posición anafórica del término *literatura* reafirma la pertenencia de la tesis al terreno de los estudios literarios; por otro, y paradójicamente, la posición “privilegiada” del término, al resultar inusual, denuncia que el segundo término elegido en los binomios habituales enmascara una posición de superioridad demasiado establecida como para sentirse amenazada.

A su vez, la relación de la crítica literaria con el cine, y más específicamente su mirada sobre la relación *literatura-cine* propone un terreno plural y complejo en el que se aloja la pregunta acerca de en qué consiste la influencia cinematográfica sobre la literatura.

La pregunta, formulada originalmente por Franz J. Albersmeier a comienzos de los años 70 y retomada por Carmen Peña Ardid en la última década del pasado siglo (1992:101), continúa siendo significativa en el análisis de las relaciones entre el cine y la literatura, en tanto actualiza de manera constante una cuestión aún problemática para la crítica literaria.

En su libro *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*,⁴ dentro del apartado “Procedimientos cinematográficos en la literatura”, Carmen Peña Ardid declara:

⁴ El texto de Carmen Peña Ardid es hoy una referencia obligada para cualquier investigación que aborde el análisis de las relaciones entre estos medios.

Los problemas más complejos aparecen, sin dudas, cuando se trata de plantear la influencia de códigos y procedimientos cinematográficos en la literatura. No nos enfrentamos propiamente ni ante un caso de adaptación/traducción de un texto verbal a un texto audiovisual (o al revés), ni ante un típico proceso de influencias entre las obras de un mismo sistema literario o fílmico, si bien es cierto que el fenómeno que intentaremos analizar participaría de ambas problemáticas. En este sentido, nos siguen pareciendo adecuadas dos preguntas que F. J. Albersmeier formuló hace ya algunos años y que, en su aparente simplicidad, se interrogan sobre el propio objeto de estudio: ¿puede el cine ejercer una influencia sobre la literatura? Y si es así, ¿en qué consiste esta influencia?⁵ (Peña Ardid 1992: 101).

La abundante producción teórica sobre el tema, derivada de la constante publicación de textos literarios atravesados por la existencia del medio audiovisual -sin referencia exclusiva al ámbito cinematográfico- permite asegurar que en la actualidad se ha establecido una instancia superadora acerca de la primera pregunta, pero en modo alguno se ha logrado estabilizar algún tipo de certeza sobre la segunda cuestión, acaso porque la primera descansa sobre supuestos que deben ser discutidos, como se verá en el capítulo II de esta tesis. La modalización de la pregunta “¿puede el cine?” («*Kann der Film?*») establece una relación jerárquica entre los términos involucrados. De ese modo, se organiza sobre la base del estatuto de superioridad que la literatura blandió históricamente sobre el cine y determina *desde ese lugar* el segundo interrogante. Esta superioridad de la literatura se vuelve real en la estructura objetiva del campo cultural (en tanto su esfera de autonomización cuenta al menos con tres siglos), que sólo recientemente comienza a cuestionarse. No obstante, una mirada más atenta a los cambios actuales ha comenzado a imponerse, como desarrollaré

⁵ En el texto original: « Kann der Film überhaupt einen Einfluss auf de Roman ausüben ? Wenn ja, worin besteht dieser Einfluss ? » (F. J. Albersmeier, *André Malraux und der Film Zur Reception des Films in Frankreich*, apud Peña Ardid 1992: 101).

más adelante, a partir de los estudios llamados de “intermedialidad”, y se hace visible en los modos en que la crítica literaria vuelve a interrogarse.⁶

Por otra parte, cuando Peña Ardid (1992) retoma el asunto, encuentra y elabora su justificación en las bases de una teoría comparativa que, si bien habilita ciertas respuestas y presenta un análisis debidamente sustentado, resulta restrictiva desde la perspectiva que se plantea en este trabajo, en tanto propone una mirada hacia el interior de los sistemas -literario y cinematográfico- dejando en suspenso el contexto, factor esencial para el recorrido y el corpus aquí propuestos. Aún hoy, veinte años después de la propuesta de Peña Ardid, continúa siendo difícil instalar la temática de la influencia del cine en la literatura a partir de los estudios literarios, a pesar incluso de los incipientes intentos por abrir la discusión de manera más general. Pero además, la pregunta sobre la cualidad de esa influencia habilita nuevas vías de análisis, nuevas perspectivas, es así que este trabajo busca actualizarla desde el punto de vista de los estudios literarios para entender de un modo más cabal la circulación de estéticas novedosas que, hasta el momento, fueron leídas a partir de una dinámica

⁶ Una evidencia es el enfoque elegido para presentar el *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius*, de Teoría y Crítica Literaria (año 2012), bajo la invocación del término “Literaturas compartidas”, que convoca a reflexionar sobre una “endíadís” que se presenta “distinta de la que se había presentado en los años 60 y 70”, en tanto la literatura “indaga en las zonas fronterizas” y en esa indagación se comparte; es decir, en los términos de esta tesis, se ve afectada. En la enumeración de los pares posibles, el término literatura aparece siempre en primer lugar y con eso indica que no quedará incólume: “la literatura y la historia, la literatura y el cine, la literatura y la filosofía...” (la conjunción “y” destacada en el original). Parte del texto completo, redactado por los presidentes del Congreso, Teresa Basile y Enrique Foffani, es el siguiente: “En la actualidad, constatamos que la literatura no sólo permite sino que promueve y auspicia las interrelaciones, los diálogos, los cruces, las conexiones con otras artes y otros saberes. No se trata únicamente de una salida de la literatura en busca de los otros discursos, sino más bien de la relación que establece con ellos. Se trata, entonces, de una endíadís distinta de la que se había instalado en los años 60 y 70, pues ahora hay una operación de coparticipación, en la que la literatura con sus propios códigos indaga en las zonas fronterizas que ya no son líneas divisorias: la literatura y la historia, la literatura y el cine, la literatura y la filosofía, la literatura y la arquitectura, la literatura y la fotografía, la literatura y el teatro, la literatura y las artes plásticas, la literatura y la antropología, la literatura y la teología, la literatura y la política, la literatura y la prensa periódica, etc. A través de esta figura retórica de la conjunción, observamos los nuevos modos con los que la literatura se sabe en conexión: se construye ya no sobre sino con otras artes y con otros saberes. Literaturas compartidas, en las que se tramitan vínculos o se anudan intereses y miradas en común. La literatura deviene copártcipe y escribe junto a.”

intrínsecamente literaria; propone, en cambio, pensar la permeabilidad de las fronteras culturales que se establece entre esta nueva tecnología y el arte literario y cómo el naciente discurso cinematográfico contribuye a poner en duda la separación entre *arte* y *arte de masas*.

Lo cierto es que una parte significativa de la literatura del siglo XX no se concibe ni se lee sin la presencia del arte cinematográfico. Esto, por supuesto, no implica que la práctica de la lectura no pueda realizarse, sino que tanto la génesis como los alcances de significación de la obra se encuentran menguados sin el cruce efectuado entre ambas disciplinas.

Si bien el propósito de esta tesis es comprender específicamente la influencia del cine en la literatura, resulta necesario recorrer cronológicamente, al menos de manera breve, el camino trazado por las diferentes corrientes críticas que a lo largo del pasado siglo dominaron el panorama teórico al reflexionar sobre las relaciones entre ambos medios. Mediante este recorrido se podrán reconocer y trazar los alcances de un estado de la cuestión que, más allá de su función descriptiva, permitirá visualizar con certeza el punto de partida del análisis aquí propuesto y, a su vez, propiciará una actualización de saberes, categorías, herramientas e interrogantes.

I. 1. CORRIENTES TEÓRICAS. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde las primeras décadas del siglo pasado y hasta la actualidad, las relaciones entre la literatura y el cine han sido pensadas desde diferentes perspectivas teóricas. En lo que respecta a la teoría y crítica literaria, los diversos enfoques - que coexisten con los surgidos en el ámbito específico de la cinematografía- comparten y disputan la hegemonía en el campo teórico, conformando un panorama impreciso y heterogéneo. De este modo, los acercamientos teóricos a la relación entre la literatura y el cine presentan una marcada discontinuidad que afecta la consolidación de un marco teórico pertinente y que, consecuentemente, provoca en los análisis críticos la postergación de ciertas zonas de los textos nacidos en el cruce de ambos medios.⁷ Uno de los desafíos de la crítica actual es, por un lado, organizar y trazar el marco teórico -junto al bagaje de herramientas metodológicas- pertinente a la tarea de investigación centrada en los textos literarios nacidos en la convergencia de los citados medios; y por otro, pensar y describir de qué manera y con qué finalidad debe ser abordada la influencia del cine sobre la literatura.

La multiplicidad de paradigmas queda manifiesta mediante un breve recorrido histórico a través de las teorías más representativas del acercamiento crítico a la relación literatura-cine que toman como objeto de estudio el amplio fenómeno en su totalidad. A partir de ese recorrido histórico, en las páginas que siguen describiré de manera sucinta las ideas principales de los estudios comparados, la adaptación y la intermedialidad, sumado a una breve mención al concepto de écfrasis y al llamado “giro archivístico”. En cada caso, analizaré cuáles son los principales aportes de estos marcos teóricos o tradiciones que permiten pensar el fenómeno de la influencia del cine en la literatura, y

⁷ Esta discontinuidad parecería ser un efecto paradójico cuando se observa la marcada y creciente continuidad de estas mismas relaciones literatura-cine en el terreno de la creación/producción de fenómenos artísticos (Pérez Bowie 2010, Sánchez Noriega 2000).

específicamente sus alcances en la obra de los escritores pioneros⁸ que conjugaron una escritura de ficción con el desarrollo de un discurso de marcado perfil teórico sobre el nuevo medio. El fin último es observar de un modo crítico cómo cuenta la literatura aquello que le ha sucedido con la aparición del cinematógrafo.

En relación con esta última idea se registra desde los inicios del cine, durante las primeras décadas del siglo XX, el establecimiento y consolidación de una suerte de jerarquización de las letras por sobre el cine que impregna la mirada crítica sobre las relaciones entre ambos medios. Esta aparente condición de superioridad se relaciona directamente con los cuestionamientos a los que el cine en tanto arte se ve sometido. Incluso cuando se propone el cine como un posible renovador del lenguaje literario puede llevarse al extremo la idea que preconiza la supuesta superioridad de la literatura por sobre el cine con la siguiente hipótesis: si la literatura reconoce que debe tomar prestado del otro medio la fuerza de “su novedad” es porque resultaría insuficiente lo que el propio cine -generador de relatos- puede contar. La literatura, al servirse de ese poder renovador, podría crear y contar un relato “superior” en términos artísticos. A ello se suma el hecho de que los acercamientos de los escritores al cine se han estudiado de manera segregada, dispersa, y sus reflexiones sobre el medio aún no han sido sistematizadas. El objetivo de esta tesis también es demostrar que se pensó escasamente la teorización de los escritores sobre el cine (o al menos se pensó de manera aislada) y consecuentemente, también se percibe una insuficiente reflexión acerca de la incidencia de ese fenómeno sobre la literatura/escritura.

En el recorrido que sigue, por lo tanto, intentaré también rastrear cómo subsiste esta idea de superioridad de la literatura frente al cine, cuáles son las estrategias para desarticularla y cuáles sus alcances, ya que sería esta una de las

⁸ Intencionalmente utilizo aquí una denominación genérica -escritores pioneros- y no el nombre de cada uno de los autores ya que, como se verá más adelante, es funcional para el análisis de esta literatura colocar en suspenso la categoría *autor*.

causas que impiden aún avanzar a la crítica literaria sobre un tema que le concierne, esto es, en líneas generales, qué le sucede a la literatura frente al cine.

I. 1.1. ESTUDIOS COMPARADOS

En apariencia, los estudios teóricos emprendidos desde la literatura no se interesan de manera sistemática por las relaciones entre los medios hasta entrados los años cuarenta. Al menos así lo asegura Carmen Peña Ardid al trazar el panorama histórico de una tradición comparativa, cuando asegura:

F. J. Albersmeier retrasa hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial la aparición en Francia de los primeros ensayos sistemáticos que relacionan el medio fílmico y el literario. El libro de Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain* (1948) y el film, *Le Journal d'un cure de campagne* (1951), adaptación de la novela de Bernanos por Robert Bresson y motivo del importante estudio de André Bazin provocaron, según el investigador alemán, "dans les milieux tant littéraires que cinématographiques une prise de conscience plus large d'une interdependence". Esa división temporal es apropiada también para los dominios no franceses en lo que se refiere al tardío interés de los medios literarios por tales cuestiones. En verdad, hecha excepción de los trabajos del formalismo ruso, durante los primeros cincuenta años del cine, el tema no merece más que algunos comentarios y breves análisis impresionistas en publicaciones literarias que incorporan muy pronto a sus páginas secciones de cine -donde España aparece curiosamente como pionera-, así como las habituales encuestas a los escritores, en las que se les invitaba a comparar el viejo y el nuevo arte, a que hicieran predicciones sobre el futuro de la literatura, o bien a opinar sobre la competencia entre cine y teatro". (Peña Ardid 1992: 50-51).

La propia Peña Ardid registra, como se ve, la formación de un incipiente discurso teórico por parte de los escritores ya en los primeros años del cine, durante el apogeo del cine silente. Esta circunstancia, en la que las letras hispánicas serían pioneras, merece una sistematización que ha estado ausente hasta el momento tanto en lo que respecta a la crítica literaria como a una crítica cinematográfica influenciada y hegemonizada a partir de los años 50 por el

modelo francés de los *Cahiers*⁹ y sitúa en los años 30 las primeras formulaciones teóricas legítimas sobre el medio;¹⁰ es decir que la teorización sobre el objeto cine por parte de los escritores de las primeras décadas pasa inadvertida en ambos terrenos, en el de una crítica literaria que no lo considera un problema pertinente a la literatura y en el de una crítica cinematográfica que sólo lee crítica, y deja a oscuras esta zona del discurso *acerca del cine*. El mismo Albersmeier advierte el fenómeno, y para Peña Ardid tampoco pasa del todo inadvertido, aunque no merece un tratamiento profundo y deriva en una nota al pie:

Para Albersmeier las relaciones del cine con la literatura se tratan por vez primera como “problème esthétique et socio-culturel” en la encuesta “Lettres, la pensée moderne et le cinéma”, aparecida en el núm. 16-17 de *Cahiers du mois* (1925). Pero también en Italia, otras revistas de literatura -*Convegno* o *Solaria*- comienzan a incluir ensayos sobre cine entre 1926 y 1927, abordando el tema que nos ocupa (...). Son los años en que los escritores españoles publican artículos de gran interés en *La Gaceta Literaria* (1927-1930) que dirigía Ernesto

⁹ Los *Cahiers du cinema* comienzan a publicarse en 1951. La revista fue fundada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca; inicialmente su director fue Éric Rohmer, e incluyó entre sus colaboradores a Luc Moullet, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y François Truffaut. Esta publicación fue el desarrollo de la originaria *Revue du Cinéma*, sumado a los miembros de dos cineclubes parisinos: *Objectif 49* y el *Ciné-Club du Quartier Latin*. Durante muchos años, los *Cahiers* marcaron el rumbo de la crítica cinematográfica, y cabe destacar también que sus pensadores retomaron la línea de trabajo de los formalistas rusos, cuyas teorías sobre el cine sitúan a los teóricos de los estudios comparados como primer antecedente en su tradición.

¹⁰ Las páginas de los *Cahiers* se transformaron de algún modo en el lugar de legitimación para un discurso sobre el cine como arte. Podría decirse que si el cine en tanto *industria* resulta hegemonizado por los EE.UU. con su “imbatible” Hollywood, el cine en tanto *arte* -producción y reflexión- es hegemonizado por Francia. Esta es una idea que, más allá de su legitimidad y su carácter generalizador, inevitablemente repercute en el recorte de esta tesis, ya que si hablar de cine puede resultar poco prestigioso, hablar del cine norteamericano, y más aún de un cine de manufactura hollywoodense, puede serlo todavía más. Por otra parte, si bien no puede desconocerse el interés que los *Cahiers* comienzan a manifestar por el cine norteamericano ya en los años cincuenta, también es importante entender en qué términos este cine los convoca; en este sentido, Giovanna Pollarolo explica que “La “conciliación” entre cine de género y “cine de autor” promovida por los críticos de *Cahiers du Cinema* fue solo aparente, por cuanto el valor del autor, su talento, su creatividad, se determinaba -vigentes aún las teorías estéticas del Romanticismo- en función de la consistencia de un estilo personal, único, propio, absolutamente identificable, capaz de trascender cualquier fórmula genérica.” (Pallarolo 2011: 130).

Giménez Caballero, así como en *Revista de Occidente* (1923-1936). Otros trabajos pioneros fueron los de Pierre Quesnoy, *Littérature et cinéma*, París, Le Rouge et le Noir, 1928 y el de Leda V. Bauer, “The Movies Tackle Literature”, *American Mercury*, núm. 14, julio, 1928. (Peña Ardid 1992: 51, nota al pie número 108).

Como se observa, existe un importante corpus de producción literaria y creativa por parte de autores, especialmente de España y Latinoamérica, cuya proliferación efectiva en diversos medios periodísticos y culturales no ha sido analizada en su singular novedad, considerada a partir de las relaciones que estas producciones proponen sobre la relación entre la literatura y el cine. Pero además, aparece un visible desconocimiento de la producción teórica de los escritores hispanoamericanos, también profusa y temprana.¹¹

El recorrido trazado por Peña Ardid comienza con un análisis de los aportes que a los estudios comparados realiza el formalismo ruso. Y aunque los formalistas “no crearon una teoría cinematográfica propiamente dicha” (Peña Ardid 1992: 63) realizaron un valioso aporte con su análisis del cine como *lengua*, y la formulación de una serie de herramientas que serán recuperadas recién en los años 70 por la semiología cinematográfica.

Un cambio significativo en la tradición de los estudios comparados representa el surgimiento en Francia durante los años cincuenta de las denominadas *teorías del précinéma*, cuyos métodos de análisis intentan verificar cuánto de cinematográfico reside en la literatura rastreando recursos propios del medio audiovisual en obras literarias cuya génesis llega incluso a ser anterior al nacimiento del cine, las conclusiones que pudieran pensarse anacrónicas quedan justificadas bajo la noción de “anuncio”. Estas teorías fueron desarrolladas, entre otros, por Étienne Fuzellier, Henri Agel y Paul Leglise, y en España por Amado

¹¹ En ese contexto se ubica el reciente trabajo de Jason Borge, *Avances sobre Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945* (2005), que realiza una recopilación de textos sobre cine aparecidos en prensa latinoamericana durante el período señalado. El objetivo general de Borge propone reconstruir una crítica cinematográfica latinoamericana y, de modo más específico, rastrear las huellas de un discurso crítico sobre la hegemonía de Hollywood.

Alonso, Zamora Vicente y Dámaso Alonso (Peña Ardid 1992, Cañuelo Carrión 2000). A pesar de sus falencias, este acercamiento teórico tuvo, según Jorge Urrutia, “el efecto positivo de implicar un poco más a la crítica literaria en algunos temas relacionados con el cine” aunque “lo hizo en una dirección bastante equivocada y propiciando el uso indiscriminado de la terminología técnica del cine para caracterizar las obras de la literatura del pasado y del presente” (Peña Ardid 1992: 79); pero además, estas teorías buscan equilibrar el valor otorgado a ambos medios por parte de la crítica, con una maniobra que pretende dejar de ubicar al cine como un subproducto estético viciado por la técnica, suerte de pecado original con el que nace el cine, como señala Barbero:

Industria cultural fue el concepto nuclear con el que Adorno y Horkheimer (...) descartaban de plano la posibilidad misma de que, en la experiencia audiovisual que inauguraba el cine, pudiera haber algo estéticamente digno de ser puesto de relieve y analizado. Y esa fue durante años la mirada hegemónica de los críticos hasta comienzos de los años sesenta... (Barbero 2005: 306).

La noción *industria cultural* es un concepto que, de alguna manera, permite dar nombre a ideas preexistentes, que circulaban con anterioridad, y que sobreviven más allá de la conciencia teórica sobre el malestar que provocan ciertas películas. Esta noción no sólo descalifica al cine en su conjunto sino que servirá para establecer una escala de valores en el interior del medio que responde a parámetros no estéticos, validando de algún modo la premisa “a mayor industria menor arte”, idea que sin embargo no es aplicable al período del cine silente. Durante el período silente existió una clase de películas a las que los propios productores atribuían una supuesta mayor “calidad estética”, emparentadas con el teatro en tanto buscaban atraer al espacio del cinematógrafo a las clases más acomodadas, cuyo pasatiempo social era la asistencia al teatro; de esta manera se proponía “jerarquizar socialmente” el espectáculo del cine. Sin embargo, estas producciones distan de representar la cinematografía más destacada de la época en términos estéticos, que en cambio estuvo ligada a la narrativa y fue

acompañada por una participación de las clases populares en las exhibiciones. También es frecuente encontrar en diversas “historias del cine” la categoría *cine vanguardista* para designar aquellos filmes que no encuadran con el Modo de Representación Institucional (concepto sobre el que volveré) que hegemoniza la producción; de este modo, la diferenciación es entre *vanguardia* y una forma de representación de pretensiones realistas, y no entre un cine más o menos “artístico”, más o menos “industrial”. Por otra parte, como se verá más adelante, los escritores pioneros critican en numerosas ocasiones la producción industrial de filmes nacidos únicamente con la finalidad de colmar las crecientes demandas del público, diferenciándolos de aquellos otros en los que encuentran mayores cualidades estéticas, pero estas distinciones no nacen en modo alguno de los mismos parámetros sobre los que se asienta la noción de *industria cultural*.

Luego de las *teorías del précinéma*, los estudios semiológicos y de narratología comparada realizan un valioso aporte de herramientas teóricas que enriquecen el análisis de los vínculos entre la literatura y el cine, donde se inscribe el citado trabajo de Carmen Peña Ardid, en una línea que continúan trabajos más recientes como el de María del Rosario Neira Piñeiro (2003). En este punto, el desarrollo teórico se encuentra fortalecido por el aporte de la teoría cinematográfica, principalmente por los estudios semiológicos de Christian Metz (1968) y Jean Mitry (1978), así como por aquellos que proponen una transposición de teorías nacidas en el terreno del análisis literario al ámbito cinematográfico, considerando para ello las características particulares del medio y ofreciendo la posibilidad de un acercamiento teórico específico. Los aportes de André Gaudreault y François Jost (1995) siguen esta línea y desarrollan su producción a partir, principalmente, de los conceptos teóricos de narratología desarrolladas por G. Genette (especialmente los contenidos en *Figures III* (1972): tiempo, modo y voz).

Tras este recorrido por las diferentes corrientes que le permiten conformar una “auténtica tradición comparativa”, Peña Ardid (1992: 90) retoma nuevamente los estudios de F. J. Albersmeier para referirse a los tres grandes

sectores en los que el teórico alemán plantea englobar la teoría de las relaciones “cine/literatura” y que resultaría pertinente para abordar el análisis desde los estudios comparados:

1) *La influencia de la literatura sobre el cine*. Abarcaría el análisis de los préstamos recibidos en la elección de temas, de la intriga y de las técnicas literarias, así como el problema de la adaptación, las transposiciones de géneros literarios, formas narrativas, etc. Se podrían añadir, sin embargo, otro tipo de convenciones asumidas por el medio fílmico como el concepto mismo de género y, desde luego, el concepto de “autor”.

2) *La influencia «toujours mal perçue et rarement analysée d'un façon satisfaisante» del cine sobre la literatura*. Es el caso de los préstamos de temas y procedimientos cinematográficos recibidos por la literatura. El estudioso se enfrentaría a aquellos textos “cinematográficos” «*rédigés par les auteurs des différentes littératures mondiales*»: novelas, obras de teatro, poemas, pero también guiones y ensayos de teoría y crítica de cine. En este contexto sería interesante además investigar los contactos que los autores estudiados mantendrían con el cine, sus opiniones sobre dicho medio, sus trabajos como guionistas, adaptadores, autores de diálogos, directores, etc.

3) *La interdependencia literatura-cine*. Contempla la serie de obras ya literarias, ya cinematográficas en las que se produce una “fusión” de los lenguajes. Son los «*textes bâtards*» incluidos bajo la etiqueta de cine-romans, como los de Robbe-Grillet –*L'Année dernière à Marienbad* (1961), *L'Immortelle* (1963). Pero caben aquí, igualmente, obras de difícil catalogación genérica como *El poeta y la princesa* o *El cabaret de la cotorra verde* (novela-film) de Pío Baroja; *Vidas cruzadas* (cinedrama) de Jacinto Benavente o *La manzana* (poema cinematográfico) de León Felipe. (Peña Ardid 1992: 90-91).

Cada uno de los conjuntos de esta clasificación permite ser pensado y relacionado con las hipótesis de la presente tesis. Así, el primer grupo abarca el fenómeno de la adaptación planteado como una relación en una única dirección aparente -de la literatura al cine-; sin embargo, al abordar el fenómeno de la adaptación, intentaré demostrar que también en su recorrido teórico aparecen claves para pensar uno de los ejes centrales de esta tesis: la influencia del cine en

la literatura. El segundo grupo resulta fundamental, puesto que ofrece un marco para el objeto de estudio propuesto en la tesis en el que se incluye la sugerencia sobre la necesidad de contemplar la intensidad de la experiencia estética de los autores; sin embargo, la propuesta de Peña Ardid parece reducir el fenómeno y el interés a relaciones personales e individuales. Por su parte, el tercer grupo convoca una serie de artefactos estéticos que parecen no tener cabida estrictamente en el terreno de la literatura, que sí es el lugar donde se alojan los textos que conforman el corpus de esta tesis, o al menos no permite integrarlos sin pensar en cierta reducción. Esta reducción es la objeción principal que encuentro a los análisis sobre las zonas de las obras literarias nacidas a la luz de la pantalla cinematográfica. Resulta incluso difícil pensar cuál o cuáles serían los requisitos formales de esos artefactos estéticos para ser incluidos en el tercer grupo y no en el segundo, ¿no son materialmente textos literarios?, ¿circulan en forma de palabra escrita?, ¿o bajo qué otra forma?

Por último, si bien para Peña Ardid esta clasificación habilita el desarrollo de un análisis comparatista, pasa desapercibido ante la autora el hecho de que entre las categorías propuestas por Albersmeier se advierte la existencia de fenómenos literarios que aún no han sido abordados sistemáticamente por la crítica literaria, más allá de los análisis de los estudios comparados; de este modo, es posible pensar cuánto la literatura aún no se ha preguntado sobre sí misma, y ese es el objetivo de esta tesis, ver qué le sucede a la literatura (frente a la presencia del cine) y desde la literatura, razón principal por la que mi propuesta no se ubica en la línea de la literatura comparada.

I. 1.2. ADAPTACIÓN

Durante los primeros años del siglo XX, la adaptación -siempre de las letras al cine- ocupa predominantemente el interés de la crítica y es reconocida como el lazo de mayor validez entre los medios.

La perspectiva teórica y crítica de la adaptación continúa desarrollándose hasta la actualidad con diferentes enfoques que abordan el fenómeno incluso más

allá de la literatura, como por ejemplo, los análisis centrados en adaptaciones de películas a formatos televisivos, o de videojuegos a diversos formatos de ficciones o sagas cinematográficas (Pérez Bowie 2010).

De la diversidad de perspectivas dan cuenta trabajos como el de José Antonio Pérez Bowie (2004) -quien propone un repaso por los distintos paradigmas teóricos para la comprensión y el análisis del fenómeno de la adaptación-, así como otros enfoques que van desde el género ensayístico, como la propuesta de Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (2001), hasta aquellos otros que presentan un marcado perfil científico, de los que el trabajo de Sánchez Noriega *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000) resulta un claro y exhaustivo exponente.¹² Las diversas perspectivas coinciden de un modo general en el hecho de que la adaptación es una práctica que se caracteriza por la elaboración de una obra a partir de otra, con diferentes grados de relación, que puede ir desde una manifiesta -en ocasiones, declarada- dependencia hasta la autonomía absoluta, y es justamente esta autonomía la que, desde los abordajes teóricos, se ha intentado preconizar en los últimos años.

Dentro de los diversos análisis desarrollados en torno a la adaptación, el tema de la denominación ocupa un lugar central. La terminología utilizada alrededor de esta relación específica preocupa tanto a realizadores como a teóricos. En el terreno de la práctica de la adaptación existe una clara diferenciación de términos dentro de la industria de la producción que se relaciona con la autoría, tanto por la intención artística como por las problemáticas en torno a los derechos de autor;¹³ así, mientras que el término

¹² Cabe mencionar el hecho de que, más allá de los estudios teóricos, la adaptación sigue siendo un fenómeno que ocupa también a la industria, en tanto “En la actualidad, una buena parte del cine contemporáneo procede de la adaptación literaria” (Utrera 1987: 89). Años más tarde, Sánchez Noriega (2000) corrobora la permanencia de aquella tendencia en el mercado cinematográfico internacional.

¹³ En este contexto, cabe referir lo sucedido con la adaptación del cuento de Julio Cortázar, “Las babas del diablo” (1959) realizada por Michelangelo Antonioni con el título *Blow up* (1966): “En cuanto a los derechos por la película, le voy a decir una cosa muy divertida que le probará mi incurable ingenuidad. Es feo dar cifras, pero usted me hace la pregunta y yo le contesto. Por *Blow up*, ese genio de las finanzas modernas que es Carlo Ponti me ofreció y yo acepté, 4.000 dólares; ellos ganaron 25 millones con la película. Eso no tiene ninguna importancia. El

adaptación implica una dependencia absoluta del texto fílmico al texto literario, la utilización de las fórmulas del tipo “*inspirado en...*” o “*basado libremente en...*” permite concesiones al texto fílmico, disminuyendo el alcance de los cuestionamientos sobre la fidelidad y acusaciones de traición al texto original, ya que estas denominaciones determinarían una relación más distante que la declarada -y con este gesto en apariencia siempre deudora- puesta en imagen de un texto literario que implica la palabra *adaptación*.

Por otra parte, en el terreno del análisis teórico¹⁴ puede observarse además de un empeño por clasificar los tipos de adaptación que llegan a la pantalla,¹⁵ un relevo constante de significantes para designar esta práctica. Estos cambios, lejos de responder a sustituciones caprichosas, dejan entrever en su rastreo el modo en que se ha pensado el fenómeno en diálogo con la relación entre los medios, ya que de manera constante intenta romper con la jerarquización o entronización de la literatura como origen del que deriva una, aparentemente, inevitable, traición.

De esta manera, a lo largo de los años aparecen asociados y/o derivados de la *adaptación* diferentes términos o categorías como *transposición*, *traducción*, *trasvases*, y de un tiempo a esta parte suena reiteradamente la noción de *reescritura*

resultado es que Antonioni hizo una admirable película y él se dio el gusto", dijo Cortázar en una entrevista de 1973 con Hugo Guerrero, para *Radio Continental* y publicada en la *Revista Siete Días* de Buenos Aires (tomado de Diario Perfil, el 31/ 7/ 2007, a raíz de la muerte de Antonioni).

¹⁴ Los alcances de estas producciones teóricas, como mencioné en páginas anteriores, si bien se desarrollan sobre un fenómeno que involucra a ambos medios (literatura y cine) suelen remitir, cuestionar y profundizar problemáticas pertinentes al terreno de lo cinematográfico y no al de la literatura, campo que parecería mantenerse inmutable frente a un fenómeno en el que inevitablemente se ve involucrada.

¹⁵ Sánchez Noriega (2000) realiza quizás una de las más exhaustivas propuestas de clasificación, con una tipología dividida en cuatro criterios: según la dialéctica fidelidad/creatividad (que va desde la ilustración como el grado máximo de dependencia del texto fílmico al literario, pasando por la transposición y la interpretación para llegar a la adaptación libre), según el tipo de relato (clásico/moderno), según la extensión y según la propuesta estético cultural (63-75). Una clasificación distinta merecen las adaptaciones teatrales (75-76). Y un tratamiento aparte la cuestión de la decantación, proceso que Sánchez Noriega ubica más allá de la adaptación - adaptación oculta es como la denomina inicialmente- y que se relaciona de algún modo con el procedimiento de la reescritura, como se verá más adelante, en tanto sería el “resultado de las muchas obras vistas y leídas por los guionistas que dejan su huella en el proceso de escritura de un guión original” (77).

(Pérez Bowie, 2010), aunque con un alcance que excede en mucho las relaciones entre la literatura y el cine.

Sobre la cuestión de los alcances del término *adaptación* escribe Sergio Wolf, y en su análisis propone desarticular la funcionalidad del referente al explicitar sus implicancias valorativas, desarrollando para ello los alcances del término adaptación con una doble implicancia, una médica y otra material. *Adaptación*, entonces, remitiría “a la jerga médica en la medida en que la literatura haría las veces del objeto díscolo, inasible o inadaptable”, o incluso “la literatura sería un sistema de una complejidad tal que su pasaje al territorio del cine no contemplaría más pérdidas o reducciones, o limitaciones que desequilibrarían su entidad”.¹⁶ Pero también, el término o la palabra adaptación tiene “una implicancia material” en tanto se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes”. Y, explica Wolf, esto implicaría “que el formato de origen -literatura- ‘quepa’ en el otro formato -cine-: que uno se ablande para ‘poder entrar’ en el otro, que adopte la forma del otro”. Una vez más puede el investigador encontrarse con que “La literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a destruir su autonomía” (Wolf 2001: 15).

Por su parte, el término *traducción*, y en menor medida el de *transducción*, también ha sido utilizado con frecuencia, aunque en los últimos años ha menguado su aparición en trabajos teóricos. Ismael Piñera Tarque (2005) resume los principales aportes en torno a estas nomenclaturas:

El concepto semiótico de *transducción* es presentado de modo general en los trabajos de Dolezel (1986 y 1990: 235 y ss.) o Pozuelo (1988: 79 y ss.); Bobes (1997: 230-236) lo ha aplicado con enorme rentabilidad a la formulación de una teoría de la comunicación teatral; un esbozo de la traslación del concepto desde estos presupuestos a la teoría fílmica puede verse en Llanos López y Piñera Tarque (2002). (Piñera Tarque 2005: 250).

¹⁶ Wolf continúa su razonamiento con una interesante y provocadora metáfora: “El cine como *electroshock* o como píldora tranquilizante de la literatura” (2001: 15).

El autor agrega también una descripción de la relación entre ambos términos, *transducción* y *traducción*:

No parece casual que, así como el concepto de transducción deriva originalmente de la teoría de la traducción, las reflexiones sobre la adaptación cinematográfica hayan discutido las fluctuantes relaciones entre literatura y cine bajo el concepto -más o menos metafóricamente empleado- de “traducción”, ya desde la teoría formalista: para Eichenbaum, “la literatura en el cine [...] no es una escenificación ni una ilustración, sino una *traducción* al lenguaje del cine” (1926: 198); Jakobson habla, por su parte, de una traducción intersemiótica o “transmutación” que consiste de hecho en la interpretación de signos verbales mediante signos de un sistema o sistemas no verbales, “por ejemplo, del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura” (Jakobson, 1959: 77). De entonces a hoy, no resulta difícil encontrar la palabra “traducción” en la discusión del fenómeno (por ejemplo en Peña-Ardid, 1996: 13, 24, 28). (Piñera Tarque 2005: 250).

Sin embargo, para Sergio Wolf el concepto de *traducción* resulta inapropiado principalmente porque al implicar el cine y la literatura se trata de disciplinas y códigos diferentes, y además, porque “Hablar de traducción supone un vínculo irremediamente sumiso con el libro original” (2001: 30). De esta manera, Wolf prefiere el término *transposición* que, por otro lado, en los últimos años cuenta con el mayor consenso entre ensayistas y teóricos.

Por su parte, José Antonio Pérez Bowie analiza el fenómeno de la adaptación en su artículo “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes” (2004) en el que a partir de la mirada de diversos autores propone un exhaustivo análisis de los métodos para analizar dicho fenómeno, un estado de la cuestión de las diferentes propuestas sobre el tema, su concepción y sus características. Excede a este trabajo brindar este panorama, pero resulta sí pertinente contemplar un aspecto que señalé anteriormente y que reaparece cuando el propio Pérez Bowie vuelve sobre la misma línea de trabajo

para pensar la práctica de la adaptación a la luz de los nuevos fenómenos de trasvases, cruces e intercambios. Me refiero al debate en torno a la jerarquización de la literatura sobre el cine. Así, en un artículo de 2010, “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”, Pérez Bowie retoma el problema de la subsistencia en la práctica y análisis de la adaptación -aunque tal vez ya no de manera hegemónica- de aquella mirada de superioridad de las letras sobre el cine. En su trabajo, el teórico español reflexiona inicialmente sobre los alcances del término adaptación, ya que su intención es pensar una ampliación de la noción del término a partir de los numerosos fenómenos actuales que escapan a su estrechez, en tanto “El considerable número de prácticas, enormemente heterogéneas, que se engloban bajo la discutible etiqueta de ‘adaptación’ ha determinado una absoluta ineficacia de dicho término que pese a todo, y por razones de simple inercia, continuamos utilizando.” (2010: 21). Su objetivo es “clarificar ese conjunto de prácticas denominadas o no ‘adaptaciones’, dotarlas de una terminología más precisa y, a la vez, ampliar el ámbito operativo de las mismas desvinculándolas de las relaciones literatura-cine al que parecen estar circunscritas de modo exclusivo” (2010: 21).

Y de inmediato, casi de manera obligada, Pérez Bowie aborda la cuestión de las jerarquizaciones entre los medios. Y si bien parece creer que el fenómeno de la adaptación traspasa las relaciones literatura-cine, necesariamente debe hacer referencia al tema. Así lo demuestra en el apartado “La necesaria superación de la primacía de los modelos literarios” donde explicita la existencia de este debate:

...[la] concepción restringida de las prácticas adaptativas [...] no sólo ha determinado que, durante bastante tiempo, aquellas fuesen entendidas como “trabajo” efectuado sobre un texto literario para posibilitar su traslado a la pantalla, sino también que el resultado de dicho trabajo fuese considerado habitualmente como una devaluación o una vulgarización de los textos de los que se partía. Robert Stam considera que esta actitud de minusvaloración de lo fílmico se ha debido a que se partía de una incuestionable superioridad de lo

literario, asimilando la calidad a la antigüedad, y utilizando para calificar a las adaptaciones toda una batería de términos negativos como “infidelidad”, “violación”, “traición”, “bastardización”, “profanación”, etc. (2010: 21-22).

La propuesta de Pérez Bowie, que se presente como una instancia superadora de la adaptación, vuelve sin embargo a pasar por ese punto obligado en el que parece haberse transformado el debate acerca de la supuesta superioridad de la literatura sobre el cine.

Una vez declarada la nulidad de aquella idea, el trabajo de Pérez Bowie se estructura sí en torno al concepto de *reescritura*. En primer término, el autor realiza un recorrido por los aportes de Thierry Groensteen a la teoría de la adaptación, punto de partida que lo conducirá, junto a otros aportes, al concepto de *reescritura* como una instancia superadora de la estrechez del término *adaptación*. Para el planteo de la hipótesis de esta tesis en particular, algunos de los conceptos del artículo “Recapitulación razonada del proceso adaptativo” de Groensteen, localizados por Pérez Bowie, resultan clave para pensar el fenómeno inverso, esto es, cuando el cine está en el origen de la literatura:

Thierry Groensteen (...) intenta sistematizar los elementos que han de ser tenidos en cuenta para abordar tal tipo de prácticas. (...) parte, así, de una definición –“proceso de traslación que crea una O2 a partir de una obra O1 preexistente cuando O2 no utiliza, o no utiliza solamente los mismos materiales de expresión que O1”- tras la cual procede a desarrollar sus argumentaciones. Entre ellas, la necesidad de diferenciar dentro del proceso cuatro niveles, la *fábula*, el *medio* en el cual se encarna, el *discurso* que explícita y/o implícitamente contiene y el *texto* que constituye su superficie textual (Pérez Bowie 2010: 23).

Esos cuatro niveles, dice Groensteen, también aparecen en O2 “pero transformados en proporciones más o menos considerables en función del nuevo contexto”. Es esta idea de contexto la que resultará clave al momento de pensar la posible influencia del cine en la literatura, específicamente en los procesos de

una escritura literaria a la luz de la pantalla cinematográfica. En lo que respecta al proceso de adaptación de la literatura al cine, Pérez Bowie explica en estos términos la propuesta de Groensteen:

Este contexto (en su más amplio sentido: artístico, cultural, social, económico, ideológico, etc.) informa cada uno de los componentes de la obra de tal modo que puede afirmarse que las elecciones y las soluciones artísticas que presenta O2 son respuestas al nuevo contexto y la medida implícita del desvío que la separa del contexto precedente: cuanto mayor sea la evolución experimentada por la situación social y el paisaje ideológico, O2 tendrá obligatoriamente un discurso más diferente del de O1, incluso cuando la fábula sea rigurosamente idéntica. De ahí que el proceso de “transmediatización” o “transemiotización” que implica cualquier práctica adaptativa no pueda efectuarse sin que todos los componentes de la obra originaria sean más o menos alterados: cambiar el medio equivale por definición a cambiar los significantes y, en consecuencia, el texto. (Pérez Bowie 2010: 23, *el subrayado es mío*).

De inmediato, al reflexionar sobre el pasaje del cine a la literatura, surgen las preguntas sobre las diferencias del *contexto*. El aporte fundamental de Groensteen que rescata Pérez Bowie me habilita para pensar en la posibilidad de un proceso de *adaptación del cine a la literatura*. En ese proceso inverso -del cine a la literatura- todo aquello que cambia de una obra (en el más amplio sentido) a otra está incluido en los cuatro niveles que señala Groensteen, cuya propuesta da un paso más allá de las meras clasificaciones cuando trabaja con la categoría *contexto*. En ese proceso que va del cine a la literatura, de la ficción cinematográfica de las películas a la ficción literaria, se puede entonces hablar de un *contexto* diferente a partir de cada uno de los elementos señalados (*fábula, medio, discurso y texto*), pero además, ese nuevo *contexto* implica *expectativas* diferentes en tanto existen “las diferencias en las condiciones de recepción de la obra, que varían no sólo en función del nuevo medio sino también de las expectativas de recepción del público” (Pérez Bowie 2010: 24). Si como vimos anteriormente, todo proceso de adaptación (o transemiotización) provoca que

todos los componentes de la obra originaria sean más o menos alterados, y teniendo en cuenta las implicancias o alcances de la categoría *contexto*, cabe preguntarse qué elementos del *contexto* propio del cine pasan a la literatura cuando es el discurso literario el que se apropia del cine, qué trae consigo, por ejemplo, el significante *Dorothy Phillips* en el cuento de Horacio Quiroga (1919) y el de *Polar, estrella*¹⁷ en el relato de Francisco Ayala (1928). Al tener en cuenta que la noción de *star* trasciende ya el ámbito específico, el contexto propio de la pantalla, para expandirse a todo un contexto cinematográfico conformado por un circuito cultural -en el que a las películas se suman las más diversas publicaciones y costumbres sociales-, cuando el nombre de una *star* pasa de la pantalla a un texto literario, ese significante se resignifica a la luz de todos los personajes de literatura, pero también a la luz de todo lo que ese personaje es más allá de la película, incluidas las expectativas del eventual lector/espectador. La pregunta pertinente es ¿el nombre de una *star* lleva a la literatura todo lo que implica en el medio cine, todo lo que se entiende o connota el significante? Son estas algunas de las cuestiones que aparecen cuando se piensa en una adaptación inversa, y son también estos los problemas que tienen que ver no sólo con el cine sino, tal como señalo desde el comienzo, con la literatura. Si la aparición del nombre *Borges* como personaje literario obliga a la crítica literaria a interrogarse y reflexionar acerca de los alcances de esta inclusión en tanto implica una operación del mundo literario (Jaime Rest 2009), qué es lo que sucede en la literatura cuando aparece el nombre Dorothy Phillips o Polar, qué es *lo que se cifra en el nombre*. Si el *star system* tiene su propio funcionamiento, este se resignifica cuando la literatura se apropia de alguna de las estrellas de su constelación, ya que también se trata de una operación del mundo literario. Este planteo se refuerza cuando la palabra adaptación comienza a pensarse ligada a la reescritura, en tanto “...el proceso de la reescritura no tiene

¹⁷ Pola Negri y Greta Garbo acuden de inmediato al lector -para un lector inmerso en el contexto de publicación de los años veinte- cuando aparece el sintagma “Polar, estrella escandinava” (Ayala 2002: 88).

que efectuarse necesariamente sobre una obra individualizada sino que puede llevarse a cabo también sobre un género o un estilo determinado” (Pérez Bowie 2010: 25).

Pérez Bowie continúa su análisis y elige la noción de *reescritura* para pensar y analizar los fenómenos que trascienden o exceden la adaptación, principalmente porque este concepto daría lugar a la opción personal del realizador, quien efectuaría “una auténtica reelaboración del texto de partida proyectando sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe su creación” (2010: 26). Asociado al concepto de reelaboración aparece el aporte de Francis Vanoye, quien propone pensar en estas adaptaciones producto de una reelaboración como un proceso de apropiación, en tanto todo proceso adaptativo es siempre “la consecuencia de un condicionamiento existencial”, y por lo tanto, un “proceso de integración, de asimilación, de la obra (o de ciertos aspectos de la misma) adaptado a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores” (Vanoye 1996: 144-146). La idea de Vanoye, sumada a otras tantas, conduce a Pérez Bowie a aplicar la noción de *reescritura* para pensar los fenómenos tan diversos que encierra la etiqueta adaptación, ya que esta noción da cuenta de “una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso” (Pérez Bowie 2010: 27). En el proceso que va del cine a la literatura, objeto de esta tesis, ocurre otro tanto, ya que al tratarse de una operación de reescritura, ocurre lo que el mismo Pérez Bowie sintetiza como “un proceso de *apropiación* y de *revisión* consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente” (2010: 27), y reitero aquí el hecho de que la *reescritura* no debe obligatoriamente efectuarse sobre una obra, sino que puede también realizarse sobre géneros o estilos. Los escritores pioneros reescriben el cine en su más amplio sentido, sin restringirse a una película, a un actor, sino que se

apropian del medio y lo *revisan* a la luz de todos los elementos que implica su propia escritura, inmersa en un campo literario con sus propias reglas y funcionamiento. Por lo tanto, esta maniobra de reescritura está hablando más de la literatura, en tanto es en su territorio que ocurre la transformación, que del cine, si bien, obviamente, es preciso conocer las características de este medio para poder analizar el fenómeno.

Con todo, Pérez Bowie no propone la sustitución del término *adaptación* por el de *reescritura*, puesto que advierte que este último debe ser utilizado “con toda clase de matizaciones: una adaptación puede ser considerada reescritura sólo en el caso de que implique una apropiación del texto precedente para reformularlo y reutilizarlo desde una nueva mirada” (2010: 29) y a la vez reconoce que “la labor reescritural va mucho más allá de la mera reelaboración de un texto precedente” al advertir que “en muchas ocasiones resultaría difícil deslindar su ámbito del de la intertextualidad”, volveré sobre estas exigencias.¹⁸ La idea de *reescritura* no es una novedad en la teoría y en la crítica literaria; el concepto aplicado en estos últimos años a los procesos que se asocian a la adaptación -y derivan de ella o incluso la traspasan-, se encuentra principalmente en Bajtín (1982). En su célebre artículo “El problema de los géneros discursivos” (escrito entre 1952-1953), Mijaíl Bajtín (1982) discute la noción de lengua que propone Saussure (en tanto objeto abstracto) y propone el enunciado como unidad mínima de la lengua; pero es su afirmación de que no tomamos las palabras de un diccionario, sino del entorno vivo, y en el estudio de las relaciones dialógicas (que son siempre de carácter “extralingüístico”), desarrolladas en su estudio sobre Dostoievsky (1993: 253-286) donde su teoría alcanza mayor productividad. A partir de estos conceptos, Julia Kristeva (1970) acuñó la noción de *intertextualidad*, atribuida generalmente al teórico ruso. La preocupación por

¹⁸ La noción de *reescritura* resulta fundamental para el autor al momento de pensar fenómenos posmodernos, en los que advierte el cruce con la intertextualidad. Sin embargo, como la categoría posmodernidad parece necesaria en la lectura de Pérez Bowie para habilitar la existencia y darle entidad a los fenómenos reescriturales, su análisis no habilita la reflexión acerca de la existencia de esos mismos fenómenos en el pasado, que el autor atribuye a la posmodernidad.

establecer los diferentes tipos de relaciones interdiscursivas, que Bajtin nombra en términos de “palabra”, y que van desde la cita directa hasta la estilización, el diálogo oculto o la parodia, no son otra cosa que permanentes reescrituras de discursos que son apropiados por el enunciador, en algunos casos poeta o novelista. A su vez, la noción de enunciado, que puede abarcar desde una exclamación hasta la obra completa de un autor, permite pensar estas “reescrituras” (no nombradas de esa forma por Bajtin) en diferentes niveles, ya que un discurso estilizado, por ejemplo, puede tener como objeto de su estilización desde una expresión hasta una modalidad de habla, pasando por un género literario (por ejemplo, la novela de aventuras). Una diferencia apreciable entre la noción de palabra bivocal e intertextualidad, es que en la primera se mantiene viva la noción de sujeto (incluso si ese sujeto no tiene existencia empírica, todo discurso será atribuido a una “voluntad autoral”) que se desvanece en la lectura de Kristeva. Tal vez en este punto es donde las lecturas posmodernas de diversos fenómenos como la parodia o la intertextualidad, corren el riesgo de perder la fuerza crítica presente en el discurso de Bajtin. En este marco, el libro de Linda Hutcheon, *Theory of Parody* (1985), resultó de gran influencia en el discurso crítico sobre el tema, y no puede dejar de ser evocado cuando Pérez Bowie afirma: “La exacerbación de las estrategias intertextuales en la literatura y en el arte posmodernos y la pulsión reescritural se alimentan mutuamente en un mundo en que se considera inviable la representación de la realidad y en el que, por consiguiente, sólo cabe re-presentar la textualidad” (2010: 29).

Por otro lado, la exigencia antes mencionada de apropiación y reescritura resulta fundamental cuando se piensa la relación literatura/cine bajo una premisa que pocas veces es tomada en cuenta: *qué cine con qué literatura*, premisa que, como se verá más adelante, se transformará en una herramienta central al realizar el recorte del corpus para aplicar una nueva metodología que permita leer y reflexionar acerca de cuestiones propias de la literatura nacidas en el marco de los cruces -¿en las fronteras?- entre ambos medios.

También es inseparable la noción de reescritura de los aportes de Derrida, quien ha llamado la atención acerca de la tecnología de la escritura que es, desde su inicio y por su naturaleza, doble (la escritura consiste en la capacidad de dejar una marca objetiva, que será reconocida y por lo tanto inevitablemente recontextualizada, desplazada). En el comienzo de *De la gramatología*, publicado por primera vez en francés en 1967, el filósofo argelino-francés ya reflexionaba sobre la extensión del término “escritura” a varias prácticas significativas.

Desde hace un tiempo, aquí y allá, por un gesto y según motivos profundamente necesarios, cuya degradación sería más fácil denunciar que descubrir su origen, se decía “lenguaje” en lugar de acción, movimiento, pensamiento, reflexión, conciencia, experiencia, afectividad, etcétera. Se tiende ahora a decir “escritura” en lugar de todo esto y de otra cosa: se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible, además, y más allá de la faz significante, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto. Pero también “escritura” pictórica, musical, escultórica, etc. (Derrida 2005: 14).

Por otra parte, la noción de reescritura también es convocada por Tcheuyap (2001) a la hora de delimitar herramientas teóricas que sirvan para pensar “la literatura en la pantalla”:

Du point de vue théorique, Maurice Blanchot aborde très rapidement la question dans *Le Pas au-delà*. Dans une perspective qui est proche de l’intertextualité généralisée, telle que la développera plus tard Roland Barthes, il fait de la question de la réécriture l’acte sémiotique lié à toute création. L’écriture est pour lui forcément réécriture: « *Écrire, c’est peut-être non-écrire en écrivant – effacer (en écrivant par-dessus) ce qui n’est pas encore écrit et que la réécriture non seulement recouvre, mais restaure obliquement en la recouvrant, en obligeant à penser qu’il y avait quelque chose d’antérieur, une première version (détour)* »

ou, pis, un texte d'origine et par là nous engageant dans le processus de l'illusion du déchiffrement infini ». (2001: 94).

Además, esta práctica reescritural que realizan los escritores pioneros elegidos en el corpus (Gómez de la Serna, Ayala, Quiroga) se conjuga con una reflexión sobre el cine que traspasa las simples relaciones entre medios, Esta práctica reescritural ejercida por estos escritores -prácticas mediante las que se apropian de la diversidad del repertorio de materiales que circulan en el territorio de la ficción y que atraviesan las fronteras intermediales, no para producir un discurso híbrido, sino para escribir literatura-, sumada a la escritura reflexiva que llega a la producción de una teoría incipiente, conforma un objeto de estudio que implica una vinculación que parece continuar siendo subversiva para la academia, o para la institución literaria, más aún cuando implica la relación con un sector del campo cinematográfico menos prestigioso, el cine de Hollywood,¹⁹ con su industria, su *star system*, su narrativa en apariencia tan básica y sencilla.

Por último, Pérez Bowie explica que “teóricos como Thierry Groensteen o André Gaudreault prefieren utilizar el término *transescritura* para referirse a ese trasvase de materiales ficcionales de un medio a otro” (2010: 36-37). Este término de indudable raigambre bajtiniana, es considerado también por Tcheuyap:

Une telle approche libère définitivement du paradoxe de la fidélité qui est l'un des concepts les plus incertains et les moins défendables, mais le plus tenace, qui ont émaillé la poétique des différents mouvements textuels. Elle affranchit aussi la recherche sémiologique d'une régence remaniée par les théoriciens de la *transécriture*: celle du code sémiotique et de l'idéologie du média qui, seuls, justifieraient toute innovation esthétique. (Tcheuyap 2001: 93).

¹⁹ Resulta sintomático que el número 28 de la revista *Génesis* (2007) que los investigadores del ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) dedican a la génesis cinematográfica se centre casi con exclusividad al cine europeo.

Finalmente, aunque acotado y selectivo, este panorama sobre la adaptación permite comprender, como advierte Pérez Bowie, “que el fenómeno de la adaptación ha de ser abordado mediante la recurrencia a un amplio repertorio de metodologías que den cuenta de los diversos factores que intervienen en el proceso”, y en este sentido destaca el aporte de los principales teóricos que en la actualidad se ocupan del fenómeno, entre ellos “Robert Stam, Marie-Claire Ropars, Patrick Catrysse, Michael Serceau, François Vanoye, Linda Coremans, André Gaudreault, Thierry Groensteen”, con enfoques tan diversos que permiten asegurar que en la actualidad el estudio de la adaptación “sólo resulta posible desde una perspectiva multidisciplinar”. Además, Pérez Bowie destaca los aportes de la teoría literaria contemporánea, que

...están desempeñando un papel decisivo en los recientes acercamientos: desde la estética de la recepción y el dialogismo bajtiniano (con su concepción del autor como orquestador de discursos preexistentes) al pensamiento de autores como Deleuze y Derrida o a las aportaciones de la teoría de los polisistemas; sin olvidar las teorías postcolonialistas, multiculturalistas y feministas que han contribuido de modo decisivo a la subversión de los puntos de vista tradicionales sobre los que se sustentaban la interpretación y el análisis de las creaciones artísticas y literarias. (Pérez Bowie 2010: 25).²⁰

El objetivo de este recorrido por las distintas nomenclaturas no se encuentra en la formulación de una glosa completa de los términos utilizados sino, como mencioné anteriormente, por un lado, en el reconocimiento que este rastreo permite realizar de un intento constante por desarticular la jerarquización de la literatura por sobre el cine, ya que como asegura Wolf,

...más allá de las paráfrasis y analogías, lo que queda es siempre examinar el tipo de vínculos que se establecen entre las dos disciplinas. Y una primera

²⁰ Como puede observarse, si bien Pérez Bowie menciona los aportes de Bajtin y Derrida a la teoría de la adaptación, al no adentrarse en el terreno de la escritura literaria influenciada por el cine o producto de lo que designaré más adelante como el proceso de una *adaptación invisible*, no menciona el aporte realizado por la crítica genética al que me referiré más adelante.

condición esencial quizás sea comprender que el único modo de pensar la literatura y el cine es despojándolos de toda atribución positiva o negativa, extirpar la discusión de toda jerarquización entre origen y decadencia. (2001: 29, *el subrayado es mío*).²¹

Y es esa supuesta superioridad la misma que ha marcado mayoritariamente los recorridos teóricos y los análisis que abordan cualquier tipo de cruce entre ambas disciplinas.

Por otra parte, con la constante sustitución de términos e intentos por encontrar la palabra que se ajuste con mayor certeza a los aspectos que el análisis de la adaptación va develando, aparecen también avances en torno a los procesos de la adaptación en general. Estos avances resultan útiles para pensar el proceso de una escritura que va del cine a la literatura, y ayudan a leer sus complejos procedimientos así como las consecuencias de una apropiación por parte de la literatura, específicamente por parte del discurso literario, de los más diversos aspectos del universo cinematográfico.

Por último, en lo concerniente a la adaptación, aparece un tópico en torno a su práctica y los procesos que implica: la oposición *fidelidad/traición*. Sergio Wolf advierte que "...está la idea de la transposición como traición, como si el pasaje del texto literario a la pantalla fuera siempre el resultado de la calculada perfidia que el cine inflige a la literatura. Una perfidia que sólo busca reducir los alcances del libro, jibarizarlo o despojarlo" (2001: 30). El tópico de la oposición fidelidad/traición entre la obra de origen y la obra resultante del proceso de la adaptación ha ocupado un lugar central en los estudios sobre esta práctica, que se revela en la mención que al tema realizan los autores aquí citados para analizar el

²¹ Esta reflexión la publica Sergio Wolf a comienzos del siglo XXI, y sin pensar específicamente en la relación literatura/cine en objetos literarios sino cinematográficos. Cuánto más será necesario reconocer los impedimentos que sobre este tipo de análisis -las relaciones literatura/cine en productos, objetos o artefactos literarios- siguen existiendo diez años después, cuando subsisten los ecos de las resistencias a pensar que un tratamiento de la adaptación debe reconocer, por un lado, la independencia y autonomía de la obra resultante, y por otro, quizás más importante porque es origen de lo anterior, que la literatura y el cine comparten el mismo estatuto dentro de las artes, que la literatura no puede ser superior por la simple razón de ser más antigua.

fenómeno (Tcheuyap, Pérez Bowie, Sánchez Noriega). Sin embargo, aunque la referencia reiterada amerita su inclusión, el tema no merece a la luz de lo expuesto mayores aclaraciones: la fidelidad así como la originalidad son ideas que *desaparecen* en el marco del recorrido teórico trazado hasta el momento.

I. 1.3. INTERMEDIALIDAD

En los últimos años, entre los enfoques teóricos preocupados por las relaciones entre la literatura y el cine, surge y se impone una nueva perspectiva denominada *intermedialidad* (Rajewsky 2002, Albert 2005). Esencialmente, esta propuesta presenta un replanteo de las relaciones que se establecen entre los diferentes medios, en el que por supuesto se incluyen los vínculos entre la literatura y el cine. La intermedialidad, en pocas palabras, es comprendida como “un fenómeno colocado rigurosamente *entre* los medios” (Berg 2002: 128). De esta forma, el nuevo enfoque pone el acento en un aspecto desplazado hasta el momento, el del espacio compartido:

...la perspectiva de la Intermedialidad se define como espacio intermedio o intersticio entre los medios. [Uno de los enfoques de] la Intermedialidad persigue poner énfasis en el estudio de las relaciones recíprocas, los espacios intermedios, pasajes y diferencias que se dan del diálogo intermedial. (Cabezón Doty 2005).

Por su parte, para Macciuci “la intermedialidad resulta un marco válido para pensar distintas formas de desplazamientos e intercambios de la literatura con otros lenguajes expresivos” (2009: 9). La tradición de los estudios intermediales -sumada a una descripción de sus precursores y principales líneas de desarrollo, en diálogo con otras perspectivas teóricas- es descrita con minuciosidad por la autora en su artículo “Introducción. Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes” (2009). Además, esta perspectiva también ha servido para ampliar lo que se considera tradicionalmente *literatura*. El proceso de autonomización del campo surgió de la mano del desarrollo de la

industria editorial; es así que el término *literatura* suele referirse a un corpus consagrado de obras cuya condición previa, para ingresar en el canon, es haber sido publicadas en forma de libro (Macciuci 2008), preferentemente en una editorial de prestigio. Esta concepción reduce la obra de los autores a un conjunto de unidades cerradas en sí mismas (los libros) y relegan a las sombras una parte importante de la producción (publicaciones en periódicos, artículos críticos, que siguieron un camino diferenciado en la expansión de la industria editorial), producciones que de este modo quedan excluidas de la lectura o separadas del flujo vital, el contexto, en el que fueron escritas. Al leer los “desplazamientos e intercambios” que señala Macciuci, la propia noción de “literatura” queda afectada.²²

La intermedialidad, en suma, introduce un desplazamiento que cuestiona las prácticas de una crítica literaria acostumbrada a ver el mundo "bajo la especie de una biblioteca". Es decir, que permite leer la literatura en relación con otros fenómenos estéticos en un plano de diálogo, por lo tanto cuestiona la jerarquía en la que la literatura se ha instalado durante la modernidad.

Para el cine, por otra parte, la noción surge como necesaria y natural, ya que el cine, en su propia constitución como materia narrativa, se piensa a sí mismo como confluencia de diferentes lenguajes. La intermedialidad representa incluso un paso adelante de los estudios comparados, más cuando se contempla que muchos de sus investigadores arriban al terreno de la intermedialidad tras atravesar los estudios comparados.

En relación con el tema de esta tesis, el mayor aporte de la *intermedialidad* es que permite volver a pensar el fenómeno de las relaciones entre la literatura y el cine, con una perspectiva que supera de manera definitiva y por completo la noción de superioridad de la primera sobre el segundo. Sin

²² La noción de literatura y su relación con el soporte es un problema teórico actual. Raquel Macciuci propone una revisión y desarrollo teórico de los alcances de estas cuestiones en el proyecto que actualmente dirige: “Letras sin libro. Literatura española en soporte prensa: mestizaje, intermedialidad, canon, legitimación. Proyecciones del articulismo en la novela del siglo XXI”, radicado en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS, UNLP-CONICET).

embargo, la teoría y metodología derivada de la intermedialidad no ha podido desarrollar hasta el momento una serie de conclusiones que modifiquen de manera determinante los estudios literarios, en el sentido en que sí han sido modificadas las obras. Los resultados de su aplicación suelen presentar una fuerte tendencia hacia la clasificación, resultado del hallazgo de nuevas categorías para poder otorgar un significante a algo que hasta ahora estaba allí pero no podía ser nombrado. En este sentido el aporte de Rajewsky (2002) resulta fundamental, y brinda una serie de herramientas para el análisis de textos en los que confluyen diferentes medios (García Abad 2005; Gimeno Ugalde, 2011). La teoría intermedial avanza incluso hasta reconocer la existencia de lo que llama “textos intermediales”, en los que aparece una superposición de recursos y referencias a otros medios, y dentro de ellos, un caso particular, el de las “ficciones mediológicas”, aquellas en las que a la referencia temática a otros medios se suma un planteo de su utilización que excede, por sus posibilidades, su uso ordinario. Estos análisis significan un avance hacia el interior de los textos, pero no sistematizan comportamientos de la literatura, sólo dan cuenta de su comportamiento como medio en relación con otros medios. Además de *poder nombrar* quedarían pendientes cuestiones tales como la reflexión acerca de por qué la existencia de este cruce entre los medios se da en ciertas situaciones en particular, cuáles son las constantes que aparecen, o cuáles también las consecuencias y alcances del fenómeno.²³

De este modo, al momento de pensar los alcances y los límites de una lectura intermedial encuentro diversas conclusiones que justifican el hecho de que mi tesis tampoco adscriba por completo a este enfoque. Nuevamente aparece el hecho de que los estudios literarios o las diferentes teorías han explicado de

²³ Los teóricos de esta disciplina incluso lo advierten, así lo precisa Gumbrecht, por ejemplo, cuando declara: “En cuanto al concepto de “intermedialidad”, mis reservas surgen de ciertas dudas acerca de su poder analítico. Creo que invita a concentrarse en situaciones en las que coinciden múltiples efectos mediáticos -sin ofrecer ningún recurso para describir las estructuras y desenredar las posibles consecuencias de su interferencia y complejidad intrínsecas” (2005: 22). En su recorrido teórico, Macciuci (2009) reconoce también la advertencia sobre estas limitaciones.

manera deficiente o insuficiente la relación literatura/cine, ya que sus conclusiones no implican una reformulación o lectura en el interior del campo o territorio de la literatura.

I. 1.3.1. INTERMEDIALIDAD Y ÉCFRASIS

Un punto aparte merece aquí la relación entre la literatura y la pintura, disciplinas pensadas en términos de palabra e imagen respectivamente. En tanto la intermedialidad se usa principal y casi exclusivamente para analizar la relación entre la literatura y medios (cine, televisión, historieta, radio), ya que como mencioné consiste en una reflexión asociada a la literatura como medio y por lo tanto su relación con otros medios, no resulta forzado incluir aquí una breve mención a los estudios alojados en la noción de *écfrasis*.

Los estudios sobre la teoría de la *écfrasis* contemplan el análisis de las relaciones entre la palabra y la imagen, pero no de la imagen en movimiento. Ana Lía Gabrieloni ofrece en diversos trabajos (2007, 2008) un recorrido por esta tradición.

Si bien tradicionalmente la teoría de la *écfrasis* se ha enmarcado en los estudios de la literatura comparada, en los últimos años, algunos desplazamientos proponen ubicarla en el “territorio de las prácticas culturales”:

Schneck propone desplazar la definición de *écfrasis* que se considera canónica en la modernidad (“la descripción de una obra de arte visual”) por la de “traducción” de ciertas propiedades y efectos desde un medio (en términos generales, el visual) a otro (el verbal), es decir, por la “traducción de un modo de experiencia a otro modo de experiencia”. Al hacerlo, intenta extender el alcance de la *écfrasis* (...), mucho más allá del límite al que parece confinarla el estudio de las relaciones específicas entre la literatura y la pintura propias de la tradición del *ut pictura poesis*. (Gabrieloni 2007).²⁴

²⁴ La mención del término *medio* permite vincular la *écfrasis* -desde esta concepción- al apartado de los estudios intermediales, sin desconocer por ello su filiación a los estudios comparados.

Y aunque la teoría de la écfrasis en tanto se desarrolla a partir de la evocación de la imagen sin movimiento resulta insuficiente para pensar la relación literatura-cine, representa un aporte válido en la instancia que propone pensar y evocar mediante palabras la imagen ausente. Esta evocación de la imagen ausente es de alguna manera la operación que realizan los escritores pioneros, aunque no con una imagen en particular sino con un medio y toda su complejidad, y esa es la característica que excede el marco teórico de la écfrasis. El tema no estaría en encontrar las palabras justas para evocar una película, una trama, el paisaje de un plano, el primer rostro de una *star*, sino en el choque que se produce entre las palabras y la imagen; los escritores pioneros no buscan una relación de correspondencia, sino que, como mencioné reiteradamente con anterioridad, la práctica escritural que realizan, alejada de la representación, sería aquella que contempla la noción de *reescritura*.

I. 1.4. REESCRITURAS Y CRÍTICA GENÉTICA: EL “GIRO ARCHIVÍSTICO”

La crítica genética, nacida del cruce entre la filología clásica y el estructuralismo, se ha convertido en una de las corrientes críticas de la segunda mitad del siglo XX en venir a cuestionar el estado de los estudios literarios a partir de la noción de “archivo”.

El archivo reúne, almacena, organiza, legisla, instituye. Sobre todo y en relación con la literatura, el archivo *por su forma*, instituye los modos de leer y los contenidos mismos. Un archivo genera, por la disposición y la clase de documentos que contiene, nuevos archivos. Dado que una manera de almacenar resulta funcional y es aceptada por una sociedad que encuentra en esa tecnología especial de generación de memoria una forma de pensarse, esa forma, esos códigos y protocolos necesarios, se reproducen (Derrida 1997 y 1998).

Si bien su objeto de estudio consiste principalmente en los manuscritos modernos de autor (Lois 2005: 56),²⁵ sus alcances han trascendido este impulso inicial para abarcar el estudio de procesos creativos en el terreno del pensamiento, la pintura, el cine. Las palabras de Derrida lo explican del siguiente modo:

J. Derrida: –Ustedes están interesados en los archivos literarios, ¿pero alguna vez trabajaron con archivos de matemática o de física?

M. Contat: –Estamos interesados en los papeles de Einstein, en las notas de Pasteur, en las notas de laboratorio.

J. Derrida: –Ahí es donde el archivo deviene irreductible, indispensable, es cuando la verdad, el sentido, devienen inseparables de los acontecimientos de la lengua, de los acontecimientos en general, donde la cuestión misma del acontecimiento es irreductible, indispensable. Hay alguna cosa en el concepto de archivo que está pegada a la singularidad del acontecimiento y, en el caso de la literatura, a la singularidad de la inscripción en una lengua nacional, que, en principio, no vale para la ciencia pura, en todo caso, no para un saber puramente formalizable, si eso existe. (Derrida, en prensa).

Por otra parte, aunque la propia revista *Génesis*, publicada por el ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), dedica, como he mencionado, un número a la génesis cinematográfica,²⁶ no es por eso que me interesa la perspectiva, ya que esta tesis no se ocupa estrictamente de películas, sino de una zona de la literatura afectada por el cine desde su génesis.²⁷ Lo que me convoca de la perspectiva geneticista es su capacidad para poner en cuestión qué zona de

²⁵ Los atributos “moderno” y “de autor” apuntan a que trabaja con materiales que podrían llamarse “de descarte”, en tanto son las huellas de un proceso creador que ya ha sido establecido por un sujeto autorizado a instituir con su firma un cierto texto que se supone “definitivo”.

²⁶ Se trata del número 28 (2007), cuyo título es *Cinéma* (cada tomo lleva un título). Por un lado, se aborda en todos los casos la génesis de películas, pero por otro permite ver cuál es el lugar que tiene, en esta publicación francesa, el cine norteamericano. De los catorce trabajos que contiene este número que considera desde Eisenstein hasta Truffaut, el único que contempla la cinematografía americana es el de Régine Hollander, "Moule, meule et laminoir: du film hollywoodien contemporain en tant que produit industriel". El índice completo se puede consultar en <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13696>

²⁷ Cuando elijo el término “afectación” me refiero al concepto de Deleuze/Guattari (1997) cuya pertinencia buscaré desarrollar en el análisis de los textos.

la literatura puede leerse, y en relación con qué contexto. Una vez más: *qué cine con qué literatura*. En ese sentido, Daniel Ferrer (2007), explora la relación entre el estudio de la intertextualidad, que considera un fenómeno de lectura, y la génesis como diálogo intertextual (e intermedial, agregaría) localizada en el terreno de la producción. Ferrer señala lo incierto e inabarcable de las relaciones intertextuales, que pueden ser producto de una lectura descontextualizante, mientras que la noción de génesis pondría un límite a esas lecturas. Es este marco conceptual el que reclamo a la hora de señalar *qué cine con qué literatura*. En otras palabras, no basta hablar de una teoría sobre las relaciones entre el cine y la literatura, como si cada uno de los términos remitiera a un bloque homogéneo, sino que únicamente a partir del análisis concreto de experiencias singulares de encuentro entre estas artes es posible establecer una reflexión teórica que no descuide el contexto de producción. En estos términos es que hablo de una reescritura que nace a la luz de la pantalla cinematográfica.

Si los estudios literarios, en lo que podría denominarse una hipérbole de su condición de autonomía relativa, tienden a considerar que toda la literatura viene de la literatura, el estudio de manuscritos ha puesto en evidencia que los elementos culturales que intervienen en el proceso creativo no son siempre reescrituras literarias, sino que provienen efectivamente de diferentes campos de la cultura. Pero más aún, en tanto la crítica genética comenzó a incorporar otros documentos de análisis para la reconstrucción y estudio de una obra, y a entender la noción de obra como un continuo más que como una suma de libros publicados,²⁸ puso en crisis la idea de un archivo único y pudo establecer, desde ese lugar, un

²⁸ Tomo aquí la noción de obra de Blanchot (1992), quien en 1955, año de la primera edición de *El espacio literario*, afirmaba: "Una obra está terminada, no cuando lo está, sino cuando quien trabaja desde adentro puede terminarla desde afuera" (48). También: "Sin duda, el libro está allí; no sólo su realidad de papel y de imprenta, sino también su naturaleza de libro, ese tejido de significaciones estables (...). El libro, pues, está allí; pero la obra aún está oculta, tal vez radicalmente ausente, en todo caso disimulada, oscurecida por la evidencia del libro" (182-183). No pretendo dar con estas palabras una definición de "obra" según Blanchot, sino señalar uno de los muchos momentos en que queda claro lo que la obra no es, y en los que se hace visible su *incompletud* radical, sin desconocer su relación fundamental con el mundo y con la historia.

diálogo con los estudios culturales desde la perspectiva de Raymond Williams. Así lo entiende Iciar Recalde (*en prensa*), cuando propone:

El trabajo de conformación de un nuevo archivo de escritor o la reconfiguración y ampliación de un archivo previamente establecido -a través de la revisión de fuentes heterogéneas y de publicaciones literarias y culturales- nos permitiría analizar críticamente, por un lado, el modo en que había operado la *tradición selectiva* que todo *archivo establecido* presupone y, por otro, ciertos tópicos cristalizados en las historias de la literatura (...).

Esta nueva mirada sobre los archivos (desarrollada en la Universidad de La Plata a partir de la crítica genética)²⁹ debe su crecimiento y su importancia a los estudios sobre memoria, al punto que algunos autores hablan ya de “giro archivístico”:

Se pretende considerar dentro de esta particular perspectiva de entendimiento algunas de las no pocas propuestas que en los últimos diez años las prácticas artísticas han desarrollado en torno al archivo, a la memoria y al documento, una tendencia que ya se ha identificado y clasificado como un giro historiográfico, un giro arqueológico o un giro archivístico. En las más relevantes propuestas se trata de invitar a volver a pensar otras historias posibles a contrapelo de la memoria o la historia ya establecida... (Bordons Gangas 2005)³⁰

Esta posibilidad de volver a pensar *otras historias posibles*, a partir del archivo en el caso concreto de las relaciones entre la literatura y el cine, se puede observar en la emergencia de la reciente colección *Los escritores van al cine*, dirigida por Gonzalo Aguilar y publicada por la editorial Librería. La idea de esta colección, explica Gonzalo Aguilar en la contratapa del primer número, nace de

²⁹ Impulsada inicialmente por Élica Lois, esta tradición se refleja en el desarrollo de diversos proyectos de investigación radicados en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (IdHICS, UNLP-CONICET), que relacionan archivos de escritores, crítica genética y teoría del archivo, dirigidos por Graciela Goldchuk y co-dirigidos por Mónica Pené (archivista).

³⁰ La explicación de Bordons Gangas continúa: “y en casos concretos (...) se trata de ubicarse en un planteamiento no progresivo y no cronológico de una relación pasado-presente, sino aproximarse a lo que estamos considerando una imagen dialéctica” (2005).

la lectura de un libro relativamente reciente, *Kafka va al cine*, publicado en 1996 por Hanns Zischler. “A lo largo de sus páginas, Zischler nos cuenta cómo eran las salas de cine de aquella época, quiénes eran las estrellas de un cine todavía mudo, qué buscaba Kafka en esas películas y por qué marcaron su vida y su literatura”. De allí que, “Inspirada en este libro, la colección *Los escritores van al cine* se propone arrojar una nueva luz sobre algunos escritores y artistas argentinos a través de cómo se vincularon con el mundo del cine.” (Gonzalo Aguilar en Fontana 2009).

De este modo, cada título desarrolla y analiza la relación intensa de un escritor argentino con el medio cinematográfico.³¹

Los criterios que guían la colección aparecen también de manera explícita en el comienzo de cada libro. Cuando Patricio Fontana inicia su trabajo explica que: “Las diversas relaciones entre el cine y los escritores son, podría decirse, el resultado de cómo estos reaccionaron ante esa campanilla: ignorándola, despreciándola, dejándose seducir o cruzando la calle en los dos sentidos”, la pregunta entonces es “¿Qué hizo Arlt cuando la oyó?” (2009: 12). Por su parte, Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié anuncian:

Este libro no es un libro sobre Borges guionista, aunque eventualmente se hable de ello. Tampoco es sobre los modos en los que el cine se ha apropiado de él o ha adaptado sus historias. *Borges va al cine* intenta construir el mundo cultural e histórico en el que Borges vio las películas y escribió sobre ellas. Consideramos los textos en sí mismos, pero sobre todo el entorno con el que se relacionan. (2010: 8).

Es en el modo de abordar la escritura nacida como consecuencia de una experiencia intensa del cine donde encuentro la similitud con los criterios e intenciones que estructuran esta tesis.³² La incorporación de materiales antes

³¹ Hasta el momento se han publicado los títulos *Arlt va al cine* (2009) y *Borges va al cine* (2010), y se anuncian los nombres de Victoria Ocampo, Homero Manzi, Bioy y Puig.

³² Como mencioné anteriormente, una nueva manera de pensar estas relaciones en y desde la literatura parece estar configurándose, y se evidencia en las formas en que la crítica literaria se interroga al respecto. La colección dirigida por Aguilar se ubica en esta línea.

dejados de lado o relegados a una zona gris nombrada de manera general como “el cine”, termina por configurar un nuevo archivo, a partir de una nueva ley de consignación que los alberga y propicia nuevas lecturas de y entre los materiales disponibles.³³ Pero además, en el caso de la colección a cargo de Aguilar, esta nueva configuración del archivo no se materializa únicamente en el contenido del libro, y deja también su marca en la propuesta formal.³⁴ De este modo, se incluyen imágenes (fotografías de actores, de actrices, fotogramas de películas, reproducciones de carteles publicitarios de las películas, de sus anuncios en los periódicos, de textos publicados por los escritores en prensa, fotografías de los edificios donde funcionaron las salas cinematográficas...), y aparecen también los *créditos* finales al concluir cada capítulo, ocupando el lugar de las tradicionales *notas*. Estos criterios para la edición son el resultado de una nueva historia entre el escritor seleccionado y el medio cinematográfico, que modifica sustancialmente la lectura de la obra, es decir, modifica su obra.

CONCLUSIONES PARCIALES

De lo recorrido hasta aquí se desprenden las siguientes conclusiones que permiten avanzar en torno a la hipótesis y propuesta central de esta tesis.

En primer lugar, extraigo para su revisión elementos del proceso y análisis de la adaptación, conceptos fundamentales como la idea de *contexto* y la noción de *reescritura*, esta última también pensada desde un enfoque geneticista. Del enfoque

³³ La “ley de consignación” ordena el archivo, define qué queda fuera y qué no: “No entendamos por consignación, en el sentido corriente de esta palabra, sólo el hecho de asignar una residencia o de confiar para poner en reserva, en un lugar y sobre un soporte, sino también aquí el acto de consignar reuniendo los signos. No sólo es la *consignatio* tradicional, a saber, la prueba escrita, sino lo que toda *consignatio* comienza por suponer. La consignación tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (Derrida 1997).

³⁴ En tanto la consignación no es únicamente una ley, sino también y sobre todo implica una cierta técnica que es condición para la existencia del archivo, se hace evidente que esta nueva “ley de consignación” se encuentra indisolublemente unida a las posibilidades técnicas que se desarrollaron en la última década, y que permiten acceder a un registro cada vez más vasto de filmografía clásica. También la forma en que esos “archivos” que son las películas en formato digital circulan en la red, y la participación de coleccionistas y de personas diversas que pueden “subir” esos archivos, o “compartirlos”, determina el contenido y la forma del archivo.

intermedial, resulta fundamental la idea de diálogo entre los medios propuesta que permite desarticular la idea de superioridad de la literatura por sobre el cine, y de la teoría de la écfrasis, la evocación de imágenes por palabras. De los estudios comparados, rescato la observación de objetos nuevos que se desprende de la lectura de una tradición crítica entre la literatura y el cine. Por último, la noción de archivo me permite pensar en nuevos criterios para reunir y poner en diálogo las distintas escrituras.

I.2.

LA "ADAPTACIÓN" INVISIBLE: CUANDO EN EL COMIENZO ESTÁ EL CINE

Como se desprende del apartado anterior, la mayor producción teórica que aborda las relaciones entre la literatura y el cine se desarrolla en torno a la adaptación, hasta el punto de naturalizarse que cualquier nuevo estudio sobre la relación literatura/cine debe centrarse, precisamente, en la adaptación, término que subsiste y retomo provisoriamente para volver sobre ciertos desarrollos teóricos específicos. A pesar de ello, son numerosos los motivos por los cuales no he elegido abordar este campo, y la principal razón radica en el hecho de que las adaptaciones cinematográficas, si bien son textos plausibles de análisis, no constituyen textos literarios en su materialidad.

La perspectiva de la adaptación, como se ha visto, supone una jerarquía entre los dos lenguajes según la cual la literatura, más elevada, más "artística" y polisémica, debe "adaptarse" para entrar en el camino (aparentemente) estrecho de la comunicabilidad cinematográfica, y en el tiempo (aparentemente) uniforme de la proyección. Sergio Wolf, quien persigue como tantos otros especialistas desarticular esta idea, propone para ello en su trabajo una primera aproximación al fenómeno de la adaptación en la que separa los problemas que esta práctica presupone en generales y específicos (2001: 29-76). El primero de los problemas generales surge tras la pregunta acerca de qué es lo que tienen en común y en qué difieren la literatura y el cine, Wolf plantea entonces que este primer problema radica en la especificidad de los medios en tanto, asegura, "comprender la especificidad de cada una de las disciplinas es un punto de partida para pensar las zonas compartidas pero también las zonas diferenciadas" (2001: 34). El planteo y el razonamiento inicial que el autor desarrolla para instalar este problema es una maniobra superadora de la jerarquización entre los medios, maniobra que se completa cuando avanza en el bosquejo de una nueva noción, la de puentes o pasajes entre ambas disciplinas.

Pensar en la posibilidad de "transponer un texto al cine" implica "interrogarse sobre si son factibles ciertos procedimientos que pueden hacer de puente entre

códigos, así como se dice que todo puente une espacios o lugares distintos y autónomos” (2001: 34, *el subrayado es mío*). La idea de puente que se tiende entre los medios establece de manera implícita y necesaria una relación en ambas direcciones, característica que no pasa desapercibida frente a la hipótesis de esta tesis que pretende abordar el análisis de textos que van del cine a la literatura. Los puentes, agrega Wolf, no son únicos ni implican tampoco la idea de equivalencias entre los medios, sino que deben ser comprendidos como procedimientos que se crean en cada caso particular. Un puente se construye cada vez que se quiere ir de un medio a otro, en ese sentido y en términos de Deleuze/Guattari (1997: 239-315) estos puentes implican relaciones rizomáticas que producen pequeños *devenir*es en los textos, de modo que eso que se llama puente no implica una representación de un texto en el otro o por el otro, sino una *afectación*, el camino de un *devenir*.

En el caso de los textos de los autores del corpus propuesto (ficciones literarias elaboradas por los pioneros que se apropian de las películas norteamericanas), los puentes que en cada escritura se tienden no son los mismos: aún cuando dos relatos se apropien de la mirada de una *star* en la pantalla, no existe un recurso literario -ni un estilo, ni un género- preciso ni único para expresar el significado de la visualización de los ojos de la Garbo, de Pola, de Dorothy Phillips en la pantalla.

Así como el cine se ve afectado cada vez que se construyen los puentes que van de la literatura al cine, el camino inverso implica que cuando los puentes se tienden y recorren el camino que va del cine a la literatura, la literatura se ve afectada, afectación que los estudios literarios aún no pueden percibir ni leer en toda su dimensión.

Por otra parte, aunque los puentes son únicos y vuelven a tenderse una y otra vez en cada proceso de *(re)escritura*, esto no implica que se desconozca por completo la historia de la literatura, tal como ocurre en el caso de las transposiciones de la literatura al cine. “Discutir las equivalencias como decálogo normativo no implica una voluntad amnésica: hacer como si la historia del cine jamás hubiera existido” afirma Wolf, ya que, agrega, eso supondría hacer “como si quien realiza

una transposición partiera de cero, o como si los resultados o trabajos anteriores no sirvieran para aprender viendo cómo otros resolvieron ciertos problemas de una manera satisfactoria” (2001: 35-36). Sobre la última frase es preciso aclarar y recordar que en el caso de los escritores pioneros funciona sí la historia de la literatura, pero no existe una historia de textos en los que la literatura se haya apropiado del cine con anterioridad; son estos escritores *pioneros* los que realizan las primeras apropiaciones literarias del cine, es en ese encuentro con el cine que su propia literatura deviene menor, deviene, por primera vez, literatura-cine. Pero además, y fundamentalmente, no existe en esa escritura una voluntad por representar el argumento, por *contar lo que pasa* en una película, es decir, se separa del objetivo que, se supone y discute Wolf con excelentes argumentos, busca la transposición de la literatura al cine.³⁵

La misma idea de puente, por otra parte, convoca una nueva noción que resulta esencial al momento de analizar los textos de los escritores pioneros: la idea o noción de umbral. Los pasajes y puentes que habilitan ese *entre* los medios habilitan a su vez la idea de umbral, en tanto que para adentrarse en cualquiera de los dos espacios se debe atravesar el umbral. El umbral, por otra parte, aparecerá como se verá más adelante, en los textos literarios del corpus seleccionado como el lugar donde los personajes deberán poner a prueba sus creencias, lo que convierte a ese espacio en un verdadero cronotopo (Bajtín 1989). Si en ellos se efectúa este "cronotopo del umbral" es acaso también por su propia naturaleza de textos literarios nacidos en los umbrales del siglo XX, tras la experiencia intensa del encuentro con el cinematógrafo (Bajtín 2005: 167-177).

De ese modo, al reflexionar acerca de la naturaleza o dominio de las obras narrativas influenciadas por el cine se revela la certeza de su pertenencia al

³⁵ Un caso distinto es lo que sucede con las colecciones de novelas cinematográficas -una variante dentro de las colecciones de novelas de aparición semanal de comienzos del siglo XX-, “nombre con el que se designa los argumentos de películas que se imprimen en forma de folletín en las revistas -cinematográficas o no- y en formato de libro de bolsillo en colecciones como *La novela semanal cinematográfica* (1922-1933) o *Biblioteca films* (1924-1936)” (Diez Puertas 2003: 336). En tanto el objetivo en esos textos es transponer los argumentos de las películas, la escritura literaria necesariamente se verá obligada a construir puentes que permitan comunicar en un código verbal aquello que en la pantalla sucede en un código visual.

terreno de la literatura. Sin embargo, es preciso afirmar una vez más que no pueden pensarse sin tener en cuenta el medio audiovisual. Existe una experiencia estética asociada a este medio que atraviesa tanto la génesis como la lectura de estas obras. Son textos que no se han podido concebir -y que definitivamente se resisten a ser comprendidos- en su ausencia. Pero en la búsqueda afanosa de similitudes entre el cine y la literatura, la labor crítica suele relegar las divergencias cuando se trata de definir el objeto, actitud que se circunscribe al problema de la especificidad descrito por Sergio Wolf en torno a los problemas de la adaptación. En estos abordajes críticos, el aspecto visual del cine suele postergarse en pos de un análisis que habitualmente privilegia el relato y los elementos que lo componen, desplazando con ello la imagen en tanto construcción estética, espacio fílmico, pantalla.³⁶ Frente a esto, aparecen los análisis literarios que rastrean una suerte de apropiación de recursos específicos del medio audiovisual por parte de los escritores, con un enfoque que puede resultar reduccionista, sobre todo cuando se relega su carácter metafórico (Metz 1977, Eco 1962). La similitud irrefutable entre la literatura y el cine consiste en que ambos son medios generadores de relatos (Wolf 2001). Específicamente, dentro del medio audiovisual, una vez superada la etapa inicial de experimentación,³⁷ el cine comienza a indagar y reflexionar acerca de sus alcances narrativos, sin embargo “La elaboración de la pantalla no se sujeta mecánicamente a las características narrativas, sino que existe una relación dialéctica entre el protagonismo del relato y la espectacularidad de la visión” (Tomás 2005: 371).

Por otra parte las reflexiones en torno a los problemas de la adaptación también resultan sumamente útiles para pensar este otro camino al que me he referido, ese otro recorrido que, si bien no es una adaptación en sentido estricto,

³⁶ Es preciso aclarar también que la construcción de la imagen a la que hago referencia es a la imagen fílmica en tanto imagen en movimiento, diferente a las cualidades de la imagen fija, como la fotografía o la pintura, disciplinas con las cuales, de todos modos comparte numerosas características.

³⁷ Me refiero a la etapa de consolidación técnica, que de alguna manera culmina con los trabajos de los hermanos Lumière, entre otros.

permite rastrear la huella de una presencia inquietante -las sombras y luces del cinematógrafo- en la escritura. Una vez más es Sergio Wolf uno de los pocos que se ocupa de manera específica del tema, cuando continúa su enumeración y descripción de los problemas generales circunscriptos al ámbito de la adaptación, donde incluye un último punto bajo el título *La inversión del orden: el cine como origen de la literatura*. En ese apartado final plantea que sería lícito interrogarnos “acerca de si es posible que cierta literatura haya nacido como efecto del lenguaje cinematográfico”, y de inmediato descarta los supuestos teóricos que pregonan la idea acerca de una escritura que intenta “remedar o buscar un equivalente literario de la imagen cinematográfica”, por tratarse de conjeturas, una “aproximación especulativa” que “conduce a creer que se trata de escritores que “vieron” sus novelas imaginándolas películas”. Pero con ello descarta un enfoque teórico, una perspectiva, y no la existencia de esa literatura nacida a la luz del cinematógrafo. Siempre en relación con el fenómeno de la adaptación, Wolf se adentra en esta literatura e intenta formular un marco conceptual:

Parece más certero decir que sí hay -en sentido fáctico- escritores que pensaron mundos originados en el cine. Pero curiosamente, o no tanto, aquellos que incluyeron el cine de un modo transversal, como Manuel Puig en *La traición de Rita Hayworth*, son aquellos o aquellas obras que parecen resistirse a ser transpuestas al cine con docilidad. [...] son casos donde hay mundos cuyo peso específico es el cine, sistema solar en derredor del cual giran los otros materiales como satélites (2001: 47).

La idea que curiosamente³⁸ se asoma desde las teorías sobre la adaptación, propicia una nueva perspectiva para pensar las preguntas en torno a la producción de Gómez de la Serna, Ayala y Quiroga, autores enmarcados en ese

³⁸ O tal vez no resulte tan curioso, si se piensa que el análisis de la adaptación, y la abundante producción en torno a este fenómeno, tanto práctico como teórico, ha obligado a los expertos a revisar y replantear sus formulaciones teóricas; forzosamente han buscado nuevas perspectivas para pensar el análisis de esta práctica en la que los dos medios conviven aunque no de manera presente, característica fundamental si se piensa desde la teoría de la intermedialidad.

conjunto de “escritores que pensaron mundos originados en el cine”. Una parte, una zona de sus obras entraría en la serie de aquellos “casos donde hay mundos cuyo peso específico es el cine, sistema solar en derredor del cual giran los otros materiales como satélites”, aunque Sergio Wolf no apela a sus nombres sino al de William Faulkner o, como se ha visto, al de Manuel Puig (2001: 48).

La idea de Wolf sienta así las bases para pensar la literatura nacida bajo la influencia del cine. Si bien, como se ha mencionado, la similitud irrefutable entre la literatura y el cine consiste en que ambos son medios generadores de relatos, esta característica no debe actuar como excusa ni motivo para detener el análisis, sino como punto de partida para ahondar la lectura del especialista, para habilitarlo a pensar en qué consiste ese peso específico del relato como una cuestión de experiencia social y de préstamos de recursos “escriturales”, de materiales.

Para superar esta mirada crítica, es necesario poner en diálogo saberes que provienen tanto de la crítica literaria como de la teoría cinematográfica y también, del mismo modo y con el mismo rango, de la historia de ambas disciplinas artísticas. La configuración de textos que propongo, anómala en las historias de la literatura existentes, textos nacidos en el espacio de la confluencia de la literatura y el cine y que circula en el medio propio de la palabra escrita, resulta de una afectación entre la experiencia del cinematógrafo y la de la literatura que engendra a su vez otros textos anómalos. Pretendo en estas páginas *proyectar la luz, encender el reflector*, que los haga visibles.

Como gesto de comienzo para empezar a deconstruir esta relación que aún hoy es jerárquica, propongo entonces una lectura de la adaptación. En algunos casos, en escritores de la segunda mitad del siglo XX -dos nombres ineludibles son los de Manuel Puig, nuevamente, y Juan Marsé-, la relación es tan intensa que se puede pensar en una "adaptación" del cine a la literatura, lo que explicaría justamente la nada paradójica dificultad para llevarlas al cine, ya que su naturaleza ha cambiado en ese trayecto de continuidades heterogéneas. Esa presencia inquietante y cierta de lo cinematográfico en la literatura excede el

marco representativo para permear toda la obra como algo que cada vez interpela la imaginación de los personajes, pero también la del lector. No es preciso explicar de qué se trata, los lectores se reconocen y reconocen al autor como su eventual compañero de sala. Se trata de una adaptación que por sus características puede pensarse *invisible*, en tanto no se halla en la apropiación de un argumento, del cine a la literatura, una adaptación que, como demostré anteriormente, implica la reescritura.

En el caso de los escritores que conforman el corpus de esta tesis, la experiencia intensa se aloja en una zona de la obra, pero tiene además matices diferentes a la de los autores de mitad de siglo, que se expresa en principio en el hecho de que esa experiencia genera en ellos una escritura ficcional y a la vez teórica. Así, las continuidades también aparecen en una zona de su escritura, entre la ficción y el ensayo. La literatura y el cine son heterogéneos, pero eso no interrumpe el flujo; por lo tanto, la idea de adaptación/traslación sirve como punto de partida, pero necesita ser reelaborada a la luz de la noción de escritura influenciada por el cine en un contexto (artístico-tecnológico) de producción, o directamente de reescrituras cinematográficas, donde lo que se reescribe no necesariamente resulta ser el argumento.

Por otra parte, aparece el tema de los estudios literarios y sus propios límites o su propia condición, los cuestionamientos que despierta la relación con otro medio, la mirada de la literatura sobre sí misma. Al pensar en los cruces con el cine, en esa zona indeterminada, veo la necesidad de pensar qué le sucede a la literatura que una y otra vez coquetea con la zona de intercambios, de cruces, de influencias, y pone a los estudios literarios, o a una parte importante de ellos, en un lugar de incomodidad del que hasta el momento sólo parecen salir por dos puertas falsas: la clasificación/cosificación esquemática y reduccionista, o la vaga lectura sentimental de la presencia del cine como cosa representada.

Sobre este aspecto, Alberto Giordano (2001) en su libro *Manuel Puig. La conversación infinita*, ofrece un análisis sobre la escritura del autor argentino que me permite avanzar en esta propuesta de una *adaptación invisible*, al pensar la

relación entre la literatura y el cine en los términos que he descrito:

Cada escritor que inventa una forma literaria inventa una forma de poner fuera de sí a la literatura. Afirma a la literatura en lo que ella tiene de esencial: su inesencialidad. Afirma su ser paradójico, que es el ser de lo que difiere, autodifiriendo, sin realizarse ninguna identidad. Cada escritor que, como Puig, inventa nuevos modos de existencia literaria, que va más allá o descubre un más acá de la reproducción de los modos establecidos, produce, en primer lugar, el más literario de los efectos: “el efecto de ‘otra’ literatura” (Aira, 1998), la aparición, que sólo puede ocurrir en la literatura cuando sus fundamentos son excedidos, de *lo otro* de la literatura, de algo que concierne a la literatura pero que no es reconocible, en principio, desde ella. (Giordano 2001: 58-59, *el subrayado es mío*).

Estos problemas, que como señalé en el apartado anterior emergen con más fuerza a partir de los años 60 y que encuentran una de sus formulaciones en la noción de intermedialidad, han sido vinculados por lo general a textos de la segunda mitad de siglo XX. Sin embargo, como también mencioné, ya a comienzos del siglo pasado se produce también una serie importante de textos, que permanecen inexplorados por la crítica literaria, o considerados de manera marginal en tanto las categorías de las que dispone -*autor, movimiento estético, canon*, entre otras- resultan insuficientes o parciales para su análisis. Esta dificultad o incapacidad desde la misma literatura por reconocer una zona que le es propia, por apropiarse de un artefacto estético-literario al que considera anómalo, es una condición que Giordano reconoce en la relación de la obra de Puig con la crítica: “Nada testimonia mejor la extrañeza, la potencia de inquietud que recorre la obra de Puig desde sus comienzos que la reacción de algunos escritores y algunos críticos que se negaron a reconocer como literatura, desde la literatura (Mayor), sus primeras novelas” (Giordano 2001: 60). Extrañeza que ejemplifica con los avatares en torno a la publicación de *La traición de Rita Hayworth*:

... para el propio Carlos Barral (...) *La traición* “no era una novela como debía ser”, “no la consideraba propiamente literatura” (García-Ramos -Comp.-, 1999: 45). Sin saberlo, rechazándola, Barral acertaba con algo fundamental de la experiencia de Puig: *La traición* no es una novela “como se debe”, como debe ser una novela para que se la reconozca institucionalmente a través de un premio, porque está a la vez más acá y más allá de la literatura, cuestionando, por lo anómalo de su presencia, la idea de algo “propiamente” literario (Giordano 2001: 61).

Esta circunstancia lleva a Giordano a pensar en la desterritorialización que la obra de Puig y su forma de escribir literatura impone a la literatura:

Si Felisberto, Gombrowicz, Lamborghini y Aira tuvieron que buscar sus puntos de minoridad resistiéndose a las facilidades retóricas que les concedía su formación literaria, las imposibilidades retóricas de Puig lo pusieron de golpe, cuando comenzó a escribir, en posición de inventar algo nuevo, algo que, sin que él lo supiese, sin que a él le importase en un principio (porque lo único que importaba era continuar relacionándose con las palabras, con las realidades implicadas en ellas, de un modo que acababa de descubrir), era otra forma literaria de desterritorializar la literatura, de ponerla fuera de sí (Giordano 2001: 62).

En el caso de la literatura que forma el corpus de esta tesis -los textos literarios, específicamente esa zona de la literatura de Gómez de la Serna, Ayala y Quiroga nacida como una suerte de apropiación del cine, o mejor dicho de *adaptación invisible* del cinematógrafo- es la experiencia intensa del cine la que produce su desterritorialización. Esa literatura que escriben, sin saberlo ellos mismos, sin proponérselo en sus proyectos de escritor, se sale de la literatura sin dejar de ser literatura. Cuando se evita realizar una lectura en la que se proponga sólo una comprensión temática -*esta literatura habla de cine*- o formalista -*en esta literatura aparecen recursos formales que se emparentan con los recursos cinematográficos*- surge la pregunta acerca de qué es lo que le queda por pensar a la crítica literaria, cómo puede responder a la pregunta acerca de qué es lo que

esta literatura dice de sí misma cuando el cine la pone fuera de sí.

Pero además, estos textos en diálogo con el cine presentan otra característica relevante que, a lo largo del siglo XX les impide ubicarse dentro de los márgenes de la literatura, es que el cine seguirá siendo *menor*, y más aún el cine norteamericano, cargado incluso con una serie de prejuicios que lo ubican casi por completo del lado de la industria y no del arte. De esta manera, los lazos de esta zona de escritura de los pioneros con la institución literaria se asemejan al modo en que Giordano describe la experiencia narrativa de Puig cuando se la define desde esta misma institución, esto es “inmovilizándola según un espectro de valoraciones que va desde su identificación como costumbrista al reconocimiento de su posmodernidad”, opción que descarta para aproximarse a ella “según sus propias exigencias, es decir, siguiendo las líneas que traza su *devenir*”:

Lo que nos interesa apreciar a partir del acontecimiento de la literatura de Puig no es tanto la relación de lo no-literario o subliterario con la literatura, como lo que ocurre *entre* ellos. La “relación no localizable [incierto, indeterminada] que arrastra a los dos puntos distantes o contiguos, que lleva uno al otro de otro” (Deleuze-Guattari 1988: 293), haciendo aparecer, en su encuentro con lo diverso, la diferencia (la falta de identidad literaria o no-literaria) de cada punto consigo mismo. El uso intensivo de lo no-literario activa sus potencias literarias (Giordano 2001: 62-63, *el subrayado es mío*).

En este punto, la experiencia del cine y su uso en la literatura llevaría a un resultado similar, con una ecuación semejante que en el caso de los autores pioneros, a diferencia de lo que ocurre en Puig, atravesaría sólo una parte de sus obras. Además, el uso intensivo de estos materiales también tiene que ver con una experiencia intensa, el uso es intensivo no únicamente por la frecuencia y recursividad, sino por la intensidad de la experiencia estética que comunica ambos territorios: un escritor viendo cine.

La literatura que nace de esta experiencia intensa con el cine comúnmente

es pensada como una literatura contaminada,³⁹ y de manera constante parece insistir la crítica en una maniobra que busca expatriarla de la literatura, se busca entonces entenderla desde el cine o clasificando, aislando, lo que hay de cine en ella, buscando referencias a argumentos, a actrices y actores, a pasajes de películas, e incluso recursos verbales que remiten a recursos propios del lenguaje cinematográfico.⁴⁰ Sin embargo, lo que queda siempre y lo que pretendo lograr, es poder ver qué es lo que estos textos dicen de la literatura. Una vez más, el análisis de estas mismas cuestiones en la obra de Puig llevan a Giordano a describir y proponer en estos términos “lo que nos interesa pensar a partir del acontecimiento” de su literatura, que

...no es la ampliación de los alcances del concepto de “literatura”, por el ingreso en sus dominios de lo que hasta entonces estaba fuera, sino cómo se vuelve incierto el sentido de ese concepto, es decir, cómo son puestos en *variación continua*, sustrayéndole sus certidumbres, los valores culturales que identifican institucionalmente a la literatura. (Giordano 2001: 63).⁴¹

³⁹ Más adelante volveré sobre esta idea, cuando analice la manera y la estructura valorativa desde la que fue leída por la crítica la influencia del cine en los textos vanguardistas españoles de comienzo de siglo XX. Interesa ahora señalar que la "contaminación" es plan de poblamiento en los devenires-menores. En este sentido, Goldchluk, en su estudio sobre los manuscritos de *El beso de la mujer araña*, señala: "A partir de ese primer movimiento de descolocación con respecto a lo mayor universal, Puig se adentra en lo particular y aborda la superficie del texto como un campo de pruebas (...) La distancia es el mapa y el contagio es el plan (...) La intensidad de Molina y de Valentín se produce en el lugar de contaminación de los discursos, donde opera la distancia que va de Molina a una diva de Hollywood y de Valentín a un modelo abstracto de 'hombre nuevo' que no es más real que Greta Garbo en la pantalla" (2002: LXII-LXIII). No se trata, una vez más, de que el cine se convierta en, o produzca, literatura; sino de un devenir-cine de la literatura que, al contrario del modo en que la pensaron los críticos que se analizarán, pone en suspenso las categorías de valor con las que se leía la literatura; produce, eso sí, una "literatura contaminada", pero no para dejar de ser literatura sino para reinventarse como literatura.

⁴⁰ Estos recursos, a su vez, pueden referirse a diferentes procesos de la realización cinematográfica; aparecen entonces comparaciones o apropiaciones de términos correspondientes al proceso de filmación, como el encuadre -primer plano, plano general-, o de la elaboración de planos -paneo, travelling-, así como al posterior proceso de edición -el montaje paralelo o el *ralentí*-.

⁴¹ Las reflexiones que Giordano realiza sobre la obra de Puig si bien abarcan la totalidad la obra del autor y no sólo sus relaciones con el cine, resultan de suma pertinencia porque, como he declarado, Manuel Puig es un extremo de la experiencia estética que intento describir en relación al cine.

En esta línea de argumentación, Giordano propone un ejemplo que por su cercanía y uso de materiales cinematográficos, e incluso por el uso de la palabra apropiación, sirve para pensar lo que sucede con los textos de los escritores pioneros:

La relación de un procedimiento literario como el monólogo interior con ciertos lugares comunes del imaginario hollywoodense y del discurso de los radioteatros, puede ser pensada, desde una valoración institucional, en los términos de una apropiación que la literatura realiza de lo no literario para, por ejemplo, poner en evidencia su funcionalidad ideológica” (Giordano 2001: 63).

Cuando la crítica intenta explicar la apropiación que los escritores pioneros realizaron del cine efectúan una lectura similar. Así se explica en términos de homenaje, por ejemplo, la referencia a los nombres de los cómicos del cine silente (Buster Keaton, Charles Chaplin, Harold Lloyd) en poemas de Rafael Alberti, o el epíteto “estrella escandinava” como referencia implícita a Greta Garbo -“esfinge nórdica”- en el cuento “Polar estrella” de Francisco Ayala. El *homenaje* que la literatura puede rendirle al cine no hace más que cristalizar la presencia de ese otro medio, estatizarla, inmovilizarla; la lectura en términos de homenaje derriba el puente y ya no sucede el *devenir*, se lee entonces como un gesto de reconocimiento que la literatura, Mayor, le dedica al nuevo medio, recién nacido, menor.

Es así también que las preguntas que Giordano se formula en torno a la lectura de la obra de Puig -“¿Qué pueden lo no literario y lo subliterario sobre la literatura? ¿A qué desplazamientos y transformaciones pueden someter las valoraciones ‘propriadamente’ literarias?” (2001: 64)- amplían el alcance de las preguntas que anteriormente formulé en torno a los textos de los pioneros, esto es, los interrogantes acerca de qué es lo que esos materiales que provienen del cine, materiales no literarios, parecen ofrecerle a la literatura, qué *afectación* de la literatura propició la experiencia cinematográfica de los escritores pioneros

que hasta ahora no pudimos ver, qué es lo que no se quiso leer o no se pudo leer en ese uso de un arte menor.

Por el momento, esa *afectación* parece relacionarse de modo directo con la cualidad que ambos medios presentan, la de ser artes con capacidad narrativa. El cine, como narración no literaria, le ofrece a la literatura una narración que la saca de sí, la desterritorializa, aunque esa forma de narrar provenga de la literatura (no es en vano la aclaración a la luz de las ideas jerárquicas que he desarrollado) y el cine se la haya apropiado.⁴² Esa forma de narrar de la literatura, al pasar por el cine ya es otra, y es así como se relaciona nuevamente con ella, como otra forma de narrar.⁴³ En los textos de Ayala, Quiroga y Gómez de la Serna esa desterritorialización se manifestará de maneras similares, propiciando un diálogo entre el cine y la literatura, y a su vez entre sus escrituras.

Otro concepto que resulta clave para configurar la *adaptación invisible* es el la idea de *presentificación* que propone también Giordano. Cuando el crítico analiza la narración de voces en la escritura de Manuel Puig, explica que en el caso de *La traición...*, más precisamente en su origen:

Tras su aparente simplicidad, el episodio que ocupa el centro de la historia del accidente de las treinta páginas de banalidades, la aparición del recuerdo de la voz de la tía como un desencadenante de la escritura, supone el funcionamiento de una compleja *máquina de transcripciones*. Atendiendo a la diversidad de las determinaciones que entran en juego y a los modos de articulación entre ellas,

⁴² Resulta ejemplar el caso de Griffith, cuyo aporte a la configuración de una narrativa cinematográfica se relativiza declarando que su estilo narrativo está ya en Dickens, autor literario por el que el director estadounidense declara su admiración.

⁴³ En este sentido, cabe citar las tempranas reflexiones de Susan Sontag en “Una nota sobre novelas y películas” [1961]: “...la historia del cine es mucho más breve que la historia de la ficción narrativa; y ha surgido en las condiciones de un tempo particularmente acelerado, aquel con arreglo al cual, en nuestro siglo, se mueven las artes. Por ello las diversas posibilidades del arte *se solapan y unas vuelven sobre los pasos de las otras*. Otra razón la constituye el hecho de que el cine, un recién llegado a las artes serias, está en situación de saquear las artes restantes, y puede organizar incluso elementos relativamente pasados de época, en nuevas e innumerables combinaciones” (2008: 314). Si bien Sontag deja traslucir una mirada que todavía piensa al cine como un arte menor, *un recién llegado*, no por eso deja de observar los préstamos que puede tomar de la literatura -y de las otras artes- para crear nuevas combinaciones; aunque no llega a pensar que se han modificado sustancialmente cuando retornen a la literatura.

ese episodio se presenta como la configuración de una “vecindad entre términos heterogéneos independientes” (Deleuze-Parnet 1980: 117). (Giordano 2001: 64).

En esa compleja *máquina de transcripciones* entran en juego, en el caso de Puig, tres términos:

Primer término: la voz de la tía tal como la escuchaba Puig cuando era niño (no esa voz en sí misma, sino lo que de esa voz resonaba en sus oídos, las resonancias de esa voz adulta en el *cuero* auditivo del niño: el primer término ya es segundo, ya es una transcripción, o mejor dicho, una inscripción, una trama de huellas). Segundo término: la voz de la tía en el pasado según la escuchaba Puig cuando era niño coexistiendo con el presente en el que aparece como recuerdo (el primer término es segundo en relación al inasible sí mismo de la voz de la voz tanto como en relación al recuerdo que lo hace aparecer como pasado, en el presente). Tercer término: la narración de la voz del recuerdo (...), la escritura literaria de lo que Puig recuerda que oía de esa voz familiar, es decir, no la representación de esa voz (su re-aparición tal como fue), sino la presentificación de su escucha (la irrupción en el presente de esa experiencia pasada tal como está siendo, tal como aún insiste). (64-65).

En la *máquina de transcripción* de los escritores pioneros también pueden identificarse los términos que entran en juego; en consecuencia, se vuelve necesaria una vez más la premisa *qué cine con qué literatura*. Siguiendo el razonamiento de Giordano, los términos que entran en juego en esta *máquina de transcripción* que activan los escritores pioneros tras su experiencia intensa del cinematógrafo serían: primer término, las películas tal como las vieron, y al igual que en el caso de Puig, no tal como eran en sí mismas, sino el modo como las visualizaron, su experiencia con un conjunto de películas específicas (de aquí en adelante, los razonamientos y explicaciones que Giordano desarrolla en torno a la literatura de Puig que cité anteriormente pueden pensarse con relación a los términos que siguen); segundo término, las películas tal como las vieron coexistiendo con la evocación; tercer término, la escritura literaria de lo que cada escritor evoca haber visto en su experiencia del cine, la *presentificación*, no la

representación, de aquello que han visto. Por supuesto, la analogía que presento se halla en una primera aproximación al funcionamiento de esa compleja máquina que propone Giordano, pero no por eso se trata de una “fórmula mágica”, una ecuación perfecta que sirve para aplicar y entender cabalmente qué sucede con la literatura y la experiencia del cine en ciertas zonas de algunas escrituras de comienzos de siglo. Por otro lado, el proceso que describe Giordano corresponde a una escritura particular, de un sujeto particular, Manuel Puig; en el caso de esta tesis me interesa atender a las constantes que se observan en las escrituras de diferentes autores a partir de la máquina que se activa con el cine. Otro punto conflictivo y diferenciador entre el funcionamiento de una y otra máquina se encuentra en los materiales. En el caso de los pioneros este material presenta sus características particulares, y en el recorte que planteo en el corpus, estos materiales se circunscriben a los provistos y engendrados por el cine de Hollywood.

Pero a pesar de las zonas diferenciadas, lo cierto es que el uso intenso de los materiales cinematográficos en la literatura de los pioneros provoca una desterritorialización de la literatura, de características similares a las que describe Giordano en la literatura de Puig con el uso de las banalidades:

...el movimiento doble del recuerdo y de la narración establece un lazo suplementario entre los términos que supone una economía semántica de pérdidas y ganancias a priori incalculables: la suplementariedad entre lo que se pierde por la transformación del pasado en presente, por la transformación de lo oral en escrito, y lo que se gana por la invención que ocasiona esa pérdida: la invención de un punto de vista nuevo sobre el pasado, la invención de un nuevo estilo, de un nuevo modo narrativo. (Giordano 2001: 65).

En el caso de los textos de los pioneros, no se trata de una transformación de lo oral a lo escrito, sino de una transformación de medios, de lo cinematográfico a lo literario, de puentes, de un devenir-cine de la literatura.

A su vez, el intercambio “entre los términos está regulado por los desplazamientos y las transformaciones de una función singular que es el verdadero *sujeto* de las transcripciones” (65), Puig en el caso que describe Giordano, los escritores pioneros en el caso de la literatura de comienzos de siglo XX del corpus de esta tesis.

La máquina de transcripciones de los escritores pioneros opera a partir de su condición de escritores: ven cine como escritores. Sin embargo esta máquina no opera bajo la premisa de la representación, sino de la *presentificación* de lo visto: “El movimiento que instituye la vecindad de las transcripciones no es un movimiento de mediación sino de transformación, su lógica no es la de la representación de lo mismo sino de la repetición de lo diferente”. (Giordano 2001: 65). La lectura de esta literatura como representación es la reducción de los estudios que buscan encontrar cuánto de cine hay en la literatura. La escritura ficcional de los pioneros busca hacer presente esa experiencia, de manera idéntica pero transformada, y esa transformación tampoco se reduce a las consecuencias de un cambio de medios. Reaparecen aquí nuevamente las reflexiones en torno a la adaptación, cuando para explicar la inoperancia de la noción de fidelidad Tcheuyap resalta:

On marque là une étape importante dans la réflexion théorique: la réversibilité supplante l'unicité de l'origine. Dans un court article, «L'autre du même», Gérard Genette indiquait déjà qu'on ne peut répéter sans varier, ni varier sans répéter. (2001: 93).

Por último, aparece entonces la necesidad de pensar qué tipo de encuentro se establece cuando *acontece* esta literatura de los pioneros en tanto no se trata de un *entre* palabras sino *entre* medios. Ese encuentro parece acontecer entre narraciones, por eso la desterritorialización que antes mencioné ocurre a partir de la narración, con todo lo que implica en cada uno de los medios. De aquí se desprende nuevamente la necesidad de responder a la -a estas alturas, reiterada-premisa *qué cine con qué literatura*, ya que el encuentro se dará entre esos

escritores *particulares* y un cine *particular* para su máquina de transcripciones. En la lectura de ese acontecer se vuelve necesario e indispensable conocer, investigar, reflexionar y dar cuenta del objeto cine que visualizan los escritores. No se trata, como aclaré anteriormente, de *todo* el cine, sino de un conjunto específico que entra en contacto con una parte de la literatura también específica. Los escritores pioneros ven cine norteamericano y creen en ese cine, les *sirve*, les resulta auténtico, no por lo que cuenta sino por la “autenticidad de su decir” (Giordano 2001: 66). Porque además, es preciso experimentar para narrar, ya que “la narración no es la reproducción de un acontecimiento, ‘sino ese mismo acontecimiento, la aproximación a ese acontecimiento, el lugar en donde el mismo tiene que producirse’ (Blanchot, 1969: 12)” (Giordano 2001: 68).

I.2.1. ESBOZO DE UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN INVISIBLE: QUÉ CINE CON QUÉ LITERATURA

Finalmente, la propuesta para poder analizar estos artefactos estéticos-literarios se concibe como la lectura de una adaptación invisible del cine a la literatura. Esta adaptación consiste en la apropiación y reescritura de un medio y un universo particular, en el que necesariamente debe operar un criterio para el recorte: qué literatura con qué cine. En esta adaptación invisible, los puentes que van de un medio a otro activan una máquina de escritura en la que se opera la *presentificación* del cine producto de una experiencia intensa del medio.

Hasta aquí intenté demostrar de manera general el camino recorrido por la crítica en el abordaje a las relaciones entre la literatura y el cine, específicamente cuando se trata de textos literarios influenciados por el cine. De modo particular intenté esbozar una aproximación a los problemas de los textos de los pioneros y definir las líneas generales de una metodología para poder analizarlos. De aquí en adelante me adentraré en el terreno del problema particular de la escritura de comienzos de siglo nacida del contacto con el cinematógrafo, y abordaré una zona de la obra de tres escritores. Los conceptos hasta aquí desarrollados pretenden actuar de marco y a la vez de propuesta metodológica para su análisis.

Propongo pensar, en el análisis del corpus particular de esta tesis, las siguientes hipótesis:

- En la *presentificación* que se opera en la adaptación invisible que los escritores pioneros hispánicos realizan del cine silente norteamericano sucede un encuentro particular en la narración, un choque, en términos narrativos, que tiene lugar en el umbral.
- Esa *presentificación* se observa en textos de naturaleza diferente, de ficción y de carácter teórico; además, son textos que suelen quedar relegados a una zona marginal de la producción de los escritores y no siempre aparecen publicados en libros, al menos inicialmente.
- En esa escritura de doble carácter se construye un *objeto cine* particular, esto es, un devenir cine de la literatura, que aparece a la vez y complementariamente en los discursos teóricos y en la literatura ficcional.

PARTE II

PRIMERAS INFLUENCIAS DEL CINE EN LA LITERATURA HISPÁNICA: *LOS PIONEROS (1900-1930)*

*Yo nací -¡respetadme!- con el cine.
Bajo una red de cables y de aviones.
Cuando abolidas fueron las carrozas
de los reyes y al auto subió el Papa*

Rafael Alberti, *Cal y canto*, 1929

CAPÍTULO II

LA ESCRITURA FRENTE AL NACIMIENTO DEL CINE. LA CONSTRUCCIÓN DE UN OBJETO

El surgimiento y la presencia del cine como práctica influyen en la escritura a la vez que forjan un tipo de literatura narrativa particular en la que se pone en juego una experiencia estética y una *presentificación* del medio cinematográfico. Como se verá, esta presencia cierta de la novedad, incluso en sus formas más vanguardistas (cinematográficas) trae consigo sus propios cronotopos, a su vez, arcaicos, que sacan de sí una zona particular de la obra literaria de los que aquí llamo “pioneros”, y pone en cuestión, de ese modo, algunas clasificaciones establecidas por los estudios literarios. Estos escritores, a su vez, elaboraron reflexiones en torno al nuevo medio con las que construyeron un “objeto cine” que establece conexiones con su narrativa, sin que estas reflexiones logren explicar su escritura.

El medio cinematográfico, al mismo tiempo, nace en condiciones culturales y sociales particulares. Arte y técnica, espectáculo y ciencia, el cine condensa cuestiones sociales y culturales que exigen ser consideradas en cualquier análisis. En este contexto, si bien las relaciones que se establecen entre dicha literatura y el medio cinematográfico presentan continuidades a lo largo del

pasado siglo, la era del cine silente⁴⁴ constituye sin lugar a dudas un momento significativo con características irrepetibles. Esencialmente, y aunque la afirmación pueda resultar elemental no es menos necesaria, porque se trata de la primera ocasión en que los escritores atraviesan tal experiencia, y por lo tanto la obra que surge a la luz de esta no puede compararse con ninguna literatura previa. En esta misma línea, cuando Jorge Ruffinelli (2008), presenta una encuesta que pretende dar cuenta del estado de la literatura latinoamericana actual, se pregunta "(...) ¿cuánto le está debiendo [esta narrativa] al “arte del siglo veinte”, el cine? ¿Qué relación activa y fructífera o negativa, mantiene con este otro medio audiovisual de relacionarse con lo real...?” en su respuesta excede el marco de las relaciones entre la narrativa actual y el cine al asegurar:

Walter J. Ong nos hizo ver en *Orality and Literacy* (1982) la imposibilidad de entender, desde nuestro contexto de cultura escrita, cómo fue la realidad de una creatividad oral anterior al invento de la imprenta. Por comodidad le damos nombre de “oral” a expresiones actuales, pero estamos condenados a no entender ya nunca más qué era *lo oral* antes de la imprenta. Me atrevo a afirmar algo semejante con respecto a la narrativa anterior a la invención del cine. ¿Cómo era? ¿En qué fundaba su narratividad? ¿Y cómo puede, desde el invento del cine, fundarse una narratividad ajena a esta experiencia? Lo primero —cómo era la literatura antes del cine— puede imaginarse, pero comprenderse de manera absoluta y pura, ya no. (2008: 5).

Para los escritores pioneros no hubo una generación anterior con la que dialogar o con la que compararlos, ni tampoco ejemplos aislados; no existieron autores sometidos a la influencia del cine simplemente porque el cine no existía. Distinto será el caso de la literatura de Manuel Puig o de la de Juan Marsé, por volver a citar estos nombres paradigmáticos en lo que respecta a una prosa

⁴⁴ Al momento utilicé el término *silente* y no *mudo* para referirme a este primer período, sin justificar hasta aquí mi elección. El calificativo *mudo* implica en cierto modo una falencia, mientras que *silente* parecería brindar certeramente la característica de ese cine que no es materialmente sonoro pero cuenta sí con el uso de la palabra escrita (característica fundamental para el enfoque de esta tesis) y con sonido durante su exhibición. Al describir las características del cine silente volveré sobre este aspecto.

literaria nacida de la experiencia intensa del cine. En cuanto a los escritores de las primeras décadas del siglo XX, la llegada y consolidación del nuevo medio implica para ellos el contacto y el sometimiento a una experiencia cuyas consecuencias hoy día continúan descubriéndose en sus textos.

De este modo, el cine representa el nacimiento de un arte nuevo, a la vez que la construcción de un nuevo objeto; con esto estoy afirmando que, por un lado, los escritores de este período realizan -y disfrutan- su experiencia cinematográfica, concurren al cine, *van al cine*, y lo viven como arte y espectáculo; a la vez, por otro lado, comienzan a dar cuenta en su escritura de ese nuevo arte, no ya como el objeto cine que es ontológicamente, sino como un objeto cine desde la literatura, en suma, lo que ocurre es que desde la literatura -e incluso en la literatura- se construye un objeto, el objeto cine.

En consonancia con el planteo de este análisis, es preciso conocer, en líneas generales, cuáles fueron las reacciones de los escritores y de los intelectuales hacia el nuevo arte en los años inmediatos a su nacimiento y consolidación. En numerosos trabajos, entre los que se destaca el citado estudio de Carmen Peña Ardid (1992) se observa que inicialmente, tanto desde los propios autores literarios como desde los intelectuales en general, prevalece una mirada vacilante -incluso escéptica- por parte de *las letras* hacia el nuevo arte. Para la autora,

Del lado de la literatura, la desconfianza hacia el nuevo arte vendría por dos cauces distintos: en primer lugar, cuando pareció que se estaba apropiando de zonas que tradicionalmente le estaban reservadas; en segundo lugar, cuando se temió que, en el peor de los casos, ese medio advenedizo pudiera ejercer sobre ella un influjo corruptor. (...) dicha influencia se ha entendido en ocasiones como si debiera consistir en una especie de invasión arrolladora. Unos pocos la creerían inevitable (...); los más la verían como factor negativo, de inequívoco empobrecimiento literario y signo de facilidad creadora... (1992: 32).

En este punto, existen aunque no tan numerosas ni conocidas antologías y compilaciones que registran las primeras reacciones de los escritores hispánicos frente al cine, publicadas con el propósito de brindar, más allá de los casos individuales, un panorama general que permite dar cuenta del fenómeno. En este sentido, resulta pertinente señalar que no fue hasta 1974 que Carlos y David Pérez Merinero editan y publican la antología *En pos del cinema*, donde reúnen textos de diversos escritores e intelectuales aparecidos en *La Gaceta Literaria*, gesto que no tuvo mayores consecuencias, y no es hasta 2005, en un contexto académico completamente diferente -tanto por la producción de tesis como por el cambio de paradigma teórico que he desarrollado en el primer capítulo-, que aparece el más reciente *Avances de Hollywood*, de Jason Borge. En cuanto a las antologías individuales, cabe destacar las publicaciones *Arte y lenguaje del cine*, la compilación de textos sobre cine escritos por Horacio Quiroga realizada por Gastón Gallo, con estudio preliminar de Dámaso Martínez, publicada en 1997 y reeditada en 2007 con el título *Cine y literatura*; y *Notas sobre el cinematógrafo*, que reúne los textos de Roberto Arlt dedicados al cine también compilados por Gastón Gallo con prólogo de Jorge Rivera. Estos son dos de los trabajos que registran parte de la producción publicada en prensa de autores que reflexionaron sobre el cine. Por otra parte, excediendo el marco del mundo hispánico, no puede dejar de ser mencionada la compilación de H. M. Geduld, *Los escritores frente al cine*.⁴⁵ Estas antologías serán abordadas al momento de rastrear y definir las características generales del objeto cine en y para la literatura en las primeras décadas del siglo XX, para luego configurar ese objeto específicamente desde la mirada de los tres autores seleccionados para el corpus.

Como se ha mencionado anteriormente, Ramón Gómez de la Serna y Francisco Ayala, junto al rioplatense Horacio Quiroga son tres escritores pioneros, autores representativos de este período inicial; a sus textos de ficción se

⁴⁵ Esta breve enumeración deja fuera ese otro tipo de publicaciones que presentan un análisis de las consecuencias del nacimiento del cine en diferentes épocas o movimientos, ya que no se trata de compilaciones de textos. El libro de Román Gubern *Proyector de luna. La generación del '27 y el cine* constituye un ejemplo emblemático.

suma una intensa producción teórica publicada especialmente en la prensa y destinada a la reflexión sobre la incidencia del novedoso medio. Pero además, siguiendo la premisa *qué cine con qué literatura*, la experiencia intensa de los tres se efectúa de un modo particular con el cine norteamericano, y es este cine el que aparece como uno de los términos de la *máquina de transcripciones* que se activa con su escritura. Por último, su relación con el cine no es la de la escritura de una literatura para ser llevada a la pantalla, ni tampoco es la de una lectura del nuevo medio que implique la apropiación en términos de biblioteca personal, es decir, una experiencia del cine que genere textos que se pueden leer en consonancia con toda la obra. La experiencia intensa, en estos casos, repito una vez más, genera una zona extraña de y para la propia obra.

De esta manera, bajo las premisas *qué cine con qué literatura* y la elaboración de una escritura que implique un doble discurso, el de una prosa teórica y otra de ficción, en el recorte del corpus quedan fuera nombres como el de Jorge Luis Borges, en el contexto latinoamericano, o el de Vicente Blasco Ibáñez en el caso español, sólo por citar dos nombres emblemáticos.

El escritor argentino, por un lado, representaría el paradigma de una apropiación del medio cinematográficos en términos de biblioteca personal. Así, en *Borges va al cine*, los autores explican:

Se olvida a menudo que la frecuencia del cine y la construcción de un Borges narrador tienen que ver con el abandono de la poesía (...). Después de declararse culpable de la difusión de la metáfora, a la que había definido en términos de *aura* como aquello que vincula cosas lejanas, Borges sostiene que esta figura promueve una retórica artificial con “momentos de alguna intensidad de pasión”, y aunque celebra su capacidad sintética y el corte temporal que supone, a principios de los años treinta comienza a interesarse más por las formas de la sucesión y de la descomposición analítica. Por la narración y los desplazamientos metonímicos, en pocas palabras. Esto supone un retorno a la fruición literaria infantil (la mitología griega, “los novelones de Gutiérrez, los grandes folletines de Stevenson y la primera novela por entregas del mundo: las *1001 noches*”) y el descubrimiento del cinematógrafo: antes que el instante, lo

que le interesa es el destino que se va mostrando gradualmente como en un folletín o en una cinta fílmica. La magia ya no tiene que ver con el instante poético, sino con la peculiar causalidad narrativa (Aguilar/Jelicié 2010: 13).

Pero además, Borges queda fuera del recorte temporal que implica el corpus de esta tesis porque la etapa más prolífica de su escritura relacionada con el cine se da en los años de su experiencia intensa con el cine sonoro.⁴⁶ Con todo, Borges utiliza el cine, analiza sus procedimientos, escribe guiones, desea el cine y lo incorpora del mismo modo que a las *1001 noches* o a las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. En la complejidad de su literatura, el cine es un insumo más que puede aparecer incluso tematizado en sus cuentos.⁴⁷

En cuanto a ese otro nombre que resuena obligadamente en las relaciones entre la literatura y el cine a comienzos de siglo, el del español Vicente Blasco Ibáñez, lo cierto es que triunfa en Hollywood, e incluso para los escritores de su generación será un referente:

...cuando se estudian las relaciones entre novelistas e industria cinematográfica durante la etapa muda, brota de inmediato el nombre estelar de Vicente Blasco Ibáñez, que fue el novelista mejor pagado por Hollywood, en donde inició sus colaboraciones con la contratación de su novela de propaganda proaliada *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, por la que la Metro-Goldwyn-Mayer pagó 20.000 dólares de adelanto sobre el diez por ciento de los royalties. Rex Ingram dirigió en 1921 esta versión, que alcanzó un éxito descomunal y lanzó al actor Rodolfo Valentino como estrella. La magnitud del triunfo fue tal, que antes de que la

⁴⁶ Esto no descarta ni pretende disminuir el valor de su experiencia con el cine silente ni la producción escrita relacionada con este.

⁴⁷ En “La espera”, un pistolero que se hace llamar Villari se esconde en una pieza de una pensión de barrio de donde sale algunas tardes para ir al cinematógrafo: se ha puesto el nombre de su perseguidor y ve “trágicas historias del hampa” con las que no se identifica, y aunque es “al volver del cinematógrafo” cuando alguien lo empuja a la salida y se precipita el final, claramente no es el cine lo que provoca un descentramiento de una escritura ya de por sí descentrada, ni se encuentra esa *presentificación* que sí se halla en otros escritores. Basta mirar *Invasión* (Hugo Santiago, 1969, con guión de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares), para entender que en este caso es la literatura la que opera sobre el cine, incluso en la fotografía. Por otra parte, la lectura de Borges remite a un siglo XX atravesado por reflexiones filosóficas y por disputas culturales a las que el cine no es ajeno, pero en sus apreciaciones sobre cine es la literatura la que opina desde un lugar soberano.

Metro-Goldwyn-Mayer llevase a cabo su segunda adaptación del autor -*Sangre y arena* (*Blood and Sand*, 1922), de Fred Niblo-, ya el novelista había escrito expresamente para la pantalla *El paraíso de las mujeres* (...). Todavía escribió Blasco Ibáñez otros proyectos originales para los estudios norteamericanos, como *La encantadora Circe* (1924) y *Argentine Love* (1924), cuyos manuscritos se conservan en la Motion Picture Academy Library de Los Ángeles. (Gubern 1999: 129).

Pero, como se observa, la escritura de Blasco, que sí es llevada a la pantalla, no refleja -tal vez por ello, como sugiere Wolf- la misma intensidad que la de los pioneros seleccionados para el corpus, escritores estos que, además, realizan una literatura conectada con Hollywood y su imaginario sin llegar a conocerlo. Blasco es un escritor consagrado y referente en las relaciones entre los medios porque escribe *para* el cine, y su obra es llevada a la pantalla.

En síntesis, los tres autores del corpus (Horacio Quiroga, Francisco Ayala y Ramón Gómez de la Serna) presentan una relación intensa con el cine norteamericano, la experiencia de ese cine activa una *máquina de transcripciones* para una producción de ficción en prosa, una ficción que presentifica el cine norteamericano, y genera una serie de reflexiones teóricas sobre el medio, reflexiones que, como característica general, refieren la relación de los escritores con el cine, delinean -Ayala y Quiroga de manera más sistemática que Gómez de la Serna- un discurso teórico pensado en función de los escritores, si bien no en su totalidad, sí al menos de manera parcial.

Por otra parte, el criterio con el que seleccioné el corpus también opera un recorte en el interior de la obra de cada autor, como efecto del salirse de sí de su literatura que sucede en el encuentro con el cine. En las páginas que siguen no se tratará de ver cómo cada uno de estos tres autores han registrado su experiencia del cine en la literatura mediante la propuesta de un análisis que siga las coordenadas de interpretación de toda su obra de autor. Como dije anteriormente, la influencia del cine se plasma en una zona de sus obras, una zona con características propias. Es verdad, por otra parte, que en el caso de cada uno de

los tres autores existen y no pueden desconocerse estudios más o menos sistematizados, que trabajan sobre esas zonas diferenciadas. Los estudios sobre las relaciones de la escritura de Ayala y Gómez de la Serna con el cine son numerosos, a veces se desarrollan dentro de otros análisis más generales, como es el caso de los estudios dedicados a la vanguardia de Román Gubern (1999), y de Gustavo Nanclares (2010), o surgen en el marco de exhaustivas investigaciones sobre el autor, como los que nuclea la Fundación Francisco Ayala (<http://www.ffayala.es>) y los numerosos trabajos generados a partir de y agrupados por el sitio virtual dedicado a Ramón Gómez de la Serna (www.ramongomezdelaserna.net), con la destacada publicación *Boletín RAMÓN*, coordinada por Juan Carlos Albert, Carlos García y Martín Greco. Por su parte, la obra de Horacio Quiroga relacionada con el cine es objeto de la ya citada compilación *Cine y Literatura* (2007) y de numerosos trabajos, entre los que se destacan por su enfoque específico los recientes análisis críticos que, sobre los diferentes aspectos en los que la obra del autor se relaciona con el cine, lleva adelante Laura Utrera (2008, 2010).

La propuesta de esta tesis consiste en una lectura en diálogo de esas zonas extrañas tras la puesta en suspenso de la noción de autor. Es decir, propongo que esas zonas diferenciadas de las obras de los tres escritores nacidas de la experiencia del cine pueden ser leídas en diálogo en tanto escrituras que devienen literatura-cine, cuando se suspende (pero no se elimina, niega ni borra) la noción autor entendida como la dirección, la voluntad o el fin al que responde toda la escritura, una escritura o producción escrita que responde a una firma como fin único e irreductible. En este sentido, entre los escritores seleccionados para el corpus aparece un dato relevante para comprender inicialmente la necesidad y los posibles alcances de esta hipótesis.

El madrileño Ramón Gómez de la Serna fue un autor faro para los martinfierristas, y en especial para Borges, que importa el ultraísmo a Buenos Aires, una corriente que no se difundió de igual manera en otros países de América Latina, "...la vanguardia literaria española se desarrolla en estrecha

relación con otras literaturas hispánicas (...) y, muy especialmente, la hispanoamericana: si Huidobro trae el creacionismo, Borges lleva el ultraísmo...” (García de la Concha: 1984: 206). Las relaciones entre los martinfierristas y Ramón son estrechas, y reciben finalmente al español en 1931 en Buenos Aires, tras varios intentos, en el marco de los lazos e intercambios vanguardistas, a instancias de Elena Sansinena de Elizalde, para dar un ciclo de conferencias en *Amigos del Arte*. Así, mientras Quiroga habla del nuevo medio e interpela a los intelectuales (Quiroga 2007), Borges habla de Gómez de la Serna,⁴⁸ y no se da por enterado del cine sino unos años después. La figura de Gómez de la Serna se nos presenta como un prisma cuyas caras descomponen ambas experiencias estéticas, la vanguardista que rechaza Quiroga y la cinematográfica en la que se diferencia por su intensidad de los intelectuales vanguardistas -o con los que esa zona de su escritura parece no dialogar-. Ya sea que la luz entre por una cara o por otra, el discurso se descompone para reconfigurarse de manera diferente.

La configuración del campo literario como comunidad permite entonces pensar una lectura de esta puesta en suspenso de la categoría autor cuando se trata de rastrear y analizar los contactos entre las escrituras que surgen tras la experiencia intensa del cine. En estos términos, aparece la idea de resto:

Pensado en sentido ontológico, el resto alude a lo que resiste a la totalización. El resto no es “lo que queda” sino lo que ya estaba allí, impidiendo la totalización y

⁴⁸ Las relaciones entre Gómez de la Serna y Borges se remontan al año 1923, cuando el escritor argentino se refiere a Ramón en un artículo del tercer número de *Proa* de modo no muy elogioso: “En cuanto a Gómez de la Serna, no hace sino puntualizar la vida con insistencias de maniático. Su excelencia estriba en su estilo, no en su visión que es ahogadora, espesa y carnal...” Al año siguiente, el madrileño realiza para *Revista de Occidente* la reseña de *Fervor de Buenos Aires*; de allí en adelante los lazos entre ambos escritores continúan hasta formar una amistad, con la intervención fundamental de Guillermo de Torre (García 2010). Para esos años, Ramón ya habría escrito las dos novelas fundamentales de la zona de su producción atravesada por el cine, *El incongruente* y *Cinelandia*. Ambas novelas dialogan con la escritura de Quiroga, mientras que su autor, Ramón, inicia el diálogo con otro autor en las antípodas del uruguayo, Borges.

el cierre, el resto es la “resistencia” a toda síntesis dialéctica, a toda respuesta que neutralice el conflicto. (Cragolini 2009: 22).

Esta idea que Cragolini propone en términos sociológicos a partir del pensamiento de Derrida, funciona para pensar lo que sucede al interior del campo literario en tanto comunidad. En esa literatura que nace en el cruce o a la luz de la pantalla, la presencia del cine funciona como el resto, pero como propone la autora, ese resto no es lo que queda, sino lo que ya estaba allí impidiendo la totalización y el cierre. En este caso, el cine que actúa como resto ya es parte de la literatura y es justamente lo que estoy cuestionando, la pertenencia a la literatura de esa zona que resulta difícil comprender, admitir, leer. Cuando la categoría autor se pone en suspenso es cuando ese resto se activa y posibilita al investigador la escucha de un diálogo que se da entre las escrituras. Hay un entre los escritores o mejor dicho las escrituras que da cuenta a su vez de ese entre literatura y cine, ese devenir literatura-cine.

Es propósito de esta tesis iluminar ese resto que le pertenece a la literatura y que la literatura -los estudios desde la literatura- se resiste a ver. Esa primera escritura influenciada por el cine, incluso la que se presenta en forma de escritura crítica o teórica sobre el cine, cuando nace de la mano de un escritor de literatura, habla también irreductible e ineludiblemente sobre la literatura. Repito entonces, cuando este resto se activa, la categoría autor tambalea y se activa una red, que podría ser de *devenires* o *afectaciones*.

II. 1.

ASPECTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS DEL CINE (DE LA NOVEDAD TÉCNICA A LA CONSOLIDACIÓN DE UN ARTE NARRATIVO)

*Al principio nada fue.
Sólo la tela blanca
y en la tela blanca, nada...
Por todo el aire clamaba,
muda, enorme,
la ansiedad de la mirada.*

Pedro Salinas, "Cinematógrafo" (1920)

La premisa *qué literatura con qué cine* exige o promueve la delimitación del corpus. Esta tesis, como he mencionado en reiteradas ocasiones, propone adentrarse en las relaciones intensas de cierta zona de la literatura de tres escritores (Gómez de la Serna, Ayala y Quiroga) con el cine norteamericano del período silente. Previamente, es necesario actualizar, al menos de un modo sintético, el desarrollo del medio cinematográfico que va desde su nacimiento hasta la conformación de un arte narrativo, ya que este proceso se desarrolla en unos pocos años, y se encuentra demasiado cerca de la escritura que abordaré como para ignorarlo, e incluso forma parte de la experiencia de los tres autores seleccionados.

Los datos aquí brindados, por lo tanto, no conforman una historia del cine, sino que se presentan a modo de cronología ampliada mediante la que se permita reponer la información más relevante que posibilite la comprensión de un fenómeno literario asociado, por un lado, al origen y desarrollo del cine - especialmente el norteamericano-, y por otro a la aparición del cinematógrafo en la sociedad a uno y otro lado del Atlántico.⁴⁹

El origen del cine, el mito del origen del cine, se presenta en el imaginario colectivo bajo la forma de descubrimiento, un hallazgo de los hermanos Lumière

⁴⁹ Me refiero aquí al surgimiento del cine como espectáculo y no como industria de manufactura nacional, es decir, como una cinematografía producida en Argentina o en España.

que sale a la luz en aquella primera proyección que, en el transcurso de los últimos días de 1895, tuvo lugar en París,

...un saloncito situado en el sótano del Grand Café, en el número 14 del Boulevard des Capucines, elegante arteria de la orilla derecha del Sena, situada entre la Opera y la Madeleine. El saloncito había sido bautizado con el presuntuoso nombre *Salon Indien* y utilizado como sala de billares hasta que, unas pocas semanas antes, la Prefectura de Policía ordenó la clausura de las salas de esta clase, que se habían convertido en terreno abonado para fáciles ganancias de los jugadores poco escrupulosos.

La sala era de dimensiones reducidas, tal como convenía a los Lumière, ya que pensaban que un fracaso pasaría así más inadvertido, mientras que un éxito provocaría aglomeraciones sensacionales en la entrada del local. (Gubern 1998: 22).

Incluso a veces se pretende recrear la atmósfera de esa noche:

Aquel sábado por la noche, 28 de diciembre, hacía frío (...). Todo está tranquilo. Sólo los ómnibus Madeleine-Bastilla y los coches que llegan a los depósitos hacen resonar el adoquinado. Ante la puerta del *Salon Indien* ha sido colocado un cartel cubierto con una franja *calicot* con esta inscripción luminosa: Cinematógrafo Lumière – Entrada, un franco. Un hombre se pasea a lo largo por el frente distribuyendo volantes a los transeúntes que se dirigen hacia la entrada iluminada; las palabras acompañan su gesto: “Esta noche, primera representación del cinematógrafo Lumière, entren a ver las maravillosas proyecciones animadas de los hermanos Lumière de Lyon” (Paolella 1967: 15).

Finalmente, el acontecimiento, en verdad, no es presenciado más que por unos pocos curiosos, y aparece registrado sólo por la prensa menos relevante: “Una breve noticia aparece en los diarios poco difundidos como el *Progreso* de Lyon del 29 de diciembre, el *Radical* y el Correo de París del 30 de diciembre.” De este modo, el “acto del nacimiento del cine puede ser oficialmente reconstruido, sólo mediante estos documentos y el de una publicación a cargo de Legrand, síndico del IX *arrondissement*...” (Paolella 1967: 15). Lo cierto es que

más allá de este controvertido relato de origen,⁵⁰ el cine como técnica significa un paso más dentro de una serie de investigaciones, adelantos y experimentos, el cine resulta ser un nuevo invento basado “en una serie de precursores inmediatos -‘panoramas’, ‘dioramas’ y, a manera de ejemplo, el ‘quinetoscopio’ [kinetoscopio] de Thomas Alva Edison (una especie de ‘cine de cámara oscura’ individual)” (Korte y Faulstich 1997: 13).

Después de las primeras proyecciones y de las disputas en torno al nacimiento del cinematógrafo -“el ‘cinematógrafo’ de los hermanos Lumière (París, Lyon), el ‘bioscopio’ de los hermanos Skladanowsky (Berlín) o el ‘vitascopio’ de Edison (Nueva York, 1896)” (Korte y Faulstich 1997: 13)-, comienza una etapa de desarrollo y consolidación de esta novedad, de esta invención que “se vive como una consecuencia lógica de la etapa científicista y mecanicista de fin de siglo, cuando la búsqueda de la representación del movimiento se había convertido en prioritaria y los aparatos que servían a tal fin se multiplicaban” (Gómez Tarín 2006: 153). Inicialmente y durante un breve período, el cine sirve “como espectáculo técnico a la burguesía ilustrada”, y es un público pudiente de las grandes ciudades el que accede con curiosidad a las funciones de esta innovación técnica (Korte y Faulstich 1997: 14-15). Pero muy pronto traspasa este ámbito restringido y comienza a presentarse como parte de las variedades, se proyecta ahora en establecimientos de espectáculos, así como en carpas de atracciones y otras diversiones itinerantes, a las que accede el público en general, y el cine se transforma entonces en un espectáculo popular.

Las películas de estos primeros años son sumamente breves debido al metraje de las cintas, y pueden durar hasta unos siete minutos en promedio o incluso mucho menos, mientras que los programas completos no abarcan sino de veinte a cincuenta minutos antes de iniciar su repetición (Paolella 1967, Korte y Faulstich 1997). Rápidamente estas cintas irán creciendo en duración. En cuanto

⁵⁰ Los ecos de la disputa sobre el verdadero origen del cine como espectáculo público “entre los franceses en nombre de Lumière y los norteamericanos en nombre de Edison” (Paolella 1967: 29) resuenan durante todo el siglo XX.

a los temas que aparecen en la pantalla, en el caso de los Lumière, puesto que ven en el cine sólo un instrumento de investigación científica, sin apostar a su valor comercial, orientan “su producción hacia sencillas cintas documentales”, breves escenas de entre uno y tres minutos de duración, que en un principio registran fundamentalmente escenas de la vida cotidiana, vistas de la naturaleza, escenas callejeras, en las que aparecen sus familiares o empleados. De esta producción inicial, las citas obligadas resultan siempre *La llegada de un tren (L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat, 1895)*, *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon (Sortie des usines Lumière, à Lyon, 1895)*, *El desayuno del bebé (Déjeuner de bébé, 1895)*, *El jardinero (L’arroseur, 1895)*,⁵¹ *Partida de naipes (Partie d’écarte, 1895)*.⁵² Sin embargo, las exigencias de renovación del material a partir del éxito del invento tiene sus consecuencias: los Lumière se transforman en productores y abastecedores de nuevas películas y realizan el envío de operadores nómadas a diferentes rincones del mundo “para traer a París paisajes y escenas de tierras lejanas” (Gubern 1998: 27).

Por su parte, el primer cine norteamericano cuenta con películas que desarrollan pequeñas tramas, y en ese sentido debe considerarse que ya para 1896 circulan en aquel país las cintas que Edison había producido para su invento anterior, el kinetoscopio, en el que aparecen exhibiciones de esgrimistas, boxeadores, contorsionistas, así como breves actuaciones y bailes de figuras populares del music-hall. En lo que respecta a las cintas producidas para las proyecciones públicas de estos primeros años, son abastecidas por tres productoras que conforman el inicio de la industria del cine norteamericana: *Edison Co.*, en primer lugar, junto a *Vitagraph* y *Biograph*. La *Biograph* se especializa en el registro de escenas de actualidad y en propaganda política, un

⁵¹ La conocida cinta *El regador regado (L’arroseur arrosé)*, según Paoletta (1967) y otros historiadores corresponde a una época posterior.

⁵² De aquí en adelante citaré las películas a modo de referencia, pero no describiré el argumento ni me detendré en explicaciones detalladas. Sólo intento dar a lo largo del recorrido, una noción de los principales títulos, con el fin de evitar ofrecer un panorama que no dé cuentas de la producción, ya que son las películas, en suma, lo que conforma la historia del cine. La información sobre estas películas, el detalle de su argumento, puede reponerse en cualquiera de los libros dedicados a la historia del cine que aparecen en la bibliografía de esta tesis.

género incipiente en la industria norteamericana, que las otras dos productoras también abordan y al que suman la elaboración de pequeñas escenas de ficción - *sketches*- o escenas cortas de “acción”. En este período primitivo, el nombre de Edwin S. Porter resulta fundamental. Inicialmente camarógrafo de Edison, Porter dirige para esta productora en 1903 la mítica *El gran robo al tren* (*The great train robbery*) considerada el primer western de la historia. Aunque el género ya tiene antecedentes en esas pequeñas cintas que se rodaban para abastecer los kinetoscopios, es el modo de elaborar el relato y la utilización de una incipiente sintaxis lo que coloca a este film en un lugar de privilegio dentro de la historia del cine. En *El gran robo...*, Porter narra la historia del asalto a un tren en episodios, utiliza además el montaje alternado de los planos y realiza tomas desde un tren en movimiento:

El gran robo del tren es una película “norteamericana” en más de un sentido: se ubica en un paisaje muy concreto, narra una historia que proviene del inventario de leyendas nacionales, conduce a un “final feliz” -al restablecerse la justicia- y se sirve de la “acción” como efecto principal. (Hoff 1997: 141).

Por un lado, entonces, con las cintas de los Lumière comienza a perfilarse un tipo de cine con voluntad de registrar lo que sucede, una forma de hacer y pensar el cine que terminará de adquirir su espesor a lo largo de los años y acabará recibiendo el nombre de *documental*, y otro, de marcada voluntad narrativa,⁵³ en el que la elaboración de una trama, generalmente de ficción, es lo esencial.⁵⁴

Junto a estas dos manifestaciones iniciales aparece la figura de George Méliès, mago e ilusionista, director del teatro Robert Houdin de París, quien presenció la primera exhibición pública organizada por los hermanos Lumière en

⁵³ El cine documental también puede ser narrativo, pero no es la elaboración de la trama lo que se encuentra en un primer plano.

⁵⁴ Un ejemplo interesante de la percepción que de esta diferenciación tuvieron tempranamente los escritores se encuentra en las opiniones de la escritora española Emilia Pardo Bazán que retomaré más adelante.

el *Salon Indien*. Méliès produce por un lado, películas donde la fantasía y los trucos son el atractivo esencial. La mayoría de sus cintas se caracterizan por la utilización de la cámara fija, frente a un escenario, provocando que la vista se asemeje a la de un espectador en la sala de teatro que abarca todo el decorado; en estas películas se suceden los más variados efectos como las desapariciones, las transformaciones, objetos que se mueven solos, personajes que vuelan, e incluso el color, mediante la coloración a mano de los fotogramas.

La originalidad de Méliès estriba, justamente, en esta simbiosis entre los recursos típicamente teatrales (maquillajes, mímica, decorados, complicada tramoya y división en actos y escenas, ya que no en secuencias y planos) y los medios y trucajes de naturaleza fotográfica. (Gubern 1998: 39).

Estos recursos, de alguna manera, inician el desarrollo del cine fantástico, con películas como *La cueva maldita* (*La caverne maudite*, 1898), *El hombre orquesta* (*L'homme orchestre*, 1900), *El huevo mágico* (*L'oeuf magique prolifique*, 1902). Méliès también lleva a la pantalla varios clásicos de la literatura de ciencia ficción (el título más recordado es su temprano *Viaje a la luna* (*Le voyage dans la Lune*, 1902), sobre la novela de Julio Verne) y crea un nuevo género, el de las “actualidades reconstruidas”, en el que se destaca *El proceso Dreyfus* (*L'affaire Dreyfus*, 1899).⁵⁵

Dos nombres aparecen también en Francia, vinculados al desarrollo industrial del cine, el de Charles Pathé -inevitablemente asociado a la imagen del gallo-, y el de León Gaumont. A partir de 1901, Pathé comienza con la producción regular de películas y configura una industria de alcance internacional, a la que Gubern (1998) denomina “el primer imperio del celuloide”. Gaumont, por su parte, se interesa por los aspectos técnicos y mecánicos del cine.

⁵⁵ El cine de Méliès impacta en la producción del cine norteamericano. Edwin Porter se basa en su modo de narrar para la realización de películas de mayor duración con un argumento elaborado y de ficción; además, sus “actualidades reconstruidas” sirven de base para el arraigo y producción de este género en la industria.

En Inglaterra, aparece la llamada “Escuela de Brighton”,⁵⁶ una serie de fotógrafos profesionales devenidos realizadores pioneros, que se inician en la “fotografía animada” hacia 1897, construyendo sus propios aparatos. Por un lado, trabajaron con el trucoje fotográfico de la sobreimpresión, realizando entonces un cine fantástico simultáneo al de Méliès aunque de menor popularidad. Pero su aporte fundamental consiste, por un lado, en la movilidad de la cámara, y por otro, en una serie de recursos narrativos -como el uso del primer plano con un uso no casual en la trama, el montaje característico para las persecuciones del cine de acción (*The life of Charles Peace*, 1903) o el montaje con intenciones dramáticas (*Grandma’s reading glass*, 1900)-, que, aunque no llegan a sistematizarse, resultan un precedente ineludible para la sintaxis cinematográfica que terminará de asentarse con Griffith.

Hasta 1905, aproximadamente, se desarrolla esta primera etapa de consolidación técnica. A partir de allí y hasta 1914, las diferentes cinematografías de diversos países dan sus primeros pasos y comienzan a perfilar, en cada caso, un cine nacional. Por otra parte, hacia 1908 las películas comienzan a ser más largas, y se instala la distinción entre *largometraje* y *cortometraje*, aunque los contenidos y las formas narrativas se transforman de un modo muy lento. Sin embargo, el principal cambio del período se registra en el modo de ver las películas, ya que surgen las primeras salas cinematográficas y con ello el nuevo medio, a la par que se establece y deja de ser itinerante, comienza un proceso de autonomización que poco a poco lo conduce a dejar de ser una atracción más entre una nutrida y disímil variedad de espectáculos. Un ejemplo por antonomasia de aquellas primeras salas lo constituyen los *Nickel-Odeons* de Estados Unidos, salas destinadas únicamente a la proyección de cine, cuyo valor era en níquel.⁵⁷ Pero por otra parte, las salas poco a poco, con la

⁵⁶ Este es el nombre con el que el francés Gerge Sadoul, historiador de cine en su *Historia del cine mundial desde los orígenes* (1955) llama a un grupo que, en sentido estricto, ni es cerrado ni “hace escuela”.

⁵⁷ En la revista *The Moving Picture World* (órgano oficial de la Moving Picture Exhibitors' Association) aparece el 4 de mayo de 1907 el siguiente texto: “Un día, un hombre tuvo la idea

mayor duración que adquirieren las películas, obligando al público a permanecer más tiempo en estos recintos, se vuelven más cómodas y confortables, proceso que acompaña también un intento por parte de la industria de elevar el nivel del cine, que en estos años inmediatos a su creación pasa a ser un entretenimiento de las clases trabajadoras (obreros y pequeños empleados, tanto hombres como mujeres), y necesitan por ello volver atractivo el cine nuevamente para el público burgués.⁵⁸ A la par de estos procesos, se comienza a delinear un lenguaje cinematográfico cada vez más sólido, y se percibe la diferenciación de géneros más allá de un cine documental o de ficción.

Un pequeño repaso por estos años registra la temprana cinematografía italiana, con sus colosales y fastuosas producciones, de algún modo antecedente de los que serán las superproducciones: *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, Luigi Maggi, 1907), *Jerusalén liberada* (Enrico Guazzoni, *Gerusalemme liberata*, 1911), *Quo vadis* (*Quo vadis?*, E. Guazzoni, 1912), *Caribia* (*Caribia*, Piero Fosco, 1913).

En su primera etapa, el cine danés es un importante exportador de películas a nivel mundial, su principal productora es la Nordisk-Film Compagnie, fundada en 1906. La filmografía danesa de los primeros años se caracteriza, por un lado, por su composición visual, y por otro, tal vez su mayor atractivo en el mercado mundial, un contenido erótico revolucionario para la época, que genera la denominación “film sensual” para estas películas (Kasten 1997). Entre los

del teatro de 5 centavos [un nickel]. Equipó un edificio, lo que le costó 40 mil dólares, compró un fonógrafo con una gran bocina, contrató un comentarista cuyos pulmones tenían la potencia de un fuelle y abrió sus puertas. (...) Una de las ventajas del *nickel-odeons* es la certeza de que si usted es estafado “sólo fue por un *nickel*, cinco *pennies*, medio *dime*”, como dice el comentarista, y de que si el espectáculo no le gusta, este sólo dura quince minutos. He aquí los ingredientes de un teatro de cinco centavos: una bodega con asientos para 200 a 500 personas, un fonógrafo con una bocina extra grande, una mujer joven en la taquilla, una señal eléctrica, un cinematógrafo con operador, una pantalla en donde proyectar las imágenes, un piano, un comentarista (narrador), un director de teatro, tantas sillas como quepan en el lugar, un poco de inteligencia y otro poco de intuición. Mezcle sal y pimienta para condimentar. Después de esto sólo necesita abrir las puertas, echar a andar el fonógrafo y llevar el dinero al banco. El público se encarga del resto. (T. W. Bohn y R. L. Stromgrem, *apud* Brandt 1997: 105-106).

⁵⁸ La construcción de salas más lujosas, similares a los teatros o casas de ópera, es un proceso gradual en el que incluso los nuevos recintos conviven con las salas preexistentes, y que tampoco se efectúa de manera idéntica en todos los países.

títulos aparecen *La trata de blancas* (*Den hvide slavinde*, Viggo Larsen, 1906), *Loevejagten* (*La caza del león*, Viggo Larsen, 1907), *Abismos* (*Afgrunden*, Urban Gad, 1910).

Además del repertorio de temas internacionales

...se señalaba ya en las primeras películas -por encima de la variedad de géneros (del exótico filme de aventuras al melodrama) y de ambientaciones (del circo al salón mundano)-, un punto principal: la mezcla sutil de una fábula alejada de la realidad y tomada de la literatura popular, una tragedia muchas veces cargada de fatalidad y un libertinaje frívolo y erótico, impensable para los códigos morales de la época, que culminaba en el proverbial “beso danés” como elemento sensual... (Korte y Faulstich 1997: 31).

Además, el ambiente ofrecido en estas películas creaba un “mundo postizo y fabuloso” que “recuerda, por muchas razones, el universo *sofisticado* que crearán luego las cintas de Hollywood. Claro es que existen diferencias, como la del *final feliz*, que el cine danés repudiaba”. Por otra parte, “de la literatura decadente romántica procede una figura mítica que tomará cuerpo por vez primera en el cine danés: la *mujer fatal* o *vamp*” (Gubern 1998: 69). Otro elemento que el cine norteamericano también tomará.

En cuanto a los aportes en la composición visual de la pantalla, Gubern afirma que “si lo mejor del cine danés primitivo tendía hacia una estética pictórica, el cine italiano más significativo se orientaba en cambio hacia la organización arquitectónica del espacio” (1998: 74). Además, el cine danés también anticipa por su estética la técnica del expresionismo alemán. Heredero de esta tradición es Carl T. Dreyer, rotulista y guionista para la Nordisk, quien, en el marco de una industria del cine danés destruida tras la Primera Guerra Mundial, irrumpe en la cinematografía mundial a partir de los años 20 para consagrarse con *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d’Arc*, 1927-1928).

En Francia, el nombre de Pathé eclipsa la escena. Hacia 1908 la Casa Pathé se encuentra en su apogeo, comienza a producir en el exterior, formando

sociedades, lanza las primeras estrellas (Max Linder), y crea el primer “periódico en imágenes”, que comienza a tener una sostenida continuidad a partir de 1908. En ese mismo año, Gaumont comienza con la realización de seriales (películas en serie), cuyo primer antecedente se encuentra en las aventuras del héroe Nick Carter y que obtienen una gran aceptación por parte del público; la moda de los seriales se instala en todo el mundo y se constituye en un género internacional.⁵⁹ Por otra parte, entre 1907 y 1908 aparece el llamado *Film d’Art*, una productora fundada por los hermanos Lafitte, que propone llevar a escena “los grandes temas del teatro clásico” o hacer “que los escritores famosos [creen] argumentos para el cine”, a su vez, “utilizan a los grandes actores de la *Comédie Française* para prestigiar y enaltecer aquel espectáculo”. Algunos historiadores del cine reconocerán en esta última característica un antecedente del *star system* norteamericano por “la utilización del prestigio de la *vedette* o *estrella* (sea intérprete o autor) como gancho para el público” (Gubern 1998: 59-61). Este intento por dar respuesta a la crisis que presenta el cine popular tiene como consecuencia una teatralización de las películas en términos visuales, pero también trae aparejado un cambio en los modos de actuación frente a las cámaras, y representa una nueva dirección en la industria que intenta volver sus productos atractivos también para un público burgués culto.

En este período, en EE.UU., tras una guerra de patentes y la formación de un trust internacional, en un gesto de independencia, nace lo que será la seña de identidad de la industria norteamericana: Hollywood; porque el cine

⁵⁹ Años más tarde, en marzo de 1920, Horacio Quiroga publica en *Caras y Caretas* una columna titulada “Las cintas en serie”, en la que explica las razones de su popularidad como consecuencia de los cambios operados en el género y da muestras de la permanencia del género: “No escapa a nadie que el motivo de diluir en muchos actos un largo drama cinematográfico - como si dijéramos los capítulos de un folletín- es sencillamente asegurar un público sostenido (...). Pero he aquí que los complicados novelones del principio, casi siempre policiales, concluyeron por cansar: el público (...) buscaba, en una palabra, la vida del drama y no su representación escueta. Las empresas cinematográficas lo comprendieron muy pronto, y el resultado ha sido el siguiente: que los desacreditados filmes en serie son, hoy por hoy, muy superiores a la gran mayoría de las cintas llamadas serias (...). No importa que la cinta sea pobre de intriga e incidentes; la cuestión es que tales incidentes estén rigurosamente desarrollados, aún excesivamente desarrollados. (...) El filme en serie es un hallazgo cinematográfico, del que no se ha sacado todavía sino mísero partido...” (Quiroga 2007: 56-57).

norteamericano no nace en Hollywood, o tal vez resulte más ajustada la expresión inversa, Hollywood, la tierra del cine, no nace con el primer cine norteamericano. Su creación, además, responde a causas pocas veces consideradas.

En el año 1907, y tras la llamada “guerra de patentes”, Thomas Edison se pone al mando de la *Motion Pictures Patents Company*, un monopolio de alcance internacional que regula y controla la producción y exhibición de películas cinematográficas, en pocas palabras, “Edison se había convertido, de la noche a la mañana, en el dictador de la industria americana del celuloide” (Gubern 1998: 78), intentando incluso obtener el suministro exclusivo de película virgen. En EEUU, como respuesta a las limitaciones que imponen los alcances del acuerdo, un grupo de productores autodenominados *independientes* comienzan a emigrar hacia el Oeste para evitar las persecuciones, costos y prohibiciones que impone el *trust*. Poco a poco, los *independientes* van radicándose en un lugar próximo a la frontera con México, un suburbio de Los Ángeles llamado Hollywood. Allí se instalan las que serán las principales productoras: la Paramount, de Adolph Zukor; la Universal, de Carl Laemmle; la Fox, de Wilhelm Fuchs (William Fox); la Warner Bros, de los hermanos Warner y la Metro-Goldwyn-Mayer, de Marcus Loew, Samuel Goldfish (Samuel Goldwyn) y Louis B. Mayer. De este modo, la fundación de la gran industria norteamericana del cine, contrariamente a la imagen que sostiene a lo largo del siglo XX, nace como un refugio para las producciones independientes, aunque es verdad que no tarda en consolidarse como una mega industria de más hondo alcance aún que el monopolio del cual huye.

En cuanto a las características de la producción de estos años, Thomas H. Ince dirige una serie de *westerns*, que da prestigio al género típicamente norteamericano, conocido ya en todo el mundo; Porter sigue por unos años filmando sus películas, y dirige *El nido del águila* (*Rescued from an eagle's nest*, 1907), donde actúa David Wark Griffith, quien inicia su carrera delante de las cámaras, para comenzar a dirigir al año siguiente.

Sus innovaciones (...) consistieron más que en el descubrimiento de elementos individuales, en la diferenciación intencionada de las posibilidades de expresión estética y en la integración, en una estructura predominantemente visual, de formas que ya existían con anterioridad... (Korte y Faulstich 1997: 36).

De este modo, con más de 400 cortometrajes rodados entre 1908 y 1913, y sus dos producciones de temática histórica, *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), Griffith logra asentar, profundizar y sistematizar el uso de recursos narrativos que ya habían sido experimentados para formar una sintaxis propia del lenguaje cinematográfico.

A partir de 1914, con el inicio de la Primera Guerra Mundial comienza un proceso que implica la caída de las principales cinematografías europeas y la consagración definitiva de los EE.UU. como proveedor de películas. El mercado mundial se nutre de las producciones norteamericanas, y su cine se impone. A la vez, muchas de las personalidades relevantes (actrices, actores, directores y demás) emigran con la guerra a América y se suman a esta industria. Son estos los años en que se consolida la industria de Hollywood, tras la caída definitiva de Edison.

Al término de la Primera Guerra Mundial, Hollywood impone sus películas en el mundo, mientras que de manera paralela desarrolla un *star-system* que excede en mucho el espacio de la sala cinematográfica.

Una de las bazas fuertes de la nueva industria es, naturalmente, el star-system, pivote de la histeria colectiva de los públicos que se arremolinan a las entradas de los cines. Las vidas privadas de las estrellas se convierten en pasto de revistas especializadas de enorme tirada. (Gubern 1998: 173).

En suma, tras la guerra, el cine “mediante el refinamiento de la dramaturgia y de los temas”, se establece y consolida ya como un arte y

entretenimiento para todas las clases sociales con una preponderancia evidente del cine de Hollywood. Más adelante volveré sobre algunos aspectos del cine norteamericano, sobre su narrativa, el *star-system* y algunas otras características.

También al terminar la Primera Guerra Mundial, algunas cinematografías locales logran su restablecimiento o renacen con un signo vital distinto, como es el caso de Alemania, y el de Rusia tras la Revolución; o bien, tras mantenerse neutrales durante el conflicto bélico llegan al desarrollo de una cinematografía fuerte en industria y con un sello particular, como sucede con el cine de Suecia.

El cine alemán de los primeros años no se destaca en el panorama internacional, pero la producción de posguerra logra ubicarse en las pantallas del mundo con tres tipos de géneros que caracterizan lo que se denomina el “cine clásico alemán”⁶⁰, un breve período en el que se desarrollan “técnicas de manejo de la cámara y de iluminación para densidad en la ambientación” que ejercen “una influencia considerable sobre la producción fílmica internacional” (Korte y Faulstich 1997: 48). Estos tres géneros son: el cine histórico, que presenta imponentes escenarios y que puede representar temas de carácter histórico de manera más o menos solemne, entre las que se cuentan *Madame Dubarry* (*Madame du Barry*, Ernst Lubitsch, 1919), *Anna Boleyn* (*Ana Bolena*, E. Lubitsch, 1920);⁶¹ el cine fantástico- expresionista, en el que, según Román Gubern “a la contemplación naturalista y neutra de la realidad, propia del clasicismo norteamericano” opone “un subjetivismo violento y radical, que [distorsiona] la imagen del mundo y [transmite] su interpretación ética e intelectual de la realidad”. Esta interpretación subjetiva de la realidad se plasma en las películas, “mediante un código de signos de hipertrofiada expresividad” (1998: 145), esto es, a través de formas y recursos visuales que se plasman en aspectos tales como la decoración, en el uso de los maquillajes, y en el plano de

⁶⁰ Sobre los aspectos particulares de este período, el trabajo de S. Kracauer, *De Caligari a Hitler* es ya un clásico.

⁶¹ Hay que reconocer en Ernst Lubitsch uno de los responsables del resurgimiento del cine alemán. Este director, que comienza a trabajar con quien será una de las más célebres *star*, Pola Negri, suele ser relegado en pos de la sobrevaloración de un cine más prestigioso por su estética, y criticado por su producción en Hollywood, tras emigrar tempranamente en 1923.

la iluminación. Los títulos más relevantes son *El gólem, cómo vino al mundo* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Wegener, 1920), junto a con las célebres *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Wiene, 1920), *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, el eine Symphonie des Grauens*, Murnau, 1922) y *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, Lang, 1922).

Y por último, el tercer género de esta producción silente del cine alemán es el llamado cine de cámara,⁶² emparentado con el anterior, pero orientado hacia el naturalismo y por ello muchas veces llamado “cine realista” en contraposición al cine expresionista. *Scherben* (*El riel*, Lupu-Pick, 1921) y *Escalera de servicio* (*Hintertreppe*, Jessner y Leni, 1922) se cuentan entre sus películas.

Tanto en las películas del expresionismo como en las de cámara, y a pesar de las “diferencias en la forma y en el carácter de las historias narradas”, subyace por lo general, en todas ellas “el mismo mensaje: el ser humano no puede escapar a su destino, al poder de los tiranos y de seres sobrenaturales o de los abismos de su propia alma” (Korte 1997: 386). La diferencia se halla en el modo en que se construye y explica ese mensaje:

Si en el cine fantástico-expresionista las inseguridades y miedos reales del público son desplazados al reino de lo inexplicable y, por lo tanto, dejan de ser responsabilidad de las personas reales, el cine de cámara se encuentra más próximo a la realidad. En sus tramas intervienen personas reconocibles como naturales, aunque ellas también sean objetos sin voluntad de sus propios “impulsos oscuros”. (Korte 1997: 386).

La evolución de este género llevará a una producción de índole realista - aunque siempre impregnada de cierto tinte expresionista- que se distingue a partir de 1925 y en el que se destaca la producción de Georg W. Pabst.

En tanto, tras la Revolución de 1917, el cine soviético explora las posibilidades del montaje para configurar de manera definitiva el lenguaje

⁶² La denominación cine de cámara (*Kammerspielfilm*) deviene, según Gubern, de las puestas en escena de Max Reinhardt, llevadas a cabo para su teatro de cámara (*Kammerspiel*), y realizadas para auditorios de no más de trescientas personas.

cinematográfico. Lev V. Kulechov, quien inicialmente trabaja como operador de cine en el frente de batalla, y luego como profesor en el Instituto de Cine, crea el Laboratorio Experimental en el que realiza sus “films sin películas”, donde explora el poder de la imagen utilizando fotos fijas a las que, mediante la yuxtaposición, carga de emoción y significado. También en esos años comienza Dziga Vertov su producción de índole documental, y el desarrollo de sus ineludibles teorías del *Cine-ojo* (*Kino-glatz*), mediante las que pretende “desembarazar a la captación de imágenes de todos sus artificios para conseguir una inalcanzable ‘objetividad integral’ que creía posible debido a la inhumana impasibilidad de la pupila de cristal de la cámara” (Gubern 1998: 148). En cuanto a la producción de películas de ficción, los directores Sergei M. Eisenstein con títulos como *La huelga* (*Stacka*, 1922) y *El acorazado de Potemkin* (*Bronenosez Potemkin*, 1925), y V. I. Pudovkin con *La madre* (*Mat’*, 1926), entre otras películas,⁶³ llevan adelante una filmografía en consonancia con los ideales soviéticos y con una estética que sintetiza las experimentaciones en el plano de la sintaxis visual.

Por otra parte, dejando a un lado el recorrido histórico del nuevo medio a través del desarrollo de su producción, existen, además de la línea de perfeccionamiento técnico y de la consolidación de un lenguaje, otros aspectos que es preciso recordar al momento de abordar un análisis que involucre el cine silente, esto es, la distancia que existe entre la experiencia de ese cine con respecto a la actual. En este sentido, Roberto Paoletta en su temprana y ya citada *Historia del cine mudo* publicada por primera vez en 1956, se propone recrear el ambiente en el que nace el cinematógrafo, evocando “la atmósfera de las manifestaciones cinematográficas en el cuadro ambiental que les fue propio, procurando retomar el sentido, si no el color, que les fue propio” sin embargo esa es la mayor dificultad “y esto porque -como observa André Malraux- el estilo de

⁶³ Mientras que Eisenstein plantea conflictos colectivos, y representa ante la cámara sus diferentes aristas, Pudovkin, en cambio, se centra en personajes individuales y examina el proceso que lleva a una toma de conciencia política.

la obra resucitada surge en medio de otros estilos que son contemporáneos y no resucitados” (Paolella 1967: XII).⁶⁴

Entre otras cuestiones que deben ser tomadas en cuenta se registra, en primer lugar, el hecho de que cuando accedemos a la visualización de las películas de ese período solemos encontrarnos con que son reproducidas con la frecuencia del sonoro -“veinticuatro fotogramas por segundo en lugar de dieciséis” (Paolella 1967: XII)- de esa manera, se altera un aspecto fundamental en la experiencia estética, la velocidad de la acción aparece acelerada. En segundo lugar, también el campo visual de la proyección se ha modificado por la pantalla panorámica y se ha limitado por el empleo de la columna sonora, la consecuencia más grave es la “mutilación del encuadre” (1967: XIII).

Otro aspecto importante en esta etapa silente se encuentra en la existencia de ciertas convenciones entre el cine y el público que parecen hoy una curiosidad. Me refiero en este caso al uso del color en las películas. Si bien se tiende a pensar en este cine como un cine en blanco y negro, lo cierto es que se utiliza el color, y su utilización vehiculiza una información decodificada por los espectadores. La técnica de coloración monocromática, que también se conoce como *virage*, *tinting* y *toning*, consiste en pintar fragmentos (cortos o extensos) de película con colores lisos.⁶⁵ Los colores utilizados con mayor frecuencia son sepia, salmón, ámbar, amarillo pálido, verde claro, verde brillante, rosa, naranja, rojo, violeta pálido, azul pálido, azul oscuro, azul verdoso... la técnica de la coloración monocromática no se basa en un uso realista del color, es por ello que cada tono codifica un mensaje distinto para el espectador, que no representa mayor dificultad, y es por eso que en una misma película pueden alternarse las

⁶⁴ El texto de Paolella se caracteriza por la elaboración de un discurso con marcados matices literarios que, además de brindar datos históricos, se propone transportar al lector al contexto en que nace el cinematógrafo. El gesto, si no el resultado, revela al menos la existencia de las distancias temporales que deben tomarse en cuenta para la comprensión del fenómeno del cine silente.

⁶⁵ Desde muy temprano, existieron diversos métodos para lograr que las películas proyectadas tuviesen colores, entre las diversas técnicas figura la que consiste en la coloración a mano de cada uno de los fotogramas, procedimiento utilizado por Méliès, como ya se mencionó; sin embargo, los alcances de estas técnicas fueron reducidos (Paolella 1967: 523-527).

coloraciones, por ejemplo, el azul puede indicar que es *de noche* si se utiliza en una escena *exterior*, y el pasaje al amarillo indica que la acción se ha desplazado al *interior*. Además, este procedimiento “integraba sugestivamente la atmósfera típica” de las películas silentes:

En la época en que el rojo quería decir el incendio, la pasión o la presencia infernal; el verde, la noche o el romántico palpitar del amor; el amarillo, los celos, el odio y la iluminación eléctrica (...) Después la técnica sustituye estos primeros efectos con otros cada vez más refinados. (Paoletta 1967: 527).

La coloración monocromática se aplica hasta 1925, y se trata de una práctica habitual que, según Peter Delpout (1997), se utiliza en más del ochenta por ciento de las películas. La idea instalada de que este cine era en blanco y negro se debe entonces a que, muchas veces, los conservadores de archivos cinematográficos no han copiado estos colores monocromáticos. Para Delpout, el uso de la coloración monocromática implica una suerte de anarquía en el uso del color que revela el “carácter abierto” del cine silente, en el que los colores funcionan, como se verá, de un modo similar al de la música, esto es, que si bien en teoría está al margen de la imagen, siempre está en su búsqueda. La llegada del cine sonoro implica el fin de la utilización de esta técnica de coloración.

Por último, una cuestión de peso y a la que me he referido anteriormente sólo de manera parcial es el tema de la sonoridad durante la proyección. En la actualidad es frecuente acceder a copias de películas del cine silente *musicalizadas*, con bandas sonoras que acompañan en mayor o menos medida el hilo argumental. Esta característica deviene del intento por reponer una señal particular de las proyecciones en las salas de aquellos primeros años, ya que “Paralelamente al establecimiento del cine como entretenimiento popular, también cambió el aspecto musical-auditivo de las presentaciones, pues el “cine mudo” nunca fue realmente mudo, por lo menos durante las proyecciones”. La musicalización, entonces, podía realizarse “con aparatos de sonido como el fonógrafo de Edison o el *biophon* de Oscar Messter (experimentos que

acompañaron la fase completa del cine mudo)” (Korte y Faulstich 1997: 17), o por medio de la interpretación en vivo de un piano, un violín o incluso una pequeña orquesta.⁶⁶ La melodía ejecutada depende del criterio de los músicos, y es seleccionada de un variado repertorio, aunque existían partituras musicales escritas “para las películas mudas de gran presupuesto -y en algunos casos se enviaban con las copias, o se interpretaban por orquestas trashumantes que viajaban con la película-” (Walker 1974: 19). La música, incluso, es parte de la filmación, un elemento esencial para la interpretación de los actores. Ya desde los primeros años los directores incorporan una reducida orquesta al set de rodaje “para procurar ambiente musical e inducir a los intérpretes el tono triste o alegre exigido por la historia.” (Walker 1974: 18).

Con respecto a lo que sucedía en las salas de Buenos Aires, Sergio Pujol (1994) recoge los testimonios de los músicos Sebastián Piana y René Cospito. Piana recuerda haber comenzado a trabajar tocando el piano en los “cines mudos” a los catorce años de edad, y cuenta que en aquellos cines se tocaba “De todo un poco, siempre dentro de lo que llamaríamos clásico: pequeñas fantasías de ópera, vales de Walteufel -algo así como un Strauss de la época-, intermezzos, etcétera.” Con respecto a si con esa música se acompañaban las imágenes al pie de la letra o una cosa era independiente de la otra, responde que

La verdad es que los músicos de cine mudo les prestaban muy poca atención a las imágenes. Había que llenar un vacío, un silencio insoportable en un espectáculo, pero a veces la gente se distraía más con la música que con el cine propiamente dicho. Cuando años más tarde se popularizaron las tres orquestas (jazz-clásico y típica), mucha gente fue al cine por la música más que por las cintas... Corría el año 1917 y ganaba unos cincuenta pesos por sábado, que para mí era mucho dinero. (1994: 252).

⁶⁶ En la actualidad, algunos ciclos o retrospectivas de películas silentes se propone junto a la proyección la ejecución de música en vivo, como un intento por acercar al espectador a la experiencia del cinematógrafo propia de ese período.

René Cospito, por su parte, relata una experiencia similar en sus aspectos generales, pero con un rasgo particular:

...en el cine yo tocaba en las primeras dos secciones, a las cuatro y a las seis. Tocaba completamente solo en un comienzo. El piano no estaba en el foso, sino muy cerca del escenario, de modo que yo podía ir viendo la película a medida que tocaba. No era requisito imprescindible acompañar de modo coherente las imágenes, se trataba de llenar un silencio y nada más. Pero yo era muy intuitivo y me daba el lujo de ensayar un acompañamiento musical más o menos afinado. Al poco tiempo dejé de estar solo. A las seis venían los hermanos Fernández, un violinista y un violoncellista, y tocábamos como trío algunos *fox-trots* y algunos tanguitos para matizar. En realidad, lo que más salida tenía en los cines era la música norteamericana y los clásicos. (1994: 259-260).⁶⁷

Con la aparición del sonoro, los músicos y las orquestas desaparecerían de los cines y serían absorbidos en su gran mayoría por la radio (Pujol 1994).

A la par que la presencia de los músicos, ligada a la mayor duración que iban teniendo las películas, en estas proyecciones surge una figura con características particulares que irá creciendo en importancia al hacerse las películas cada vez más largas, los comentaristas especiales:

Los recitadores fílmicos, como también se les conocía y que idealmente debían ser actores profesionales de teatro, con talento musical, tenían principalmente la tarea de aclarar la trama y los personajes de las películas de la manera más plástica posible, pero también podían utilizar comentarios irónicos o dramáticos o la emotiva intervención del piano y del acordeón para resaltar o cambiar lo que postulaba la película e influir decisivamente en el efecto que esta pudiera producir. (Korte y Faulstich 1997: 17-18).⁶⁸

⁶⁷ Acerca de cómo conseguían las partituras, relata que “Venían muchos barcos de Estados Unidos, íbamos al puerto y nos contactábamos con los marineros que casi siempre tenían algunas partituras para vendernos. Además, Max Glucksmann, dueño de la gran cadena de cines, repartía desde una oficina que estaba en Radio Splendid los repertorios que se hacían en los cines.” (Pujol 1994: 260).

⁶⁸ La presentación de la película *El cantor de jazz* que realiza Ramón Gómez de la Serna con una performance, que será comentada más adelante, podría ser pensada en deuda con esta

La otra característica relacionada con el uso del lenguaje verbal que hace a este cine *silente* y no *mudo*, es la existencia de los intertítulos verbales que aparecen copiados en la película, estos intertítulos aparecen hacia los años 1905 y 1906, y están destinados especialmente a “hacer comprensible lo que iba ocurriendo en la pantalla, independientemente de las habilidades de los comentaristas y para mantener la autenticidad de lo que el realizador había postulado”. Sin embargo,

...estos comentarios y diálogos escritos, que frecuentemente se extendían hasta ser “pequeños libros”, no tuvieron al principio una buena acogida entre el público, poco acostumbrado a la lectura, pues interrumpían moleestamente la trama, y no lograron imponerse sino hasta algunos años después. (Korte y Faulstich 1997: 18).

Y cuando logran imponerse, se vuelven un recurso, un elemento más del lenguaje del cine. Así, durante los primeros años del cine sonoro es usual el uso de intertítulos, sobre todo al comienzo para contextualizar la acción,⁶⁹ o incluso en el transcurso de la película, para dar cuenta del paso del tiempo o de cambios fundamentales que afectan a los personajes y a la trama.⁷⁰

En cuanto a las relaciones entre la literatura y el cine, en este período es una práctica generalizada de alcance internacional la utilización de argumentos literarios para la pantalla, y es entonces usual que los argumentos de las novelas

tradición, contemplando incluso las formas tan características que el autor adoptada en sus presentaciones.

⁶⁹ Resulta inevitable pensar en el histórico y clásico comienzo de *Star Wars*, con su relato épico inicial que por su forma y contenido podría pensarse como heredero también de las leyendas iniciales del clásico cine del *far-west*, y por qué no, de una tradición que pasa por Cervantes y su *Quijote* y llega hasta los relatos de Homero. http://www.youtube.com/watch?v=y_8BLk66B7U&feature=related

⁷⁰ A modo de ejemplo, cito un pasaje de una de las películas favoritas de Arlt, Borges y Victoria Ocampo, *¡Aleluya! (Hallelujah!)*, 1929), un drama musical dirigido por King Vidor. Al promediar la película, Zeke, el protagonista, responsable de la muerte de su hermano encuentra la redención y se transforma en un predicador; es mediante una placa con un intertítulo que se informa al espectador el comienzo de esta nueva etapa: “Zeke se convierte en pastor”.

y de las obras de teatro pasen a la pantalla. El punto que sigue profundiza esta característica y sus implicancias en el plano de las hipótesis de esta tesis.

Por último, es necesario aclarar que el fin de la era del cine silente no sucede de un día al otro. En la industria y en las salas, y durante un periodo considerable, conviven los primeros intentos de sonorización e incluso el cine sonoro ya consolidado con películas silentes. Sin embargo, puede considerarse el año 1930, con la gran crisis económica, un convencional “punto final” o cierre para esa época.

Es verdad que junto a la aparición de las exitosas *talkies* “al cine mundial no le será fácil resistir los primeros golpes de la crisis económica que se expande desde Wall Street.” Sin embargo:

No obstante el cierre de salas en todo el mundo entre 1929 y 1933, el espectáculo cinematográfico se abre, a partir del sonido, a nuevas posibilidades. Todo se modificará, desde el *star system* hasta las historias, desde el tempo narrativo hasta las consideraciones morales. (Pujol 1994: 115).

II. 2.

EL CINE SILENTE: UN MODO DE NARRAR

*-Del cinema al aire libre
vengo, madre, de mirar
una mar mentida y cierta,
que no es la mar y es la mar.*

*-Al cinema al aire libre,
hijo, nunca has de volver,
que la mar en el cinema
no es la mar y la mar es.*

Rafael Alberti, 1924

En el apartado anterior intenté, de manera breve, dar cuenta de los principales hechos que conforman la historia de los primeros años del cine y que llevan a la consolidación de un lenguaje cinematográfico, un lenguaje que permite configurar un modo de representar que será característico del Hollywood de los años 20, ese mismo cine de Hollywood que aparece en la escritura de los escritores pioneros.

En qué consiste ese modo de narrar que aparece en la pantalla norteamericana -y que llega a tantas otras pantallas en el mundo- es lo que analizaré en las páginas que sigue. El objetivo es dar cuenta de qué es lo que ven los escritores seleccionados para el corpus de esta tesis, y en consecuencia, traspasar los alcances de un análisis que se concentre -y paralice- en la identificación y acumulación tanto de títulos de películas como de nombres de estrellas. Es decir, intentaré dar cuenta de cuál es ese modo de narrar que conmueve a los pioneros y, particularmente, buscaré interpretar qué factores definen esa narrativa y resultan esenciales en su experiencia cinematográfica que *afecta* su escritura.

El *star system*

En primer lugar, uno de los factores determinantes en la consolidación y hegemonía del cine norteamericano en el mundo es el denominado *star system*. Y también es este uno de los rasgos más visibles en las escrituras de los pioneros. Si bien no se puede establecer una fecha para el nacimiento del fenómeno de las estrellas de cine, en tanto “...es difícil fijar una fecha a la identidad artística y determinar con alguna certeza qué actores y actrices, favoritos del cine en los primeros años de 1900, pueden ser considerados como estrellas del cine...” (Walker 1974: 15), si pueden rastrearse, en cambio, los pasos de un proceso que termina estableciendo uno de los ejes centrales de la relación del público con el medio cinematográfico, relación de la que participan por supuesto los escritores pioneros.

Dentro de ese proceso, uno de los primeros recursos identificables para su desarrollo es la utilización del primer plano, ya que “...la estrella del cine no pudo diferenciarse del grupo del escenario hasta que la cámara no se acercó lo suficiente como para reproducir la propia personalidad del intérprete. El primer plano fue el primer escalón.” (Walker 1974: 17).

Otra pieza fundamental en la conformación de “la estrella cinematográfica” son los rótulos (o intertítulos) de las películas silentes, ya que estos no sólo explican al espectador el argumento a medida que la historia se sucede -y dirigen incluso sus sentimientos-, sino que también fijan características y atributos a los intérpretes, provocando incluso la cristalización de algunos epítetos que quedan adheridos a un intérprete en particular. Es así que “Fue ciertamente el apelativo sentimental de “Pequeña Mery”, el que procuró un apodo emocional a Mary Pickford, antes de que los espectadores llegaran a ser conscientes de su verdadero nombre.” Y de esta manera, “las presuntas estrellas quedaron literalmente ‘etiquetadas’” (Walker 1974: 20).

Pero además, un factor fundamental a tener en cuenta es que los nombres de los intérpretes no se conocen, no aparecen en los títulos, como vemos hoy, ni eran divulgados. Los nombres de los artistas comienzan a conocerse recién hacia 1909, 1910, por un lado porque un intérprete se asocia a una productora (la

“chica Biograph”), pero por otro porque ser intérprete de cine no es nada prestigioso en los primeros años, incluso es visto y valorado como un retroceso en la profesión actoral. Pero además, las productoras se resisten a divulgar el nombre de sus actores por el temor a que otra compañía los arrebatase, práctica habitual en esos primeros años. Este anonimato evidencia entonces que todavía durante la primera década del siglo XX no existe lo que hoy se considera una *star*. A este anonimato, se suma otro rasgo, ahora asociado al aspecto material de las películas de este período, que dificulta la conformación de las estrellas, y es que las películas son aún demasiado breves, se sustituyen rápidamente y esto impide que un actor o una actriz se fije en el imaginario colectivo, incluso cuando existe ya la costumbre de reconocer a un intérprete, como se ha mencionado, por un rasgo particular que a veces imponen los rótulos o por la singularidad de un atributo físico que lo distingue: “la chica de los bucles”, “el hombre de los ojos tristes”.⁷¹ También en esta primera época empieza a conocerse y desarrollarse otro rasgo que será fundamental para la consolidación del sistema de estrellas: la curiosidad del público, porque sucede que ya antes de 1910 el público escribe a los estudios para pedir información e incluso para preguntar los nombres de sus actores favoritos.

Todas estas características hacen que hacia 1910 comiencen a conocerse finalmente los nombres de los actores, a lo que se suma el hecho de que las productoras advierten el impacto que los intérpretes tienen frente al público cuando la prensa se ocupa de ellos.⁷²

El fenómeno de la publicidad de los intérpretes devenidos estrellas, esto es, una publicidad centrada en la estrella incluso por fuera de la publicidad de las

⁷¹ El uso de estas formas se hace *presente* en la escritura de los pioneros.

⁷² Existe una anécdota que resulta clave en esta cuestión, y es la de la noticia de la falsa muerte de Florence Lawrence (Florence Turner), “la chica Biograph”, publicada en la prensa en 1910, este hecho es considerado el punto inicial de la consolidación del sistema de estrellas. El impacto que provoca en el público la falsa noticia amerita un golpe publicitario inmediato: un reportaje acompañado por una serie de fotografías de la actriz, con el título “Héroes y Heroínas del Espectáculo Cinematográfico”, en la primera página del periódico dominical St. Louis Post-Dispatch, el mismo que días atrás había dado la reseña sobre su falso fallecimiento. (Walker 1974). A consecuencia de este episodio surge también el primer “inventor de estrellas”, Carl Laemmle.

películas, se descubre pronto y se transforma en uno de los vectores esenciales de esta industria.

La publicidad de tipo combativo, exagerado y omnipresente, fue probablemente la primera ruptura radical con las viejas convenciones teatrales, que habían configurando durante tanto tiempo las primeras películas; y venía estrechamente ligada a la venta agresiva de un intérprete cuya personalidad era simultáneamente descubierta y reconstruida por una maquinaria publicitaria que trabajaba para convertirlo en una propiedad pública. (Walker 1974: 35).

Porque esta publicidad sale del ámbito exclusivo de la exhibición, y expande la imagen cinematográfica a otros tantos.

En vez de un anuncio en un periódico del lugar y carteles en el exterior del local donde aparecía, la nueva publicidad cinematográfica multiplicaba diez mil veces la presencia del intérprete, dondequiera que la reproducción mecánica fuera capaz de procurar su imagen cinematográfica, y creaba un interés público en su personalidad, generando poder, adhesiones y rechazos, cosas todas que seguramente no tenían nada que ver con su arte. (Walker 1974: 35).

Es a fines de 1910 que comienza la práctica de envío de fotografías autografiadas a los admiradores, y también para esa época surge en EE.UU. la primera publicación dedicada a los fanáticos, *The Motion Picture Story Magazine*, propiedad de la Vitagraph, que en un principio sólo realiza publicidad de sus películas y artistas, pero al comenzar a venderse en kioscos en lugar de hacerlo en la taquilla de los cines, amplía su propuesta e incluye también información -y chismes- de los artistas de otras productoras. De esta manera, ya para 1912 existe una pequeña pero notable cantidad de publicaciones destinadas a los admiradores de las estrellas del cine. Y es también para esa fecha cuando las películas comienzan a ser más largas y los personajes, al ser más complejo el argumento, pueden desarrollarse; pero sobre todo, comienzan a permanecer más tiempo en la pantalla. Este proceso, en síntesis, concluye con la instalación

definitiva del *star system*. En palabras de Edgar Morin, “Se cierra la era de la *Star Film*. Comienzan los *films* de estrellas.” (1964: 13).

Por otra parte, al caer la atención sobre los intérpretes y convertirse en estrellas, las consecuencias económicas resultan rápidamente palpables en los contratos que estas firman. A la par, su poder y valor económico no se reduce a su persona y repercute en la industria, ya que en estos años inmediatos a 1915, “Conseguir una estrella era conseguir capital inmediato, material con el cual se podía plantear el negocio”, y así como en la década anterior los realizadores “habían hecho lo imposible para conseguir una de las cámaras de Edison” a partir de ahora “se precipitaban tras una patente humana en forma de estrella” (Walker 1974: 51-52).

A esto se suma el hecho de que desde el momento en que el *star system* se consolida, “un intérprete de la pantalla debía ser comercializado para sus admiradores como una personalidad, una imagen, y en medida crecientemente siniestra, como un objeto” (Walker 1974: 36), porque:

Al mismo tiempo la publicidad sobre ellos, sus películas, actividades y características personales -y en este sentido el tinglado de Hollywood, como exótico y permanente paisaje de fondo, jugaba un enorme papel-. Iba a ser empleada para provocar la curiosidad, estimular la expectación y hacer volver a los espectadores una y otra vez. La participación del público en la identidad de los intérpretes arraigó al mismo tiempo y sobre el mismo terreno que el *star system*. (Walker 1974: 57).

Por su parte, las estrellas del cine también se ven sometidas a su condición de *star*, en un doble juego que las alimenta y las limita:

La apariencia, la personalidad y en gran medida la interpretación de cada estrella tenían que ser estandarizadas de película a película para poder integrarlas totalmente dentro del *star system*: el método puesto a punto para estabilizar la producción y dotar al producto de una continuidad de atractivo. De esta manera el público podría saber qué debía esperar de sus favoritos. (Walker 1974: 56-57).

Se trata, en suma, de crear en el público una necesidad, basada en la condición de garantizar lo que se puede encontrar en la película a partir de la *star* que encarna la acción; esta garantía se centra en su figura, en tanto su rostro es vehículo de una personalidad, un modo de actuar, una cantidad de situaciones y contextos en los que se puede hallar.⁷³ Es así que la estrella no es el papel que interpreta, en tanto que, en palabras de Edgar Morin, “La estrella no es sólo una actriz [*o un actor*]. Los personajes del film contaminan a las estrellas. Recíprocamente, la propia estrella contamina a sus personajes” (1964: 41).

Esta cualidad aparece en la escritura de los pioneros, es leída por estos escritores y llevada a la literatura, utilizada entre tantos otros materiales. Cuando aparece entonces el nombre de una *star* en un texto literario, la maniobra no se resume sólo en la cita de un nombre, o justamente, pensándolo de manera inversa, ese universo es el nombre, está en el nombre, porque

La estrella determina los múltiples personajes de los films: se encarnan en ellos y los trascienden. Pero estos, a su vez, la trascienden: sus cualidades excepcionales se reflejan sobre la estrella (...). El actor y su personaje se determinan mutuamente. La estrella es algo más que un actor que encarna personajes: se encarna en ellos y estos se encarnan en ella. (Morin 1964: 41-42).

En consecuencia, también entra en juego otro rasgo que presupone el *star system*, “la calidad de inconfundible en la imagen de una actriz”; esta característica se sustenta en el hecho de que una *star* interpreta “por lo común al mismo personaje en diferentes películas, es decir, en el fondo no se pretendía que interpretara un papel, sino que se interpretara a sí misma”. De este modo,

La identificación entre papel y actriz se volvió una característica básica de la estrella, cimentada en el carácter de realidad de la forma artística que es el cine,

⁷³ Resulta obvia, pero no por ello innecesaria, la mención acerca de la permanencia y actualidad de esta característica del *star system*.

y continuada como sugestión por el espectador. En otras palabras: la representación fílmica como reflejo de aquello que es, que podría o que debería ser; el cine como medio de una forma definida por su transparencia, no por la materialidad de sus recursos” (Hickethier 1997: 329-330).

En síntesis, la *star* “no se transforma, no asume diversos papeles opuestos entre sí ni representa figuras distintas” (Hickethier 1997: 331).

Por otra parte, el *star system* norteamericano se consolida definitivamente entre los años 1914 y 1917, a la par que la técnica del cine se perfecciona y se torna más sofisticada. Y en este perfeccionamiento técnico, cada uno de los oficios -guión, cámara, iluminación, montaje-, a la vez que se especializa, abre “la vía para que el público [pueda] entrar en una nueva relación con la personalidad en la pantalla” (Walker 1974: 58). Esto quiere decir que las historias pueden ser escritas resaltando algún atributo de una *star*, como su valentía, o su honor, o el poder de su seducción; así como los encuadres pueden destacar alguna característica particular. Tanto es así que Walker encuentra un síntoma de “afianzamiento de las estrellas” en el hecho de que comenzaran “a insistir en mantener en sus películas a los mismos directores de fotografía” (1974: 59). Incluso, para André Malraux, la mitología de las estrellas de la pantalla está fundada casi exclusivamente en “la relación entre el guión y las estrellas, masculinas y femeninas. La estrella no es, ni de cerca ni de lejos, una actriz que hace cine: es una persona capaz de un mínimo talento dramático, cuyo rostro expresa, simboliza, encarna, un mito colectivo” (en Paoletta 1964: 354).⁷⁴

Lo que resulta evidente tras esta ajustada explicación, es que es complejo el proceso que se desarrolla en torno a un actor o actriz para que se convierta en una estrella, así como su alcance por fuera de la pantalla. Al respecto, Edgar Morin ofrece un detallado análisis crítico del fenómeno en su texto *Las estrellas de cine* (1964), y entre otras cuestiones, el autor designa como un “proceso de divinización” (1964: 45) a la transformación que sufre el actor de cine y lo

⁷⁴ Y continúa: “Los hombres modernos inventan para sus instintos historias sucesivas tal como los creadores de mitos inventaron, uno después de otro, los trabajos de Hércules.”

convierte en ídolo de multitudes, y así remite al mito de la estrella cinematográfica. Las *star* encarnan y delinear a la vez héroes típicos, con características definidas y prototípicas. Y es la capacidad icónica de una *star* lo que el cine arrastra a la literatura en las (*re*)*escrituras* de los pioneros. Es esa constante existencia, ese *ser* que habita en el rostro en la pantalla, película tras película -y todo lo que él encarna-, lo que sirve de material, entre otras cosas, para activar la máquina de escritura de estos autores.

La constelación de Hollywood

Por su parte, entre los personajes que conforman esta constelación, unas de las *star* prototípicas es el cómico.⁷⁵ Son estos personajes los primeros que salen del anonimato, si bien como ya mencioné, inicialmente se los reconoce por un rasgo distintivo de su comportamiento o de su físico, como por ejemplo, “el gordito”. El primero de los cómicos reconocible por el nombre para su público es John Bunny, tempranamente conocido a partir de su rasgo físico, el gordo. Poco más tarde aparece Mack Sennett, quien ya en 1912 se convierte en el propietario del Estudio Keystone, productora dedicada en mayor medida a las películas cómicas, y compañía en la que “recluta” y “descubre” cómicos de renombre, entre ellos Roscoe *Fatty* Arbuckle, Harold Lloyd, Bing Crosby y hasta el mismo Charles Chaplin.⁷⁶ Más tarde, en 1917, de la mano de *Fatty*, llega al cine otra estrella, Buster Keaton. El repaso por los nombres de estos cómicos invita a una rápida reposición de sus características distintivas, no sólo físicas sino también psicológicas con las que sobreviven en el imaginario.

Las estrellas femeninas, por su parte, presentan una variedad que va desde la *ingenua*, pasando por la muchacha *intrépida* y ágil hasta llegar a la *vamp*.

⁷⁵ En la configuración de los personajes durante los inicios del cine, resulta significativo el peso de la tradición de personajes teatrales, tanto en la construcción o referencia al “tipo” por parte del actor, como en la recepción de esas características por parte del público. En un segundo momento esos “tipos” se transforman al funcionar en el llamado *star system*, a partir de su vinculación a un actor concreto y el “proceso de mitificación” (Morin 1964).

⁷⁶ Un antecedente fundamental en el caso de los cómicos se encuentra en el actor francés Max Linder, a quien el mismo Chaplin declara su admiración. Existen numerosos estudios acerca de las deudas que Carlitos tiene con el cómico francés.

El primer arquetipo creado por Hollywood fue el de la ingenua (Mary Pickford, Lillian y Dorothy Gish, Edna Purviance, Alice Terry), cuya función primordial era la de servir de premio que el guionista entregaba al “chico”, al final de la película, para recompensar su valerosa actuación. La mujer aparece “cosificada” en un cine que [...] está hecho por y para los hombres (Gubern 1989: 94).

En cuanto a su aspecto externo: “La estrella hembra que se puso de moda era pequeña, muy femenina, espiritual o infantil, pero activa, enérgica, elástica y, sobre todo, joven. [...] Con las películas aparece una especie totalmente nueva del encanto femenino –una nueva dietética ideal” (Walker 1974: 63). Un dato obligado es que en su configuración fue esencial la participación de Griffith como director.⁷⁷ Ya en los años veinte aparece una variante de la ingenua, que es la “muchacha norteamericana desprejuiciada, ávida y poco sentimental”, que encarna Gloria Swanson.⁷⁸

Pero en el cine de la segunda década, pronto los esquemas argumentales se tornan más complejos y los arquetipos mutan, acompañando los cambios. Surge así otro modelo femenino: la *vamp*.

El nuevo tipo de estrella hembra que iba a protagonizar la escena durante la segunda mitad de los años veinte, no necesitaba látigo para dominar a su víctima masculina. Y se infligía a sí misma tanto sufrimiento como a los demás. La representante más grande de esta estirpe fue Greta Garbo (Walker 1974: 159).

⁷⁷ Si bien Mary Pickford y Lillian Gish aparecen asociadas invariablemente, quizás porque ambas son invenciones de Griffith, se diferencian en más de un aspecto, pero ante todo, porque mientras que la Pickford parece haber nacido “para sufrir y vencer en sus películas”, la Gish parece haberlo hecho para sufrir y ser aplastada” (Walker 1974: 75). Cómo no evocar en este punto las imágenes de *Broken Blossoms* (Griffith, 1919), sobre la que Horacio Quiroga realiza una de sus críticas publicada en *Caras y Caretas* donde afirma que la actuación de Lillian Gish es “infinitamente superior –maravillosa de veras- al drama mismo. Pocas veces nos ha sido dado contemplar un tormento mayor que el de la chica Gish, en su atormentado papel” (2007: 107).

⁷⁸ La actriz protagonizará años más tarde *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, B. Wilder, 1950), cuya gira en torno a una diva del cine silente que ha quedado en el olvido en los años del sonoro.

Los antecedentes de la Garbo se encuentran en dos estrellas que la precedieron: Theda Bara⁷⁹ y Pola Negri. Por otra parte, con respecto a la *vamp*, Gubern agrega:

La primera mutación importante tuvo un vector sexual. Fue la insuficiencia del personaje de la ingenua y el éxito alcanzado por las mujeres fatales del cine nórdico lo que determinó la importación a Hollywood de un nuevo arquetipo femenino caracterizado, a diferencia de la “ingenua”, por su intensa actividad erótica. (...) Seguimos, no obstante, en el terreno de la mujer-objeto, de la mujer-hecha-para-el-placer”. (1998: 95).

Por su parte, el héroe masculino que propone el cine de Hollywood va desde el *hombre intrépido* y aventurero hasta *el gran amante*. El primero, encarnado por Douglas Fairbanks (esposo de Mary Pickford), es el “paladín de las causas justas, arquetipo idealizado del americano sano, deportivo y sonriente” (Gubern 1998: 110). Fairbanks es “el atleta por naturaleza” y pronto se convierte en ídolo nacional (Walker 1974: 123).

También como *el buen norteamericano* aparece una variante en el *joven de altos valores* e ideales, encarnado inicialmente por Richard Barthelmess:⁸⁰ “el muchacho rural norteamericano, de buen corazón y sin complicaciones (...). El muchacho enraizado en los prados, con una conciencia de hierro forjado, un amor por la madre y un [claro] sentido del deber” (Walker 1974: 94-95).

El *gran amante* es otra de las estrellas que ofrece la constelación de Hollywood, y un único nombre alcanza para caracterizarlo, el de Rodolfo

⁷⁹ Es Theda Bara el ejemplo del que se sirve Walker para asegurar que “las estrellas no existieron, *fueron inventadas*”, y explica que “La importancia de Thera Bara, aparte de dar a la palabra ‘Vamp’ una significación concreta y fascinante, reside en el hecho de que sin tener ninguna clase de reputación en la pantalla, consiguió un gran renombre, creado fuera de la pantalla (...). El departamento de publicidad de la Fox refundió cada uno de sus aspectos en la imagen de una sirena del sexo, empezando por el nombre”, que si bien deriva de la abreviatura de su propio nombre, permite el anagrama *Death Arab*, El mito en torno a la exótica Theda asegura que era una mujer “Nacida en Egipto, hija de un jeque y una princesa, amamantada con sangre de serpientes, entregada en místico matrimonio a la Esfinge, raptada por las tribus nómadas, clarividente e insaciablemente lujuriosa” (1974: 53-54).

⁸⁰ Barthelmess es el actor que interpreta al *yellow man*, el chino solitario de *Broken Blossoms*.

Valentino: Es el amante de todas las mujeres, heredero del Don Juan, que ofrece pasión materializada en un estilo exótico, una pasión que se termina de comprender también con los aspectos de muerte y sufrimiento que aparecen en los papeles de su corta y extremadamente popular carrera, nacida con la exitosa y ya citada adaptación de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The four horsemen of Apocalypse*, R. Ingram, 1921). En los últimos años del cine silente, el nombre de John Gilbert encarna también al gran amante, pero sin el mismo alcance, y principalmente, sin producir el rechazo de los espectadores masculinos.

El *star system*, entonces, y tal como afirma Román Gubern, es un rasgo decisivo para el lugar preponderante que el cine silente norteamericano ocupa en los años inmediatos de la posguerra, en tanto “Hollywood comenzó a imponer sus películas en todos los mercados (...) gracias al creciente prestigio de sus estrellas, convertidas en auténticos arietes comerciales” (1998: 109); sin olvidar que “Junto al *star-system*, que prodigó bucles ingenuos y parpadeos perversos, el cine americano se afianzó como segura mercancía gracias a la eficacia de su estilo narrativo, herencia del funcionalismo expresivo de Griffith” (1998: 110).

Narrativa cinematográfica y convenciones del M.R.I.

Como mencioné con anterioridad, el cinematógrafo pasa rápidamente de ser una novedad científica a un arte narrativo,⁸¹ y así, “al espectáculo de feria, a la innovación, a esa especie de ‘ventana sobre la realidad’ como se había vendido, le sigue inmediatamente la apuesta por la narratividad” (Gómez Tarín 2006: 153). Y ya a partir de la Primera Guerra Mundial, el cine norteamericano se impone en el mundo, y desarrolla un modelo de representación que se reconoce como *clásico*. En este sentido, más allá de la temática abordada por las películas que nacen en Hollywood, o de los géneros con los que más se trabajan, es

⁸¹ Para ampliar algunos aspectos específicos de la narrativa cinematográfica, y específicamente los relacionados con la enunciación, ver el trabajo de Christian Metz, “Cuatro pasos en las nubes, (vuelo teórico)” (1991).

necesario puntualizar en qué consiste esa gramática cinematográfica -y que evidentemente termina de construir o consolidar Griffith-, que hace de ese cine un cine *clásico*.

Dentro de la serie de recursos que Griffith descubre o dota de un nuevo valor a partir de un uso que traspasa el hallazgo para resaltar su función comunicativa, el más temprano de los que se le atribuyen al director es el *movimiento del aparato de toma*, que utiliza por primera vez en *Por amor al dinero* (*For love of gold*, 1908). La cámara, hasta ese entonces, se encuentra situada por convención en el centro de la escena desarrollada por los actores, puesto que su lugar debía corresponderse con el del espectador de teatro. Con este cambio, Griffith se acerca a los actores, transforma a la cámara en “una parte integrante y esencial de la acción” cambiando su función “meramente receptiva” en activa; y si bien es cierto que algunos movimientos de cámara se habían realizado con anterioridad, es él el primero “en aplicar este principio por necesidad”. (Paolella 1974: 189-190). De esta innovación deviene una segunda, la toma en *primer plano*, y con ello la exploración del rostro humano. Más adelante también incorporará el plano detalle, primeros planos de objetos inanimados.

El montaje es otro terreno en el que innova Griffith. Porter ya había experimentado el montaje paralelo en su producción, pero Griffith lo lleva un paso más allá cuando intercala y presenta una seguida de la otra, dos imágenes en apariencia desconectadas como para mantener la continuidad: un primer plano de una mujer seguido del plano de un hombre en una isla desierta, esto es, una mujer ve a su marido -volveré sobre este ejemplo más adelante-. Esto lleva también a Griffith a abandonar la filmación de escenas completas, es decir, concluidas en sí mismas, para trabajar sobre “el mejor instante”, sólo es preciso filmar el momento esencial y más significativo. Esto contribuye a formalizar uno de los rasgos esenciales del lenguaje cinematográfico, su carácter elíptico. En síntesis, el trabajo de Griffith opera en una doble selección: espacial y temporal.

El director norteamericano también impone en la estructura narrativa el uso de “la salvación a último momento”, utiliza por primera vez el *flash-back*, y se transforma en un innovador en el uso de la luz, plano en el que propone alternativas al modo tradicional mediante el que la iluminación se venía realizando, es decir, colocando fuentes luminosas desde arriba; al experimentar colocando la fuente de luz en diversos puntos y desde distintas perspectivas, la luz también puede intervenir en el desarrollo de la acción y la evolución de los personajes.

Todas estas innovaciones las desarrolla Griffith en lo que los historiadores del cine denominan su *primer período*, esto es, antes de emprender la realización de los dos largometrajes épicos que de manera invariable aparecen asociados a su nombre: *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), e *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916)⁸², desarrollados en un segundo período en el que abandona la *acción* y se concentra en el plano del drama, con un cine que ahonda en su aspecto lírico.⁸³

Este estilo narrativo que se afianza da paso al clasicismo del cine norteamericano, que por su forma de representar se asocia al llamado M.R.I. (Modo de Representación Institucional). Y en tanto “la cinematografía americana impuso sus criterios de forma casi universal” puede asegurarse que “las claves de la evolución del lenguaje cinematográfico están íntimamente ligadas a la aparición del montaje analítico y a la constitución paulatina del M.R.I.” (Gómez Tarín 2004: 1).

Este modo de representación suele pensarse y describirse como una evolución que se da entre los años 1908 y 1915, vista como una “transición hacia un cambio importante sobre el modelo previo [Modo de Representación Primitivo (M.R.P.)], cuyas carencias viene a subsanar la implementación

⁸² En *Blade of Satans Bog* (*Páginas del diario de Satán*, 1921), Dreyer toma de esta película de Griffith la idea de realizar un largometraje dividido en cuatro episodios históricos

⁸³ Horacio Quiroga se refiere a estos dos períodos del director norteamericano, a quien cita en numerosas ocasiones; abordaré este tema al momento de analizar la construcción del objeto cine que realiza el escritor.

definitiva del M.R.I.”. Sin embargo, en los últimos años se habla de un período de tensiones entre ambos modos, pensados como autónomos, en el que conviven e incluso se superponen. No se trataría entonces de una evolución, sino de una “implantación [la del M.R.I.] lenta y plagada de contradicciones”, que llega luego a su plenitud. “El M.R.P., por su parte, apenas consigue evolucionar y sus vestigios, apenas pueden rastrearse en el *slapstick* y las películas de vanguardia, como muy bien señala Noël Burch” (Gómez Tarín 2006: 167).⁸⁴

...el discurso cinematográfico se desarrolló hacia el M.R.I., que, en esencia, no es otra cosa sino el camino que siguió en Estados Unidos a partir de 1908 hasta consagrarse definitivamente como hegemónico con *Intolerancia* y *El nacimiento de una nación* a mediados de la siguiente década... (Gómez Tarín 2006: 155)

El M.R.I. se caracteriza por mantener la continuidad narrativa intentando volver invisibles las marcas de la enunciación para brindar al espectador la ilusión de que lo que está viendo en la pantalla simplemente está sucediendo, por lo tanto, se asienta en la transparencia enunciativa para generar un relato verosímil, que permita, además, la identificación del espectador.

La búsqueda de la transparencia enunciativa obtuvo resultados limitados en la década de los 10. En realidad, la constitución de un espacio realmente habitable que propiciara el viaje inmóvil del público en la sala sólo podría alcanzarse cuando a la identificación con los personajes se añadiera la que tiene lugar con la cámara y ésta pasara a ser un ente omnisciente que transmitiera a través suyo la enunciación misma, personalizándola e individualizándola en el espectador como algo propio. (Gómez Tarín 2004: 5).

Esta serie de convenciones, repito, es identificable con el llamado cine clásico norteamericano, pero no es en modo alguno su equivalente.⁸⁵

⁸⁴ Para profundizar los alcances de este tema, ver Gómez Tarín (2004 y 2006).

⁸⁵ Sobre las características de la narración clásica de Hollywood, ver el capítulo 9 de *La narración en el cine de ficción*, de D. Bordwell (1996).

La pretendida transparencia enunciativa, permite identificar en las películas de Hollywood de estos años algunas constantes de su modo de representación:

...lenguaje visual conciso, la cámara a la altura de los ojos, movimientos de cámara tan sólo para seguir a los personajes, montaje preciso, economía narrativa, empleo del plano americano (que ilustra la prioridad del funcionalismo sobre la estética) y repudio de los efectismos formales (...).

Se trata de un “lenguaje antirretórico, directo y eficaz”, una supuesta simplicidad narrativa a la que le corresponde una “simplicidad temática, barajando los esquemas mitológicos más elementales” (Gubern 1998: 111). En ese punto, el esquema narrativo que se impone es el que esencialmente se caracteriza por el siguiente mecanismo: “orden-acontecimiento-transformación-desenlace (vuelta al orden), con más o menos complicación argumental”; y si este esquema se encuentra ya diseñado con anterioridad, en el M.R.I. se busca encontrar un “mecanismo formal que esté plenamente en connivencia” con él (Gómez Tarín 2006: 157).

A pesar de este esquema, el M.R.I. implica una serie de recursos formales y convenciones entre el espectador y la obra que desmitifica la simplicidad a la que se encuentra condenado, quizás por prejuicios, quizás por cuestiones que se relacionan de modo más cercano con una historia de hegemonías económicas y políticas que con cuestiones estéticas, ya que la condena suele estar sustentada no en el plano narrativo sino en lo que este vehiculiza.

Literatura y cine: moldes, modelos

Las descripciones del M.R.I. y de una narrativa clásica en esta tesis tienen como propósito volver sobre las relaciones entre la literatura y el cine. En este sentido, volveré sobre un tema mencionado en las primeras páginas, el de la adaptación, y más específicamente me referiré a la utilización o pasaje de la literatura al cine en los primeros años del cinematógrafo. Lo que intentaré localizar es qué es lo que

sucede con ciertas concepciones del tiempo y del espacio en el camino que va de la literatura al cine para volver a la literatura. Propongo pensar, inicialmente y a manera de hipótesis, que cuando se realiza la adaptación de obras literarias (en su más amplio alcance) al cine, en ese préstamo argumental y estilístico, incluso de secuencia narrativa, se opera, por efecto de las técnicas de realización, una transformación del cronotopo instalado en la novela moderna. El nuevo espacio-tiempo que trae consigo el cinematógrafo implica además una nueva imagen del hombre (y en este caso nunca más pertinente la aclaración "y de la mujer") que se materializa en el *star system*, y que repercute hondamente en la *presentificación* que los escritores pioneros realizan del medio cinematográfico en la literatura.

En este punto, me centraré en el caso de la literatura de la que se sirve Griffith, puesto que su filmografía, su manera de hacer cine, como se ha visto, se considera la consolidación de una gramática cinematográfica.

Pere Gimferrer, quien se centra en la producción de Griffith para abordar la narración en el cine y las relaciones de este medio con la literatura, comienza su ensayo *Cine y literatura* asegurando: “Desde el punto de vista del lenguaje narrativo, puede decirse que el cine, hasta hoy mismo, sólo ha conocido dos épocas, la anterior a Griffith y la posterior a él” (2005: 11). Gimferrer sostiene además que el cine es hoy lo que es en términos narrativos por dos causas que remiten a Griffith, o como el ensayista asegura, porque “Griffith decidió” por un lado -algo que ya se ha mencionado-, “que el cine era (...) algo que servía para contar historias”, y por otro

...que el modelo o patrón para contar historias debía buscarse, no en el teatro, como venía ocurriendo con la asimilación de Méliès del espacio visual del encuadre al espacio escénico, sino en la configuración del relato cinematográfico de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria que Griffith -coincidiendo con millones de contemporáneos, desde las multitudes anónimas de espectadores hasta Vladimir Ilich Lenin- consideraba la más acabada forma de narración: la novela decimonónica. (Gimferrer 2005: 13, *el subrayado es mío*)

Para reforzar su argumentación, Gimferrer refiere entonces una anécdota numerosas veces repetida sobre las reacciones que las innovaciones de Griffith suscitaron entre los productores, anécdota que también con frecuencia es utilizada en términos de legitimación mediante la propuesta de una tradición [literaria para el cine] en la que el director norteamericano se inscribiría:

Cuando los dirigentes de la Biograph mostraron su sorpresa, y quizás su relativa alarma, ante las innovaciones que Griffith introducía en la forma de contar historias en el cine, el realizador arguyó en su defensa que no hacía sino proceder exactamente como Dickens, sólo que sirviéndose de imágenes. (Gimferrer 2005: 13).⁸⁶

Por su parte, Sergio Wolf (2001) analiza también el aspecto narrativo del cine en sus comienzos así como la relación de este medio con la literatura. Una vez más, su enfoque, si bien tiene como objetivo principal el análisis de la transposición de la literatura al cine, resulta esclarecedor. En este caso, Wolf examina el cine narrativo estadounidense en relación con la literatura, específicamente la obra de Griffith y las transposiciones que realiza, esto es, un caso de adaptación de las letras al cine. Su análisis me permitirá regresar en un segundo paso al objeto de esta tesis, una literatura que de algún modo *adapta* cine. Wolf comienza asegurando que

...nunca es ocioso repetir que la literatura, por ser el modo de narración dominante hasta el siglo XIX, sirvió desde los orígenes del cine como proveedora de historias (...). Pero mientras el cine se constituía como lengua o

⁸⁶ La misma anécdota pero más desarrollada refiere Piñera Tarque (citando a Company), cuando explica el surgimiento del montaje alterno, esto es “el descubrimiento del ‘mientras tanto’ cinematográfico”, que provoca un “escándalo de los directivos de la Biograph ante la audacia de un salto narrativo proyectado por Griffith para el film *After many years*, salto que consistía en un primer plano de la protagonista (desconsolada por la ausencia del esposo) montado, por corte directo, con un primer plano del marido náufrago. Así cuenta Company el pasmo de los directivos: ‘¿cómo se puede exponer el asunto dando semejantes altos? ¡Nadie entenderá nada!’ protestaron aquellos; ‘¿acaso Dickens no escribe así?’, pregunta Griffith; ‘Sí, pero Dickens es Dickens’, responden, ‘él escribe novelas y eso es completamente distinto’; ‘la diferencia no es tan grande’, concluye Griffith, ‘yo hago novelas en cuadros’” (Piñera Tarque 2005: 254).

lenguaje -según la discusión teórica lanzada por Christian Metz, aún irresuelta-, ya en la primera década del siglo la literatura mantenía con el cine una primera y lógica relación: la de ser una fuente de argumentos.

Y en este sentido, el caso de Griffith resulta ejemplificador para Wolf por dos razones, o, según sus palabras, por un “doble motivo”:

Fue Griffith quien pensó en las potencialidades del aparato cinematográfico, y de allí extrajo, o dedujo, las cuestiones clave del lenguaje del cine, como los distintos tamaños de plano en función de las necesidades dramáticas específicas, y como resultado, el rol fundamental del montaje o, al menos, las relaciones significantes entre los planos. Lo hizo impulsado por el interés en sustituir los procedimientos con que narraba la literatura por los de la nueva máquina de escritura que era la cámara cinematográfica... (2001: 16-17, *el subrayado es mío*).

Reafirma entonces Wolf, como ya se ha mencionado, que el director realiza sus innovaciones en el plano formal durante los primeros años de su carrera, pero agrega un dato fundamental, la otra razón para determinar el “doble motivo” que vuelve relevante el “caso Griffith”, y este dato es que el director desarrolla sus innovaciones al tiempo que se vale de la literatura “como material del cine”:

Al mismo tiempo que pensaba las equivalencias, Griffith ya consideraba la literatura como material del cine, desde varios años antes de *El nacimiento de una nación*, entre 1908 y 1912, entendiéndola como modelo o molde,⁸⁷ (...) en esos primeros trabajos las transposiciones se cuentan por decenas, y luego de ese período inicial, Griffith filma casi exclusivamente argumentos originales escritos para el cine (Wolf 2001: 17, *el subrayado es mío*).

⁸⁷ Detalla que la literatura es molde “en *La canción de la conciencia*, sobre un poema de Robert Browning, o sobre una novela de Jack London en *El llamado de la selva*, o bien sobre un relato de Robert Luis Stevenson en *El club de los suicidas*, o con Guy de Maupassant en *El regreso del hijo o El collar*, o con James Fenimore Cooper en *Al estilo mohicano*, o sincretizando dos cuentos y un poema de Edgar Allan Poe en *La conciencia vengadora*, por citar sólo un puñado de más de una decena de casos que contemplaron versiones de Tennyson a Mark Twain, de O. Henry a Víctor Hugo o Tolstoi (2001: 17).

El objetivo de Griffith es narrar al modo de Dickens, quiere contar como el escritor, pero evidentemente no puede hacerlo del mismo modo porque hace cine, porque tiene una máquina que no tenía Dickens, y esa máquina narra desde una concepción del tiempo y del espacio diferente.

Finalmente, la idea que se comprende con claridad y que Gimferrer resume en pocas palabras es que “A partir de Griffith, el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado según los módulos de la narrativa decimonónica” (2005: 17). Es esta idea también la que permite asegurar que el “legado de Griffith” permanece “vigente hasta nuestros días”, con “técnicas como el primer plano, el *flashback*, el montaje alterno...” que, como se ha dicho, “constituyen una gramática narrativa específicamente cinematográfica que el propio Griffith afilió de manera explícita al modelo de la novela decimonónica” (Piñera Tarque 2005: 254).⁸⁸

Todo esto lleva a Wolf a asegurar que

...esta idea o intuición de Griffith [ubica] al cine como modo de narración dominante, exponiendo una concepción del cine que va a mantenerse en toda su historia, y contra la cual van a luchar los cineastas denominados *modernos* y ciertas zonas de la producción teórica. (2001: 17).

⁸⁸ A esto agrega Piñera Tarque que Eisenstein “en su ensayo ‘Dickens, Griffith y el film de hoy’ (1944), realizó un importante análisis que desentraña toda la verdad que hay en la anterior afirmación: la fuerza narrativa de Dickens, su impacto en el lector y consecuente éxito popular (no ajeno a su gusto por los aspectos melodramáticos), la plasticidad visual de los relatos, el urbanismo dinámico de los ambientes, las técnicas temporales, incluso su sesgo ideológico (el ‘humanismo sentimental’, según Eisenstein) encuentran en Griffith una reelaboración por medio del montaje, principalmente, que orienta de manera definitiva la posterior evolución del relato cinematográfico. (...) Todo lo anterior no viene sino a confirmar la profunda relación establecida entre un modelo narrativo y otro, el literario y el cinematográfico, al margen de herencias explícitas o históricamente constatables (la de Dickens en Griffith)...”. (Piñera Tarque 2005: 254-255). También Wolf menciona las anotaciones de Eisenstein al respecto: “Los escritos de Griffith sobre la literatura de Charles Dickens y su relación con el cine son, en este sentido, evidencias cristalinas de esa reflexión, y así lo entendió su contemporáneo Serguei Eisenstein, cuyo notable texto *Cinematismo* se inicia con la discusión del problema de la especificidad literaria y la cinematográfica, para luego seguir ya de manera explícita con la cuestión de las equivalencias entre ambas disciplinas, analizando el ‘caso Dickens-Griffith’...” (2001: 17).

Las lecturas acerca de las relaciones entre Griffith y Dickens -si se deja a un lado la vía que en algunos casos y una vez más propone una jerarquización o superioridad de la literatura por sobre el cine, y que mediante una maniobra de legitimación recorre el cine de Griffith a través de los parámetros autorizados por la novela decimonónica y *en el nombre de Dickens*- estas lecturas, reitero, permiten actualizar un rasgo del cine silente, y de modo específico de la producción cinematográfica que atraviesa el corpus literario de esta tesis.

Según la propuesta, entonces, este cine silente es un arte que se vale de la novela decimonónica. Sin embargo, y a partir de lo que el propio Griffith afirma, sus películas se ven como otra cosa, como algo diferente, como un artefacto mucho más moderno que una novela del siglo XIX; y es esto justamente lo que alarmó a los productores y lo que terminará por fascinar a los escritores pioneros. Sostengo entonces que en el pasaje de la literatura al cine, más allá de las técnicas narrativas, hay un cambio que afecta, que contagia. El cine, al apropiarse del modelo de la novela decimonónica, le imprime características derivadas de sus medios técnicos y su imaginario, que es con el que se construye la máquina, la novedad técnica, y que por lo tanto surge desde y con una concepción del tiempo, del espacio e incluso del hombre diferente. Asegurar esto exige necesariamente la actualización del concepto que sobre el cronotopo literario fue formulado por Bajtin:

El cronotopo tiene una importancia genérica sustancial en la literatura. Se puede decir concretamente que el género y sus variedades se determinan precisamente por el cronotopo. Éste, como categoría formal y de contenido, determina (en gran medida) también la imagen del hombre en la literatura: esta imagen es siempre esencialmente cronotópica (Bajtin 1986: 270).

En el caso del cine de Griffith, el cronotopo presente en las novelas que adapta es aquel que Bajtin designa como cronotopo de la novela, donde la concepción del tiempo es la de un tiempo progresivo que determina a un héroe inacabado que se transforma durante la trama. En sus películas, Griffith quiere

hacer eso, pero *sucede el cine*, esto es, se encuentra con el eterno presente que determina la nueva máquina de escritura, y que determina al medio, y es así que al utilizar el primer plano y acercarse al rostro se encuentra con ese presente, con el rostro eterno.⁸⁹ De esta manera, aparece una nueva concepción del tiempo, el tiempo de la aventura, y la presencia de un héroe que ahora permanece idéntico a sí mismo. En los textos que conforman esa zona de la literatura que nace a la luz de la pantalla del cinematógrafo, este cambio repercute esencialmente en la imagen del hombre: los héroes que allí aparecen no cambian, permanecen idénticos a sí mismos. El joven Jacobo Estruk que ingresa a *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna, no dejará de ser ese mismo joven ingenuo en ninguno de los encuentros y desencuentros amorosos que le proponga Mary; el soldado de “Cazador en el alba”, de Francisco Ayala, el soldado Arenas, apenas se convierta en el hombre en la ciudad tampoco cambiará, sino que dejará de ser una cosa para ser inmediatamente otra, sin evolución, sin marcas, sin cambios; el Guillermo Grant de Quiroga podrá ir de un relato a otro, siempre fascinado por las estrellas de cine, para llegar incluso, siendo el marido de Dorothy Phillips, a publicar noticias en *Caras y Caretas*.⁹⁰

Así, ciertas películas reescriben las novelas y los relatos del siglo XIX, es decir, el cine primero reescribe la literatura -y se opera un cambio en la concepción del tiempo y del espacio, como sucede en el “caso Griffith-Dickens”-, y después la literatura reescribe al cine. Sin embargo, el cine no borra, sino que imprime esta nueva concepción; en consecuencia, lo que ven los escritores

⁸⁹ El caso paradigmático de la *star* siempre idéntica a sí misma, del rostro que se mantiene en un eterno presente, es el de Greta Garbo, “el rostro de la Garbo”, quien para no dejar de ser “joven y bella, es decir, estrella”, como dice Edgar Morin, “se eclipsará”, “envejecerá en silencio, a escondidas, pero su imagen seguirá siendo joven aún. La Garbo disimula sus rasgos y, bajo los lentes oscuros, bajo el cuello levantado del abrigo, se trasluce su rostro eterno de divina” (1964: 54). También Roland Barthes, en *Mitologías* (2008: 73-75), escribe sobre la *star*.

⁹⁰ Por ejemplo, con motivo del anuncio de una próxima película, *La bestia negra*, en la que aparece Dorothy Phillips, en la columna fechada el 26 de junio de 1920 aparece escrito: “La circunstancia de ser Dorothy Phillips esposa del que escribe estas líneas puede crear al cronista una situación embarazosa. Pero tratará de salvarla lo más humanamente posible, conforme a la imparcialidad que, a despecho de todo lazo familiar, se debe el cronista de esta sección” (Quiroga 2007: 138).

pioneros son las dos temporalidades superpuestas, una arcaica, por un lado, que tiene que ver con la épica y se percibe como la novedad, y por el otro, el cronotopo de la novela decimonónica. Los narradores ven, a diferencia de los otros espectadores, el choque, el encuentro, ven algo que es pero no es; de esta manera su literatura se ve afectada, y esto se materializa temáticamente en la aparición del espacio del umbral en las narraciones.

Lo que hasta aquí he pretendido demostrar, en relación con la propuesta de esta tesis, es que para los escritores que se inscriben en el recorte del corpus, o mejor dicho en su escritura, el cine interesa menos como adelanto técnico que como arte narrativo, interés que puede leerse en el cambio y superposición de las concepciones del tiempo, del espacio, e incluso del hombre, en las sucesivas reescrituras.

En este sentido, Aguilar y Jelicié encuentran en la relación de Borges con el cine un aspecto de este medio que resulta crucial en la escritura del autor argentino.

En “Avant-garde cinema”, un ensayo aparecido en la revista *Documents*, Robert Desnos se queja del “exagerado respeto por el arte” que encuentra en el cine. (...) escrito en 1929, Desnos enfrenta el empobrecimiento del cine vanguardista (...) a la vitalidad del cine norteamericano. Los nuevos films de vanguardia - continúa el crítico francés- no pueden repetir el *shock* de films como *El perro andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí o *Entreacto* de René Clair. Es que por esos días se produce un cambio decisivo en el lenguaje cinematográfico que no es el más perceptible y evidente del cine hablado. Después de la irrupción del cine vanguardista y experimental, sería cada vez más clara la impronta narrativa del cine; y fueron justamente aquellos directores que combinaron experimentación y narratividad (los soviéticos pero también Stroheim y, en menor medida, Stemberg) los que definirían ese rumbo. (Aguilar/Jelicié 2010: 22-23).

Sin embargo, el fenómeno que se describe y que los autores ubican hacia fines de los años veinte y comienzos de los treinta puede detectarse con

anterioridad, o al menos presenta una intensidad que merece ser tomada en cuenta en la escritura de otros autores, justamente, en la obra de los pioneros. A partir de allí, esta perspectiva habilita por una parte, los interrogantes acerca de la percepción o conciencia que los tres escritores del corpus -Quiroga, Ayala y Gómez de la Serna- pueden haber tenido sobre ese cambio de cronotopo en sus textos teóricos, y por otra, la posibilidad de pensar en la existencia de continuidades o diálogos en los modos en que ese cambio se actualiza en sus textos de ficción.

II. 3.

LOS ESCRITORES Y EL CINE: LA EXPERIENCIA DE LOS PIONEROS

Es, en verdad, sorprendente y misteriosa, la compacta solidaridad consigo mismo que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas.

José Ortega y Gasset,
La deshumanización del arte, 1925

En el recorrido de esta tesis, he denominado “pioneros” a aquellos escritores que, en el devenir histórico, fueron los primeros en ser atravesados por una experiencia intensa en relación con el medio cinematográfico, experiencia que de alguna manera afectó su escritura. Si bien la elección del término *pionero* se justifica por su definición, en tanto según figura en el diccionario designa a aquella “persona que da los primeros pasos en una actividad humana”, también es cierto que la palabra se utiliza usualmente en el ámbito específico de la cinematografía para designar a quienes fueron los primeros realizadores, esto es, para referirse a aquellos que experimentaron con el nuevo medio desde su nacimiento hasta llegar a su consolidación como lenguaje. El alcance del término no se detiene allí, ya que en el terreno aún más limitado del cine norteamericano también son *pioneros* los “Independientes”, los primeros productores que poblaron hacia 1908 las tierras de Hollywood -por entonces un suburbio de Los Ángeles-, y conquistaron el territorio de lo que más tarde sería la *fábrica de los sueños*.⁹¹ Así, también la definición de *pionero* como aquella persona que inicia la exploración de nuevas tierras se resignifica no sólo a la luz del caso norteamericano de los “Independientes” sino también de la historia de los Estados Unidos. Por otra parte, en el ámbito de la biología, se identifica como pionero a un “grupo de organismos animales o vegetales que inicia la

⁹¹ Los Independientes siguen en verdad al coronel Selig, un productor y realizador especialista en *westerns*, quien fue el primero en elegir estas tierras, por un lado, por los escenarios naturales que brindaba el lugar y, por otro, para evadir los controles de Edison.

colonización de un nuevo territorio”, es decir, un grupo que inicia un poblamiento. Una vez más, la *afectación* que la literatura de estos escritores experimenta en contacto con el cine no puede dejar de pensarse ligada al término *pionero*. De esta manera, cuando en el contexto del nacimiento y consolidación del cinematógrafo me refiero a “escritores *pioneros*”, se trata de algo más que de un adjetivo que designa su condición de ser los primeros en alguna cosa, sin dejar de ser, además, eso. En una tesis que aborda el recorte específico de las producciones silentes del cine de Hollywood y su relación con la escritura, el término se justifica en diálogo tanto con la literatura como con el cine, y tiene en cuenta que estos escritores fueron, efectivamente, los primeros en concebir una escritura que da cuentas de su experiencia cinematográfica.

En las páginas que siguen analizaré dos cuestiones ligadas a la condición de *pioneros* de estos escritores. Por un lado, analizaré la condición de espectador de los escritores, con el fin de determinar cuáles son sus características, si es que difieren de las de un espectador no escritor, y cuáles los alcances de su experiencia en el ámbito de la escritura. Por otra parte, intentaré determinar qué es el cine para ellos, pensando en el cine norteamericano en particular; esto es, qué objeto cine construyen, qué configuración aparece en su escritura teórica. Para ello, realizaré una aproximación general rastreando las definiciones de ese objeto entre ciertos escritores hispánicos de comienzos de siglo, y luego definiré de manera particular qué objeto cine se configura en los tres escritores del corpus. Los interrogantes que guían esta búsqueda son básicamente qué es el cine y de qué manera lo conciben y lo construyen como objeto.

II. 3. 1.

EL ESCRITOR COMO ESPECTADOR. EXPERIENCIA E INTENSIDAD

*¡Claro! Nos hemos pasado la vida en los cinematógrafos,
tu amor tenía las dulzuras tortuosas de las heroínas
de Cecil B. de Mille,
y nos estremecemos juntos
ante los revólveres de los ínclitos cow-boys,
y cuando Perla White estaba a punto
de caer en las garras de aquel tipo de bigotito de traidor,
temblábamos en idéntica emoción...*

Nicolás Olivari, 1926

La concepción del escritor como espectador es un problema fundamental para entender la presencia del cine en la literatura. Cuando en las páginas anteriores desarrollé la propuesta de una adaptación invisible, uno de los conceptos o nociones claves para pensar esta idea fue la noción husserliana de *presentificación*, utilizada por Alberto Giordano para describir la máquina de escritura que se activa en la literatura de Puig. En esta experiencia, clave en la formación de la conciencia para Husserl, no se trata de la “representación” del pasado en el presente, sino de una suerte de dilatación del presente a partir de la ocurrencia de aquello que no deja de suceder. De ese modo, el concepto involucra necesariamente al sujeto y su relación con el mundo, por lo cual no puede entenderse únicamente a partir de la descripción de lo que se hace presente, sino que está ligado al sujeto que experimenta (y produce en su literatura) esa presentificación. En otras palabras, así como Puig ejerce una escucha literaria que le permite *presentificar* de un modo literario la voz de la tía, estos escritores experimentan un modo particular de ver cine que hace que este aparezca, vuelva a suceder, en una zona de su literatura. En ese punto, son espectadores que, por un lado, comparten con sus contemporáneos un espectáculo común que los conmueve de un modo singular, y por otro, esa conmoción se relaciona directamente con su escritura, hace máquina con su propia máquina de relatos, moviliza su escritura. Forman parte de un

poblamiento literario que llamamos “los pioneros”; están entre los espectadores y entre los escritores, pero se diferencian.

Esto en cuanto al espectador escritor, que es un espectador de los inicios del cine. Pero por otra parte, y casi en el extremo opuesto del recorrido que propone esta tesis, el lector actual (crítico o no) de esta zona de la literatura afectada por el cine es también un espectador, y en este sentido ocurre que el espectador actual es diferente al espectador de los inicios del cine; esto importa, reitero, porque el espectador actual es lector y crítico (quien escribe, quienes leen). De este modo, me centraré en una cuestión que considero central, la de la recepción cinematográfica del escritor, y en menor medida del lector de los textos literarios que presentan una relación intensa con el cine, con el fin de poder avanzar en el análisis de las relaciones entre la literatura y el cine cuando se trata de abordar de manera crítica estos textos.

Autor y lector como receptores cinematográficos: el espectador

Son numerosas las teorías que a lo largo de los años se han desarrollado en torno al espectador cinematográfico. En ellas se analizan principalmente las características de su experiencia y los modos de recepción; incluso, el alcance de los interrogantes llega a cuestionar hasta si efectivamente puede hablarse del espectador. En otras palabras, la pregunta implica reflexionar sobre “en qué piensa la teoría cinematográfica cuando habla de *espectador*”. En este sentido, los análisis y las conclusiones a las que se ha llegado son tan diversos como los que se organizan en torno a la categoría “lector”. De todas ellas, en este punto me interesa actualizar algunas de las conclusiones más relevantes, sin abordar de manera específica los enfoques teóricos, para poder pensar de manera general de qué se trata la experiencia de un espectador y en qué punto los escritores exceden o se desplazan de lo que sucede en el caso del espectador medio. Al respecto, las preguntas acerca de qué busca el espectador de cine y cuál es su deseo, aparecen resueltas, al menos parcialmente, desde la perspectiva francesa que retoma Pujol:

La elección de entrar a la sala de cine revela siempre, más o menos, una regresión consentida, un ponerse entre paréntesis con respecto al mundo que viene precisamente de la acción, de la elección del objeto y de los riesgos, en provecho de una identificación con el universo imaginario de la ficción (Aumont y otros, en Pujol 1994: 96).

Por otra parte, algunas características significativas de la experiencia del espectador cinematográfico aparecen en “Identificación, espejo”, cuando Christian Metz analiza las condiciones de identificación del espectador y puntualiza:

El espectador se halla ausente de la pantalla: al revés del niño ante el espejo, no puede identificarse a sí mismo como objeto, sino únicamente a objetos que están sin él. La pantalla, en tal sentido, no es un espejo. Lo percibido, esta vez, está por entero del lado del objeto, y ya no hay nada que equivalga a la propia imagen, a esa singular mezcolanza de percibido y sujeto (de lo otro y de mí) que precisamente fue la figura necesaria para separarlos entre sí. (Metz 1969: 49).

El espectador está del otro lado de lo que sucede frente a él, pero es a su vez la condición necesaria para que todo suceda, porque la película sólo puede ocurrir en su presencia:

En cine, siempre será el otro el que ocupe la pantalla: yo estoy ahí para mirarlo. No participo para nada en lo percibido, al contrario, soy *omnipercibiente*. Omnipercibiente del mismo modo que decimos omnipotente (esa es la famosa “ubicuidad” que cada película regala a su espectador); omnipercibiente, además, porque estoy por entero del lado de la instancia percibiente: ausente de la pantalla, aunque muy presente en la sala, gran ojo y gran oído sin los cuales lo percibido no tendría a nadie que lo percibiera, instancia constituyente, en suma, del significante de cine (yo soy quien hace la película). (Metz 1969: 49).

Además, la condición de espectador presupone un saber:

En el cine, el saber del sujeto cobra una forma muy concreta sin la cual no habría película posible. Este saber es doble (aunque se constituye en unidad): sé que estoy percibiendo un imaginario (...), y sé que soy yo quien lo percibe. Este segundo saber se desdobra a su vez: sé que estoy percibiendo realmente, que mis órganos sensoriales reaccionan físicamente afectados (...) y sé asimismo que (...) ese material percibido-imaginario acaba depositándose en mí. (...) En suma, el espectador se identifica a sí mismo, a sí mismo como puro centro de percepción (Metz 1969: 49-50).

Por otra parte, además, el saber del espectador no se reduce al conocimiento acerca de su condición, sino que también presupone un saber sobre el cine, y en ese sentido, el espectador es concebido por las teorías cinematográficas como decodificador -principalmente durante los años 60- o como interlocutor -a partir de los 70- (Casetti 1996). A partir de allí se habilita un nuevo aspecto sobre el espectador: la posibilidad que posee o no de elaborar un discurso posterior, de decir algo sobre lo que ha visto, algo que sería la función tanto de la crítica como de la teoría cinematográfica pero que no suele darse entre los espectadores promedio. En este sentido, el escritor es un espectador diferente, un espectador que decodifica pero que a su vez elabora posteriormente un discurso con y a partir de su experiencia con el cine. Los escritores pioneros pueden pensarse en términos de espectadores que realizan una “recepción crítica”, pero como se verá, no se trata de clasificarlos ni de colocarlos en una posición más “crítica” que los demás espectadores, o acaso “experta”. En el período que abarca el recorte de esta tesis, como dije antes, todos los espectadores llegan por primera vez al medio, con sus saberes específicos que trasladarán a la novedad, pero estos escritores no sólo buscan incorporar el nuevo medio al paisaje de lo conocido, sino que se dejan arrastrar por una experiencia que pondrá en crisis los saberes que traen y al mismo tiempo contribuirán a la construcción de ese “objeto cine” como algo nuevo.

En esta instancia aparece otra cuestión y es que aquella experiencia estética particular del cinematógrafo que comienza a consolidarse durante la

etapa del cine silente termina en el fin de siglo, cuando aparecen otras prácticas de visualización, y con esto el tipo de espectáculo así como su contexto no son los mismos, ya que los escenarios que regularon las relaciones entre la literatura y el cine durante el pasado siglo XX parecen haber llegado a un límite signado por el cambio en las condiciones de producción, distribución y visualización de los productos cinematográficos. Tales cambios han sido ocasionados, entre otros factores, por el impacto de los soportes digitales, la existencia del mundo virtual, las condiciones de exhibición, las políticas estatales aplicadas a la industria cinematográfica. Todos estos factores han puesto en crisis la experiencia cinematográfica tal como era conocida: como producto de una industria, para ser recibida comunitariamente. Los modos de producción y recepción del cine han cambiado: las pantallas se vuelven 3D por un lado, llevando al máximo el desarrollo de la industria del entretenimiento como tal, pero el consumo del cine no depende más de acudir a una sala cinematográfica (Gubern 2008; La Ferla 2008). La experiencia comunitaria frente a una misma y gran pantalla en la sala de cine se transforma, y se generan entonces otras experiencias entre los sujetos. Otras pantallas y modos de producción y reproducción se naturalizan y cambian el paisaje del cine, con un estallido de lo público que se vuelve en ocasiones consumo privado, en ocasiones reunión de micro-comunidades a través de la proliferación de cineclubs, o de la práctica del intercambio de películas.

Desde la perspectiva de esta tesis, el hecho denota la culminación de una experiencia estética asociada al medio cinematográfico que atraviesa no sólo la génesis sino también la lectura de esa zona de algunas obras hispánicas. En otras palabras, tanto el autor como el lector de la literatura nacida del cruce con el cinematógrafo forman parte del público de cine, son receptores cinematográficos, y si las características del medio sufren una relevante alteración en los últimos años, la experiencia de cada uno de ellos (escritor y lector) no es una experiencia compartida, aunque se trate incluso de las mismas películas.

A continuación, esbozaré a grandes rasgos las particularidades del receptor en tres períodos representativos del campo literario hispánico del siglo

XX⁹² que, contrastivamente, ponen de relieve los mencionados cambios en la recepción cinematográfica. En los tres momentos se evidencia la producción y el interés por obras literarias narrativas cuyo análisis exige la consideración del medio cinematográfico de un modo particular.

Primeras influencias del cine en la literatura: los pioneros

El primer período comienza su desarrollo con la consolidación del nuevo arte en Occidente, y llega a su apogeo al mismo tiempo que los movimientos de vanguardia dentro de las letras hispánicas. En España, esta etapa encuentra en los poetas y prosistas de la denominada Generación del 27 el primer movimiento que, de manera conjunta, evidencia la influencia del nuevo medio en la literatura como parte de su programa creador.⁹³ En este sentido, la producción literaria asociada al medio cinematográfico se despliega en todas sus manifestaciones formales:

El mundo del cine adquiere una presencia realmente notable en la literatura española de los años veinte. Argumentos, protagonistas, técnicas, vocabulario, perspectivas cinematográficas saltan con una brillante tenacidad de la pantalla a los libros y las revistas, marcando el ritmo, una parte del ritmo, de nuestra poesía y nuestra narrativa. No fue obsesión gratuita, porque el cine, como género y realidad artística, venía a representar con una ajustada franqueza la atmósfera, los símbolos, los matices y los interrogantes más propios de la modernidad (García Montero 2000: 387).

El nuevo medio se ofrece como una renovación y como una nueva perspectiva para un arte que, para muchos de los nuevos escritores, se presenta

⁹² Si bien, por cuestiones de espacio, se hará referencia a casos particulares de la literatura hispánica, algunas constantes pueden extenderse a otras literaturas. Por otra parte, el transcurso del siglo no se presenta homogéneo, sino más bien colmado de fenómenos que conmueven al cine y su relación con la literatura.

⁹³ El interés por las estéticas de vanguardia en su relación con el cine y las continuas revisiones teóricas, entre otros factores, provocan que la producción teórica centrada en este recorte temporal sea extensa, razón por la cual arroja múltiples y diversos resultados. Al respecto ver Gubern (1999), Morelli (2000), Albert (2005), Nanclares (2010).

paralizado, por esa razón es frecuente encontrar declaraciones acerca de la fascinación que sienten ante el cinematógrafo. Rafael Alberti, en una entrevista con Rafael Utrera centrada en las relaciones entre el cine y la literatura, se refiere a su tan citado verso “Yo nací –respetadme- con el cine” destacando que:

Ese verso ha tenido mucha repercusión; es como una definición de la época en la que he nacido. Yo pido una atención especial para los que hemos nacido en el siglo, con el cine, que tanta influencia ha tenido y sigue teniendo en la visión de las cosas. (...) Para mí el cine era una cosa muy seria que quería cambiar la visión de las artes plásticas, la pintura, la literatura; mucha prosa está inspirada en la técnica de cine (...). Con el “respetadme” del verso llamaba la atención sobre algo que iba a ser fundamental. (Utrera 1987: 40).

El mismo Francisco Ayala, uno de los tres escritores propuestos en el corpus, declara que el caso de su obra, o de una zona de su obra en prosa, es un exponente paradigmático de una escritura atravesada por la génesis y afianzamiento del nuevo medio:

Ciertamente la presencia del cine en mi obra de escritor no se ha reducido a (...) variadas aproximaciones críticas (...). Algunas de mis piezas poético-narrativas de vanguardia, y aun de diversa manera, otras posteriores, contienen materiales que, directa o indirectamente, se remiten al cine (...). Nada más normal ya que ese que se llamó séptimo arte, nacido y desarrollado durante el tiempo de mi vida, impregna por completo y en una medida siempre creciente el mundo en que ella ha discurrido, el mundo contemporáneo, y constituye factor de primer orden y de actualización cada vez más intensa en la realidad social de nuestro siglo, resultando por consiguiente ineludible. (Ayala 1996: 8).

Pero ir a ver cine no es una práctica limitada sólo a los escritores de la Generación del 27; así, entre los otros tantos que asisten a las salas donde se proyectan las películas, Ramón Gómez de la Serna, quien inaugura las vanguardias, declara que “El cine como complemento de cosas, como exaltación

de un argumento novelesco, como biografiador vivificante, como muchas cosas más, me fue siempre admirable, pero yo no tengo nada que ver con él” (Gómez de la Serna 1948: 623). La afirmación resulta significativa, en tanto demuestra que Ramón se coloca completamente del lado del espectador; su modo de ver cine tiene que ver con su literatura, pero no implica el deseo de hacer cine, y es en ese sentido que se lee la afirmación acerca de que el cine no tiene nada que ver con él, o él con el cine, como asegura, e incluso, refiere en su *Automoribundia* (1948: 623), haber rechazado un empleo que le ofrecieron en los estudios de Hollywood.

Por otra parte, también en España son espectadores los escritores latinoamericanos que allí se encuentran. Un caso que no puede dejar de mencionarse y sobre el que volveré más adelante es el de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, espectadores de cine que inician la crítica cinematográfica en España, como lo hará Horacio Quiroga en el ámbito del Río de la Plata. Ambos escritores mexicanos, exiliados en Madrid, comienzan a publicar en el semanario *España*, fundado por iniciativa de José Ortega y Gasset.

Esta publicación, a través de la que se expresó buena parte de la intelectualidad que tiempo después daría cuerpo al gobierno de la II República, pareció de entrada el campo ideal para que Reyes y Guzmán, los ex ateneístas mexicanos, se *asimilaran* al periodismo cultural español. (...) La oportunidad se debió a Federico de Onís, quien a las pocas semanas de iniciar la sección cinematográfica del semanario por él bautizada -en anticipo del título de Ortega- como “El Espectador”, debió abandonar Madrid. (...) De esta forma Reyes y Guzmán, en la sección retitulada “Frente a la pantalla” y firmando al alimón con el seudónimo de *Fósforo*, pudieron dar rienda suelta a sus opiniones y previsiones, la mayoría de las veces certeras, sobre lo que ellos consideraban, aunque primerizo, ya todo un arte. (Perea 2003: 18).

En Argentina, por su parte, también crece el público en las salas. En su ya citado libro *Valentino en Buenos Aires*, Sergio Pujol apunta sobre los primeros espectadores:

Cierta virginidad de sensaciones, expectativas ante un arte que hace del presente una voluntad de futuro y del pasado un eterno presente, optimismo cientificista, creencia en un pacto entre la magia y la razón al servicio de relatos contruidos sobre imágenes encadenadas: todo eso significa el cine para los pioneros. (1994: 53, *el subrayado es mío*).

Mientras tanto, entre los escritores, Horacio Quiroga, que escribe sus primeras columnas sobre cine en 1918, no es el único que asiste a las funciones del nuevo espectáculo. En este sentido, la ya mencionada colección de Aguilar, *Los escritores van al cine*, se inicia con los nombres de dos escritores casi contemporáneos al uruguayo, Arlt y Borges.⁹⁴ Por su parte, cuando David Viñas (2005) analiza “algunas señales intensas” en *El hombre de la baraja y la puñalada*, de Nicolás Olivari, asegura que “si algo indican desde el arranque es la seducción y el deslumbramiento que provocaron Hollywood, el *star system* y el universo del cine en los escritores argentinos nacidos hacia el filo del 1900” (2005: 182). Y específicamente, señala por su lado Sergio Pujol: “en su doble carácter de sorpresa técnica y sorpresa narrativa, el cine de los años 20 amplía la visual de los escritores, permitiéndoles descubrir la fotogenia de los objetos y los rostros” (1994: 91). El cine que considero en esta tesis es incluso anterior a los años 20.

En los primeros años del siglo XX, la novela realista ya había dado sus mejores obras, y un grupo importante de escritores se cuestionaba no sólo por los modos de representación, sino por la experiencia misma. No sólo los vanguardistas, sino que toda la literatura de fines del siglo XIX y comienzos del XX está atravesada por un sismo que cuajó, de alguna manera, en lo que Pierrot (1977) caracterizó en su libro *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, donde analiza

⁹⁴ Horacio Quiroga, nacido en diciembre de 1878, inicia su carrera como escritor en Uruguay. En 1901 publica en Buenos Aires el libro de cuentos *Los arrecifes de coral*, dedicado a Leopoldo Lugones. Ubicado generacionalmente entre Lugones y los grupos de Boedo y Florida, homenajeado por la revista *Nosotros* en ocasión de la publicación en 1926 de *Los desterrados*, Quiroga no logra establecer un diálogo con los jóvenes vanguardistas.

esta verdadera crisis en la sensibilidad y la percepción del mundo que influyó en movimientos tan diversos como el naturalismo y el surrealismo. Si bien su libro se refiere a la literatura y la pintura francesa, esos movimientos irradian en España y en América, y sirven para pensar hasta qué punto había un núcleo de escritores preocupados por los límites de la percepción y por los modos en que la literatura podía narrar esa realidad nueva. Cuando estos escritores van al cine, el cine les muestra un mundo que pone en primer plano la percepción y, a la vez, presenta una realidad de algún modo “más real”, en tanto se pueden acercar de manera inusitada al rostro de una mujer, o en tanto pueden contemplar las multitudes, pero sobre todo, “muestra” con una sintaxis propia de la imagen que a la vez construye una narración. La novedad en ellos, sin embargo, es que pretenden continuar escribiendo verbalmente, es decir, quieren narrar con palabras y no con imágenes, pero forzando el lenguaje literario para que pueda contar, con sus medios, lo que el cine cuenta con imágenes; es decir, contar en literatura la manera que tiene el cine de contar sus historias. Y en este sentido, podría pensarse que en su experiencia cinematográfica como escritores se registra o inscribe cierta angustia por no encontrar en el lenguaje literario *un modo de decir* que sí encontrarían en el cine, pero no quieren hacer cine. Ni Francisco Ayala, ni Gómez de la Serna -que incluso habiendo colaborado en proyectos con Luis Buñuel, ha declarado su falta de interés por involucrarse en el cine-, ni Horacio Quiroga -que estuvo vivamente interesado en el medio-, quieren hacer cine *en lugar* de literatura.

En la literatura afectada por el cinematógrafo, que es al mismo tiempo una literatura que habla de cine o que tiene personajes del universo cinematográfico, la experiencia del cine no se transmitirá como mera temática, porque no se reduce a contar lo que se vio en la pantalla, con los medios y estilo habitual de cada escritor, sino que por el contrario, en los escritores del corpus, su literatura se pone “fuera de sí” en la zona en que aparece el cine como tema, se extraña con respecto al resto de su obra y establece, en cambio, conexiones inusitadas cuando se expurga esta zona de la obra o se la quiere asimilar como “literatura

fantástica”. Lo que parece suceder es que el ver cine ofrece o enfrenta a los escritores a una concepción del tiempo y del espacio distinta de la que concibe y estructura la novela decimonónica, que aún subyace de manera dominante en la literatura narrativa. En la pantalla de los primeros años del cine, estos escritores encuentran una forma del tiempo y del espacio que, como ya se ha dicho, remite al cronotopo de las novelas de aventura, con su percepción del tiempo acumulativa y la presentación de héroes siempre idénticos a sí mismos; pero un cronotopo atravesado por una técnica que acerca al espectador a esos lugares como nunca lo estuvo mientras leía un libro, y que en esa cercanía se modifica. Los escritores, en su experiencia, perciben en su escritura el choque entre el cronotopo con el que narran, que responde a la historia de la literatura y a la tecnología con que se desarrolló esa literatura (desde la imprenta a las publicaciones de folletín o las revistas culturales) y este nuevo cronotopo que los atraviesa a partir de su contacto con el cine. El resultado es un umbral entre una y otra, e incluso en los textos se representa también el cronotopo mismo del umbral.

Al mismo tiempo, para apropiarse de esa novedad que los afecta, los escritores pioneros crean o conciben un objeto cine determinado por su condición de escritores. Ciertos escritores ven cine y esa experiencia forma parte de toda su experiencia íntegra para escribir, afecta su escritura, o al menos una zona de la misma, y eso es algo lo que los estudios literarios no terminan de ver, ese algo que le pasa a la literatura. Una suerte de devenir-menor de una literatura en relación con la tradición mayor de las letras, único refugio aceptado en los estudios literarios.

De este modo, es mi propósito desarrollar una mirada que contribuya a comprender el pulso de una parte importante de la literatura del siglo que, retomando las palabras de Alberti, “nació con el cine”. En este punto, y si bien la presente tesis aborda de manera específica los primeros años del cinematógrafo, considero necesario realizar una mención acerca de lo que sucede con algunos

escritores hispánicos y el cine, especialmente el de Hollywood, una vez transcurrida la primera mitad del siglo XX.

Medio siglo de cine: experiencia y herencia del cine clásico en la escritura

Un momento en que resurge la presencia cierta del cine en la literatura coincide con lo que podríamos llamar “la segunda vanguardia del siglo XX”, que abarcaría desde fines de los sesenta hasta mediados de los ochenta o comienzos de los noventa. Desde el triunfo del arte pop, que toma a la industria como insumo legítimo del arte, hasta la difusión del videocaset, que inaugura una nueva experiencia cinematográfica. Por un lado, los escritores de este período que experimentan de manera intensa el cine y lo plasman en su escritura, no teorizan sobre el objeto cine, al menos en lo concerniente a su condición de arte novedoso. Por otra parte, y quizás esta sea su característica distintiva, la experiencia del cinematógrafo aparece asociada a una memoria emotiva, y a partir de allí la figura infantil resulta recurrente en sus textos afectados por el medio. Juan Marsé y Manuel Puig son los ejemplos paradigmáticos, su literatura se encuentra atravesada por la experiencia del cine hollywoodense, y en ambos casos resulta una tarea inútil intentar señalar, aislar y clasificar la presencia del cine en tanto tema o técnica. Como en cierta zona de la obra de los pioneros, esta escritura lleva al extremo la experiencia del cine, al punto de sacar a la literatura fuera de sí. Con respecto a Manuel Puig, Alberto Giordano (2001) lo desarrolla en esos términos. Graciela Speranza (2000), por su parte, habla de una escritura que sucede “después del fin de la literatura”, en relación con el arte pop. Periódicamente, el premio Nóbel Mario Vargas Llosa nos recuerda que lo que Puig hace no entra en los moldes de lo que la literatura es, o debe ser.⁹⁵ En el caso de Marsé, la presencia del cine atraviesa toda su literatura, aparece en la configuración de sus personajes (Mainer 1984, Amell 2005), y trasciende lo

⁹⁵ “Tal vez, por sus características, sea la suya la obra más representativa de lo que se ha llamado la literatura *light*, emblemática de nuestra época” (Vargas Llosa 2000).

meramente temático al establecer una dinámica relación con la memoria (Amell 2005).

Por otra parte, el cine que ven los escritores de este período suele ser un cine que, para el momento en que realizan su escritura, es “viejo”. El cine es recuerdo y no novedad, como sí lo era para los pioneros, por eso mismo, las que aparecen en su escritura no son las películas actuales ni los últimos estrenos, sino las películas de un cine alejado ya de sus años de esplendor, un cine de Hollywood de estrellas que ya no están, un cine, si se quiere, *pasado de moda*, que se hace presente en una escritura inaugural, liminar una vez más entre el anunciado fin de los relatos modernos y el comienzo de un arte con frecuencia llamado “postmoderno” como modo de señalar, entre otras cosas, una relación nueva con el tiempo y el espacio.

El fin de una experiencia

La experiencia del cine hacia fines del siglo XX se transforma. Este hecho impacta en los escritores, por supuesto, pero también y, fundamentalmente en lo que respecta a este análisis, en el lector. Las diferencias entre las características actuales de la experiencia de un espectador de hoy en día frente a las que marcaron la forma de ver cine durante los primeros años del siglo XX afectan de manera particular al lector de una obra literaria nacida en el territorio compartido por las letras y el cine.

Es preciso recordar que autor y lector de este objeto literario comparten la condición de público cinematográfico. En el circuito que va desde la gestación hasta la lectura de una obra literaria, es frente al medio audiovisual que autor y lector se encuentran (como posiciones autónomas de dos sujetos que comparten una misma experiencia social).⁹⁶ Ambos, en tanto receptores de cine, atraviesan

⁹⁶ El objeto de esta tesis me lleva a acudir a una concepción de autor y lector que parece a medio camino entre el estructuralismo (en tanto funcionan como posiciones en el texto) y la estética de la recepción (cuando acudo, como en este caso, a aspectos sociológicos del público o datos históricos en cuanto a las salas de proyección o modos de reproducción). Encuentro el modelo para esta posición en los estudios del círculo Bajtin, en particular en *Problemas de la poética de*

experiencias estéticas relacionadas con el medio audiovisual, y de esa experiencia nacerá un bagaje de conocimientos y saberes que serán puestos en juego tanto en la creación como en la lectura:

Lo que identifica al público de arte es haber tenido una experiencia estética, según John Dewey “tenemos *una* experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento. Solamente de vez en cuando se integra aquella y se delimita de otras experiencias, dentro de la corriente general de la experiencia”. Tener una experiencia es hacer un recorte en un flujo indiferenciado con un principio y un fin; de allí que aquello que lo caracteriza sea la completud (Oliveras 2008: 139).

Por otra parte, el autor -en tanto que “Todo texto muestra *lugares de indeterminación, vacíos* que exigen un lector que los colme con *lo propio*” (Presas 2005: 124)- convoca con su obra un tipo de saberes, apelando a ciertos residuos que la visualización del cine ha depositado en el *lector modelo*. En este sentido:

La *Estética de la Recepción* postula la imposibilidad de comprender la obra de arte en su estructura y en su historia, como sustancia o entelequia. Por el contrario, el sentido de la obra se actualiza permanentemente como resultado de la coincidencia del horizonte de expectativa implicado en la obra y del horizonte suplido por el espectador. La *Estética de la Recepción (...)* exige que el intérprete controle su aproximación subjetiva, reconociendo el horizonte de su

Dostoievsky (1998 [1978]), donde el teórico ruso define el autor como “una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente” (257), sin por ello dejar de referirse continuamente al contexto histórico de Dostoievsky ni a la persona del autor que analiza, sin embargo, *en tanto autor*. Del mismo modo, en el clásico trabajo firmado por Voloshinov “La palabra en la vida y la palabra en la poesía” (1997 [1926]), se afirma: “Aquí no está de más subrayar otra vez que todo el tiempo concebimos al oyente como partícipe inmanente del acontecimiento artístico que determina la forma de una obra desde su interior (...) y está lejos de coincidir con el llamado ‘público’ que se encuentra fuera de la obra y cuyos requerimientos y gustos artísticos pueden tomarse en cuenta conscientemente” (134); sin por ello negar la existencia de un lector histórico, que comparte o no un horizonte de experiencias y de “valoraciones esenciales” con el escritor. En este caso, me refiero a la experiencia histórica en que autor y lector son público cinematográfico, y cómo esa experiencia pasa a formar parte del sobreentendido que se activará en la forma poética de la literatura a la que hago referencia.

posición histórica y otros horizontes correspondientes a distintos momentos de la historia (Oliveras 2008: 142).

En palabras de Susan Sontag:

...la interpretación no es (como la mayoría de las personas presume) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. (Sontag 2008: 18).

Así, cuando el lector contemporáneo actualiza el texto, difícilmente puede reponer muchos de los aspectos que atravesaron no sólo el cine como arte, sino también la relación entre la literatura y el cine en el contexto del autor. Esto último resulta clave ya que en la lectura de todo texto literario nacido de una experiencia intensa del cine conviven dos formas de experimentar el séptimo arte. La afirmación implica, a pesar de su obviedad, el reconocimiento de un cambio esencial desde el punto de vista de la crítica literaria, y esto es que el lector actual es otro sujeto completamente diferente en lo que se refiere a su rol y a sus características como espectador, de aquel otro sujeto que transitó el temprano siglo XX.

La relación del espectador actual con el cine ha cambiado porque el cine es otro, porque la forma de hacer y de consumir cine es otra. En este sentido y en el contexto de los últimos estrenos cinematográficos, al comparar la actitud del público actual con el de los años setenta frente a un mismo director, Jaime Pena comenta:

Eran otros tiempos, eran otros espectadores y eran, sobre todo, otros modelos de distribución. (...) El sistema actual favorece a otro tipo de cine y está concebido para otro tipo de espectador. (...) [Hay un público que] ya no acude al cine o se ha acostumbrado a consumir cine de otro modo (Pena 2008: 8).

Ver una película en la gran pantalla, formando parte de una experiencia o un rito colectivo no es el equivalente a su visualización en soledad (en el ámbito del hogar), o incluso en tránsito (en aviones, trenes, ómnibus), o en la pequeña pantalla de un teléfono celular:

(...) las experiencias de quienes habíamos visto la película en cine y de quien la había visto en su casa eran incomparables. Sí, hace décadas que se ven películas en televisores, ya sea por emisión televisiva, en video o en DVD. Pero el fenómeno actual muestra que mucha gente, incluso teniendo la opción de ver la película en el cine, en pantalla grande y con gran sonido, prefiera ver las películas en su casa, aun en copias de calidad muy dudosa (Porta Fouz 2008: 4).

Las visiones sobre el tema pueden llegar a ser, por parte de la crítica cinematográfica, un tanto alarmantes:

En algún momento nos preocupábamos porque los espectadores se quedaran sin cine. Hoy, nos preocupa que dejen de existir los espectadores cinematográficos y que los pocos que quedan sean ahuyentados por los precios y por eso que podríamos llamar ya no espectadores sino simplemente consumidores cinematográficos (Noriega 2008: 1).

Sin embargo, lo que interesa mostrar no es el pánico que se manifiesta en torno a los cambios en las maneras de ver cine, sino sólo el hecho de que las formas han cambiado, y esto sin dudas afecta a la lectura de las obras que nacen de una experiencia con el medio que implican otras condiciones de visualización. Para la crítica literaria, entonces, este cambio implica el reconocimiento de la culminación de una determinada experiencia estética, y esa culminación determina también un cierto grado de dificultad -cuando no de impedimento- para el lector-espectador contemporáneo cuando se trata de reponer en la obra literaria, sin mayores especulaciones, un conjunto de saberes propios del espectador promedio del pasado siglo. Al respecto, las palabras con las que

Sergio Pujol comienza su capítulo dedicado al cine en *Valentino en Buenos Aires* resultan claras:

En cierto sentido, la introducción del cinematógrafo en el Río de la Plata inaugura un tipo de comunicación que es la contracara del actual encierro hogareño al que invita el video [hoy DVD o formatos digitales alternativos]. Estudiar el cine “mudo” argentino es reinstalarse en ese punto atravesado por la nostalgia y el romanticismo moderno que films como *Cinema Paradiso* y *Splendor* han enarbolado como melancólica protesta por la partida de un mundo que, para varias generaciones, fue una puerta al siglo XX en toda su dimensión. (1994: 53).

Como contracara también, las películas se parecen cada vez más a los libros, en el sentido que, por un lado, son mucho más accesibles y no se limitan al espacio de la sala, y por otro, al hecho de que si bien se pueden ver en el orden propuesto, también es posible saltar, retroceder, repetir una y otra vez...

II. 3. 2.

EL OBJETO CINE QUE CONSTRUYE LA LITERATURA

-¡Entrad, señores, a ver el cinemacromovidaograph! -gritaba-. Uno de los adelantos más grandes del siglo XX: Se ve moverse a las personas. ¡Ahora es el momento! ¡Ahora es el momento! Va a comenzar la representación. ¡Un real! ¡Un real! Niños y militares, diez céntimos.

Pío Baroja, *Aurora roja*, 1904

El planteo de este apartado gira en torno a la construcción de un *objeto cine* desde la palabra, un discurso sobre el cine; por lo tanto, se trata de una construcción teórica y no práctica de la que derivan distintas definiciones según el enfoque utilizado. La definición del cine como objeto no puede ser única, en tanto existen diferentes factores que intervienen en la construcción de un objeto a nivel discursivo: quién emite el discurso (figura que en este caso aparece encarnada en el escritor), quién resulta ser su destinatario o se piensa como tal (aquí los lectores, y en numerosas ocasiones también otros escritores que aparecen como destinatarios de textos con carácter de manifiesto), e incluso la modalidad que prevalezca en dicho discurso.

En este caso, el objeto -o su definición, o construcción de su definición-, me interesa especialmente a partir de su enunciador: el escritor literario que teoriza sobre el cine, y esto es porque lo que cada escritor enuncie sobre el objeto también estará diciendo *alguna cosa* de su propia literatura. De esta manera, dejo a un lado la relación entre el pensamiento sobre el cine y su realización para deslizarme hacia la relación entre el pensamiento sobre el cine y la escritura.

Escritores en la sala y en la prensa

Numerosos trabajos dan cuenta del hecho de que durante los comienzos del pasado siglo los escritores hispánicos no permanecen ajenos a los primeros pasos

que da el nuevo arte. Tanto en Buenos Aires como en España -especialmente en Madrid-, tal y como señalan Pujol (1994), Borge (2005), Gubern (1999) y Nanclares (2010) entre otros, los escritores establecen una relación apasionada con el nuevo medio. Y estos mismos escritores registran sus impresiones tanto en su obra de creación como en la conformación de un discurso teórico anclado en una premisa fundamental: la teorización del cine configurada a partir de una experiencia estética particular, una experiencia, más o menos intensa según el caso y, como se ha dicho, diferente a la de otros espectadores, ya que implica una característica específica del sujeto espectador, la de ser escritor. Estos espectadores-escritores integran a su vez el conjunto de los primeros teóricos sobre el cine, y en este sentido también son *escritores pioneros*.

En Buenos Aires y en Madrid, durante los primeros treinta años del siglo, pero sobre todo y con notable intensidad durante los años veinte, comienza a cobrar forma un discurso sobre el cine que se despliega mayoritariamente en las páginas de algunos periódicos y revistas culturales;⁹⁷ a la par que se publicita o comenta alguna proyección, se habla del cine y se lo construye como objeto (como medio y como arte, como arte mediático). En el caso de España, la primera sección sobre cine, una columna, aparece en 1915 en el semanario *España*, fundado por José Ortega y Gasset. Como ya se ha señalado, la columna inicialmente se encuentra a cargo de Federico de Onís, quien publica cuatro entregas firmadas con el seudónimo *El Espectador*, a partir de allí se hacen cargo del espacio los mexicanos Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, tras el nombre de *Fósforo*.⁹⁸ La columna, que puede considerarse un primer análisis del medio cinematográfico, se encuentra de este modo a cargo de escritores literarios,

⁹⁷ Para comprender el contexto, resultan claves las palabras de Martín Greco y Juan Carlos Albert: "En las primeras décadas del siglo XX, el auge de revistas ilustradas de variedades (...) fomenta nuevos hábitos de lectura en los públicos de clase media de ambos márgenes del Atlántico. Nacen espacios para la inserción social del escritor, que encuentra por primera vez una maquinaria de cultura dispuesta a comprar y divulgar sus trabajos. Comienza, según afirma José-Carlos Mainer, el predominio del periódico y la revista sobre el libro como vehículo de difusión cultural" (2010: 15).

⁹⁸ Para el estudio específico de los textos de Alfonso Reye y Luis María Guzmán, ver González Casanova (2003).

quienes a través de sus opiniones irán sistematizando ciertas características del nuevo medio. Sin embargo, es durante la década siguiente que el discurso de los escritores sobre el cine se consolida y, en el caso de España, el fenómeno aparece ligado ineludiblemente a las vanguardias:

Aunque la influencia del cine se ha dejado sentir en toda la producción artística y cultural posterior a su aparición y desarrollo, la narrativa de vanguardia constituye un caso excepcional de fusión, superposición y acoplamiento del lenguaje del cine en la prosa literaria. (Nanclares 2010: 17).

Esta consolidación deja su marca en las páginas de *La Gaceta Literaria* (1927-1932), a cargo de Ernesto Giménez Caballero,⁹⁹ y en las de *Revista de Occidente*, fundada en 1923 por Ortega y Gasset.

En Argentina, por su parte, este discurso de los escritores sobre el cine aparece diversificado en distintas publicaciones que van desde la revista *Caras y Caretas* hasta las aguafuertes y columnas sobre cine que Roberto Arlt publica en el diario *El Mundo* desde 1928 hasta 1940.¹⁰⁰ El discurso teórico de los escritores aparece a su vez entremezclado o formando parte de lo que Pujol denomina “un metacine periodístico” (1994: 67), una incipiente crítica cinematográfica generada en la prensa. Esta relación entre la prensa y el cine se puede rastrear en “los grandes diarios”, que “dan cuenta del mundo cinematográfico”. “Informan y observan, editando costosas -y lujosas, a veces- publicidades, pero también ensayando la crítica artística sobre un campo aún en ciernes”. El periódico *Critica*, fundado por Natalio Botana en 1913, es, como señala Pujol, “el principal

⁹⁹ Esta publicación dedica en 1928 un número monográfico, el 43, de manera completa al cine: “El Séptimo Arte. Cinema, 1928”, participan en él, entre otros, Vicente Huidobro, Luis Buñuel, Guillermo de Torre, Concha Méndez Cuesta y César Arconada. En este número aparece una *Encuesta a los escritores* que propone la siguiente consigna: “¿Desde su punto de vista literario, qué opinión tiene usted del cinema?”. La pregunta da cuenta de la importancia del tema del cine entre los escritores, pero también de la conciencia, la autoconciencia, acerca de su condición de escritores frente al nuevo medio.

¹⁰⁰ A las más de veinte aguafuertes en las que Roberto Arlt se refiere al cine en este período, se suman las cinco colaboraciones que el escritor realiza en la sección “Actualidad cinematográfica” de *El Mundo*, en 1936 (Fontana 2009: 12).

vocero y observador” del nuevo medio, y “mientras que en la mayoría de los periódicos el nuevo arte reside en el apartado de los espectáculos, *Crítica* le permite, de vez en cuando, compartir la portada con ‘la realidad’”. Por otra parte, será hacia 1929 cuando “la firma de Carlos de la Púa” vincule “el mundo cinematográfico con la literatura” (1994: 68-69).¹⁰¹ También *La Prensa*, *La Nación* y *El Diario* dedican en los años veinte un espacio al cinematógrafo. El otro periódico que resulta paradigmático en lo referente a las relaciones de los escritores con el cine y su discurso en la prensa comienza a publicarse hacia finales de esa década, en 1928, se trata del diario *El Mundo*:¹⁰²

Enrique González Tuñón, Roberto Arlt, Conrado Nalé Roxlo, Nicolás Olivari, y el admirado escritor español Ramón Gómez de la Serna son algunas de las mejores plumas con las que cuenta *El Mundo*, que en la sección cinematográfica tendrá pronto a Raimundo Calcagno, Calki, uno de los mejores críticos del país (Pujol 1994: 74-75).

Tanto *El Mundo* como *Crítica* cuentan entre sus redactores a “escritores de extracciones diversas, pero en todos los casos provistos de saberes provenientes de las nuevas experiencias urbanas” (Pujol 1994: 74), entre las que se cuenta el cine.

Las revistas también tienen un espacio para el cine, *Caras y Caretas*, *El Hogar* y *Atlántida*, dedican algunas de sus páginas al nuevo espectáculo.¹⁰³ En

¹⁰¹ Lo que sucede con el cine en el diario *Crítica* no es un fenómeno aislado, sino que responde a un interés por parte de su director, Botana, por acentuar “el interés por aquellos temas de acervo popular que viene tratando desde 1913”, sobre todo “desde que una pléyade de talentosos escritores jóvenes [Arturo Mom, Ulyses Petit de Murat, Roberto Tálice, Enrique González Tuñón, Roberto Arlt, Luis Cané, entre otros] ingresa en la redacción del diario” (Pujol 1994: 71).

¹⁰² Será además el principal competidor de *Crítica*, aunque el enfrentamiento se ve disminuido porque *El Mundo* es un matutino mientras que el diario de Botana es vespertino, sin embargo, “la competencia es clara, sobre todo en materia de *staff* periodístico” (Pujol 1994: 74).

¹⁰³ También la revista *Martín Fierro* dedicará en ocasiones un espacio al cinematógrafo con notas que pueden llegar a aparecer en la tapa. Miriam Gárate rastrea puntualmente el espacio dedicado a los artículos sobre cine en esta publicación: “En los cuarenta y cinco números de *Martín Fierro* editados entre febrero de 1924 y noviembre de 1927, se publicaron a su vez: tres notas críticas -dos de las cuales son sobre *La rueda*, de Abel Gance y *El camino de la belleza*,

todas ellas escribe Horacio Quiroga, aunque como se ha mencionado, no es el único escritor que aparece en estos ámbitos:

Desde que los escritores se profesionalizan, con el desarrollo de una frondosa industria editorial, es común hallar en las redacciones de diarios y revistas a literatos devenidos en periodistas. Muchos de estos descubren pronto la íntima vinculación entre literatura y cine, y la celebran desde diversos ángulos. (Pujol 1994: 84-85).

De esta manera, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, entre otros, son algunos de los nombres que aparecen relacionados con el cine en la prensa. Es preciso destacar también que en los últimos años, para la crítica, este discurso teórico sobre el cine que configuran los escritores se nuclea de alguna manera en torno a la figura de Horacio Quiroga, autor al que señalan como precursor en la emergencia de una incipiente crítica cinematográfica (Pujol 1994, Dámaso Martínez (en Quiroga 2007), Utrera 2008).

Por otra parte, con respecto a la construcción de un *objeto cine*, se ha mencionado en las primeras páginas de esta tesis que la sistematización de un discurso teórico por parte de los escritores de comienzos de siglo apenas se ha esbozado como posibilidad desde la teoría. En este sentido, resulta precursora la antología que en 1974 publican Carlos y David Pérez Merinero, quienes realizan una selección de los textos publicados en *La Gaceta Literaria* y editan *En pos del cinema*, en cuyo prólogo afirman: “(...) en aquellos hombres que descubrían el cine [podía sentirse] una preocupación por desentrañar (en la mayoría de los casos, teóricamente) qué es (era) el cine” (Pérez Merinero 1974:12). Y agregan, aseverando lo que hasta aquí se ha sostenido:

filme alemán respectivamente, (n° 22 y 25); la tercera, sobre *La bestia del mar* (n° 27-8); tres ensayos, todos de autoría de Leopoldo Hurtado: *Por el obscuro* (n° 23), *Celuloide* (n° 25), *Europa y América* (n° 40); cuatro ensayos traducidos del francés: *Nacimiento del cine*, de León Moussinac (síntesis de las ideas del libro homónimo, *Naissance du cinéma*, publicado en 1925), *Veinte mil imágenes por segundo*, de Émile Vuillermoz, (extraído de *Paris* n° 1), *Los esfuerzos del cinematógrafo hacia el arte*, escrito por Marcelle Auclair especialmente para *Martín Fierro*, *Música y cine*, de Leonel Laundry (extraído de *La revue musical*, de febrero de 1927). Las cuatro traducciones aparecieron en el n° 40” (2007: 3).

Esta busca del cinema estaba realizada por hombres en su mayoría procedentes de la literatura -o que sin ser literatos puros, habían tenido o tenían escauceos literarios- y cuyo centro de atención (y medio de vida) era la literatura. Así, una elaboración literaria con marcado acento poético convierte a los (mejores) textos, además de en una reflexión sobre el cine o sus aspectos, en una auténtica creación. El cine, digámoslo, es un motivo, un pretexto con el que dar rienda suelta a la propia obra. (12-13).

La aseveración final de este párrafo, sin embargo, merece una reflexión. Para estos escritores, el cine no puede reducirse a “un pretexto”. En el caso de los textos literarios -para utilizar una denominación que los diferencie de aquellos en los que prevalece la impronta teórica-, el cine aparece como y en el origen de esa escritura; ambos se amalgaman, dificultando una clara diferenciación e incluso una clasificación bajo premisas como “esto es cine, esto no” “aquí aparece, aquí no”. Se trata de una suerte de *resto* que se aloja en el interior de la misma literatura, que la obliga a volver a pensarse, y a ser pensada.

Por otra parte, y regresando a la lectura que la crítica ha realizado de este discurso teórico sobre el cine por parte de los escritores, es preciso señalar que existen trabajos mucho más recientes que buscan sistematizarlo, aunque con distintas perspectivas, como el seguimiento y análisis específico de un autor, tal es el caso del trabajo realizado por Manuel González Casanova (2003), *El cine que vio Fósforo*, sobre las columnas de los escritores Alfonso Reyes y Marín Luis Guzmán, o las ya citadas antologías de las columnas de Quiroga (2007), al que se suma el trabajo de Laura Utrera (2008), y las de Roberto Arlt (1997). El caso de Jason Borge (2005) parece acercarse más al trabajo de Pérez Merinero, ya que compila y analiza diversas opiniones sobre el cine de Hollywood en Latinoamérica, pero no sigue una única publicación.

La construcción de un objeto cine

Como se ha visto, la experiencia y la mirada sobre el cine de los escritores están atravesadas por la escritura literaria, esto es, por su propio oficio/creación. De este modo, el discurso que elaboren sobre el cine no se clausura en la defensa del nuevo medio como arte -que por otra parte es un tópico de aquellos tiempos-, pues el objetivo principal no reside en una búsqueda de reconocimiento y autonomía para el cine. Antes bien, su teorización sobre el objeto aparece desde y ligada de manera ineludible a un territorio específico: la literatura. Se trata, como he mencionado y analizado anteriormente, de espectadores que ven cine como escritores literarios, y por lo tanto teorizan sobre el objeto atravesados por la misma condición. Al reiterar una vez más la aclaración pretendo poner el foco sobre la siguiente cuestión: si el escritor es otro tipo de espectador, ¿cómo incide su oficio en la manera en que ve cine?, ¿y en su escritura?, porque la relación entre el cine y la escritura que devenga de la experiencia estética de cada escritor tendrá como resultado una manera diferente de *poner en funcionamiento* el cine -o ese cine- en su literatura. En ese sentido, la manera en que ciertos escritores construyen el objeto cine, diferente a la de los “teóricos puros” que se preocupan más por sostener o demostrar la independencia del cine como medio, da cuenta de una doble participación genérica de estos textos (Derrida 1980), y es ese enrarecimiento de género lo que problematiza la lectura. Podría pensarse que cuando la teoría específica sobre el cine, o los teóricos que participan en su construcción, leen estos textos, generalmente no pueden -ni pudieron en su momento- ver la construcción de la teoría efectuada por los escritores literarios porque hay una fuerte participación genérica, de género de invención. Mientras que los teóricos configuran los alcances de una teoría que pretende determinar en qué consiste y dónde reside la esencia cinematográfica,¹⁰⁴ los autores literarios se interesan en sus escritos por el mismo tema (Peña Ardid 1992, de los Ríos 2011),

¹⁰⁴ Se trata de los conocimientos que se circunscriben a la teoría de la fotogenia, y son desarrollados hacia los años veinte por Germaine Dulac, Louis Delluc y Jean Epstein (Tavernet 1989, Aumont 2004).

y lo desarrollan en un género que entremezcla lo literario con lo teórico sobre la fotogenia de los objetos, pero sobre todo de los rostros.

Cuando Alberdi escribe sobre Janet Gaynor, reflexiona sobre una nueva manera de narrar a través de la fotogenia, y sobre los efectos de lectura que esa nueva forma de narración producía en los espectadores:

Amaneció para nosotros Janet Gaynor en aquel *Amanecer*, tembloroso de lirismo, donde una estampa holandesa -dos campesinos en su campo- se convierte en el idilio incomparable de dos campesinos en la ciudad. Janet Gaynor era la más lograda imagen de aquel poema sin palabras. Su sonrisa -barómetro fino- marcaba levemente la tormenta, la lluvia y el tiempo bueno. Se repetía en los cristales de los escaparates, hecha palidez imposible (...). La aparición celeste sobrecogía al espectador, contagiado de silencio, mudo, viendo pasar el film, cinta líquida, desde la otra orilla. (Alberti, 1928, en Pérez Merinero 1974: 43).

César Arconada, por su parte, en “Posesión Lírica de Greta Garbo” (1928), analiza el arte de la *star* que reside no tanto en su actuación como en la forma en que aparece en la pantalla, en un texto que intercala las reflexiones teóricas con pasajes líricos:

(Greta Garbo: Líneas -flexibles- medidas al viento. Al viento -fugoso- de los ritmos sensuales. En la larga escalera del celuloide, su silueta alta -alta- de distensión, de perversión, subiendo -de espaldas- por la cuesta incandescente de los proyectores...) (Pérez Merinero 1974: 36).

Lo que sucede con los textos de ciertos escritores, en los que participa la teoría sobre cine, es que son teoría y algo más, hay zonas compartidas que no permiten ubicarlos en un solo género. Por eso es importante entender que el cine les interesa más como lenguaje narrativo y no tanto como adelanto tecnológico. Sólo en algunos casos se han tenido en cuenta estos textos (tradicionalmente expurgados en la construcción de la obra literaria canónica) y cuando se lo ha

hecho, fue para verlos como textos críticos, dado que el componente subjetivo que domina la crítica permite sumarlos a la literatura, homogeneizando el componente de reflexión teórica sobre el cine. Pero hay dos aspectos centrales que permiten entender y leer estos textos como un aporte al desarrollo de la teoría cinematográfica: por un lado, que trabajan sobre los aspectos narrativos del cine, una zona que no había sido abordada por los teóricos, preocupados principalmente por las técnicas, a partir de una escritura especulativa que hacia los años veinte es desarrollada por Germaine Dulac, Louis Delluc y Jean Epstein (Tavernet 1989, Aumont 2004). El segundo aspecto que separa estos escritos de la crítica es que el interlocutor al que se dirigen, que modula las entonaciones del texto, es en primer término el escritor, o en un más amplio sentido el intelectual que escribe, y en segundo lugar el público en general.

En este sentido, una vez más es Carmen Peña Ardid, en su ya citado estudio *Literatura y cine* (1992), quien se refiere a estos textos como “escritos sobre cine de los autores vanguardistas”. Si bien Peña Ardid realiza un recorte a partir del criterio de pertenencia al movimiento histórico de las vanguardias, registra -sin detenerse en ellos- la existencia de ese corpus de textos extraños, anómalos, a los que ubica en línea con las teorizaciones de Ricciotto Canudo, Jean Epstein, Germaine Dulac, Louis Delluc, Maiakovski, entre otros. Por su parte, Gustavo Nanclares también se fija en ese recorte cuando afirma que “los narradores de vanguardia constituyeron el grupo más importante de críticos cinematográficos de la segunda mitad de los años veinte” (2010: 95, *el subrayado es mío*). Para Peña Ardid no son simplemente críticos, sino que califica sus producciones como “escritos sobre cine”. Explica Peña Ardid:

en su búsqueda de una renovación de los géneros literarios, tienen al cine más como estímulo y confirmación de sus demandas que como amenaza; tratan de alejarlo de la literatura pero no por temor a una suplantación, sino en el deseo de que se afirme como “lenguaje” autónomo, para lo cual buscan también sus “específicos”, unas veces en la “fotogenia”, otras en el movimiento rítmico de la imagen, en los valores plásticos y expresivos del primer plano, en la posibilidad

de traducir estados del subconsciente o en los poderes simultaneistas y metafóricos del montaje (1992: 34).

Una vez establecida la *legalidad* mediante la cual puedo considerar estos textos como participantes de la construcción de una teoría sobre el cine, queda formular la pregunta acerca de qué es el cine, en tanto objeto en diálogo con su escritura literaria, para los escritores en general y para los tres escritores del corpus propuesto en esta tesis en particular.

Regreso a la construcción del *objeto cine* realizada por los escritores hispánicos de comienzos del siglo XX, y presento entonces algunas preguntas habilitadas por el tema: ¿es todo el cine, es decir, todas las películas que circulan en la época, igual? De manera inversa, ¿es lícito pensar en un *objeto cine* que reúna características aplicables a la totalidad de las películas, al menos de manera general? Por otra parte, ¿puede inferirse la distancia que existe entre un espectador actual y un espectador de los años 20 frente a una misma película?

Algunos interrogantes tienen su respuesta en las páginas anteriores, y así puede afirmarse que el cine silente no es homogéneo, y por lo tanto no puede hablarse entonces de un único *objeto cine*. Las producciones cinematográficas mutan también durante ese período silente, aún cuando pertenezcan a un género similar, e incluso el medio cinematográfico como espectáculo también se modifica de manera notable en sus primeros años. Intento con esto plantear la dificultad que representa poder dar cuenta de la conformación de un objeto cine para los escritores.¹⁰⁵ De este modo, no pretendo realizar aquí un exhaustivo análisis sobre la conformación de ese objeto -u objetos-, antes bien, considero necesario y posible rastrear y puntualizar a partir de pautas específicas algunas constantes en los escritores en general para pensar luego en los tres autores del corpus, es decir, configurar su concepción del cine para ingresar después en su

¹⁰⁵ En este sentido, si el análisis de la configuración que realiza un solo autor es objeto de un extensa publicación de más de trescientas páginas -me refiero al ya citado análisis de las columnas de *Fósforo*-, hablar de manera detallada de un objeto cine configurado por el conjunto de los escritores hispánicos es una tarea que excede el espacio de una única publicación, y que permite pensar entonces en el planteo y desarrollo de diversos proyectos de investigación.

universo literario, en esa zona de la literatura particular en la que los tres entran en diálogo.

De esta manera, un posible punto de partida para la configuración de este *objeto cine* se encuentra en la delimitación del corpus, un recorte conformado a partir de las películas que efectivamente han visualizado los escritores/espectadores. Se trata, una vez más, de volver a aquella premisa “*qué literatura con qué cine*”. En este caso se trata inicialmente del cine silente, cuyas características generales se han presentado en los apartados anteriores y pueden reponerse rápidamente.

El cine es en primer lugar una novedad. Así, para algunos escritores, el cine es el arte nuevo. En sus palabras, Ramiro Ledesma Ramos pone de manifiesto un aspecto que es preciso analizar aquí: “A nuestro juicio, el cinema es la contribución más genial a nuestro estilo de vitalidad. En trance de justificar ante los tiempos su derecho, el hombre del siglo XX ha creado el Cinema” (en Pérez Merinero 1974: 107), asegura Ramiro Ledesma Ramos, quien en sus palabras pone de manifiesto un aspecto que es preciso actualizar aquí. En el caso de los escritores españoles en particular, y de algunos escritores hispánicos que participaron de las vanguardias históricas, la presencia del cine se explica generalmente en relación directa con este movimiento histórico y estético, y en términos de fascinación por la novedad -premisa de su programa artístico- en tanto posible renovador del lenguaje (del Pino 1995, Gubern 1999, Mainer 1999, Albert 2005, Nanclares 2010), pero también en términos de contaminación. Aparece aquí otra cuestión que implica más a la forma en que las relaciones entre la literatura y el cine fueron leídas que a esas relaciones en sí. Román Gubern asegura con respecto a la influencia del cine que “Tal contaminación [la de la literatura por el cine] se produjo porque las películas cinematográficas se habían impuesto en el espacio público del ocio... (1999: 129)”. El término “contaminación” utilizado por Gubern es sugerente. Por un lado, permite pensar nuevamente aquella superioridad que en algunos enfoques se verifica en la lectura de las relaciones entre la literatura y el cine; por otro, este uso de términos

peyorativos con respecto al cine en la literatura, además de continuar esta idea de superioridad (de “arte mayor”) alerta sobre otra cuestión: Gubern lee muy bien que la presencia del cine en la literatura no puede pensarse en términos de una relación de linaje legítimo, y propone entonces que no es la “buena historia” de cómo nació la literatura, o al menos esta zona de la literatura; aquí no hay un “padre” que permita establecer la angustia de la influencia. Sin sospecharlo, percibe esa relación como una historia de devenires:

Nosotros oponemos la epidemia a la filiación, el contagio a la herencia, el poblamiento por contagio a la reproducción sexuada (...) La propagación por epidemia, por contagio, no tiene nada que ver con la filiación por herencia, incluso si los dos temas se mezclan y tienen necesidad el uno del otro. El vampiro no filia, contagia. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos (Deleuze/Guattari 1997: 247-248).

En esta línea, la relación que establece Quiroga entre el cine y el vampiro no puede leerse fuera de la idea de “contagio”, presente en toda la literatura del precursor rioplatense. Gustavo Nanclares busca “reedipizar” la relación y propone sustituir ese padre literario por el cine. En todo caso, no puede desconocerse la existencia de una influencia literaria, aunque más no sea en términos negativos que, como veremos, se califica de “inlujo”.

Así, por ejemplo, para Benjamín Jarnés: “Traer a la literatura los estremecimientos, el claroscuro, la corpórea irrealidad, o el realismo incorpóreo del cinema, la lógica de este arte, es procurarse nuevos efectos literarios, muy difíciles de situar en ningún otro género determinado” (en Nanclares 2010: 36). Y ya en una afirmación que parece negar la posibilidad de la palabra declara:

Las palabras se nos burlan desde el fondo de la humilde jofaina lírica donde fraguamos nuestras menudas tempestades metafóricas. Cuando creímos haber tropezado con una firme estructura verbal, nos encontramos con un poco de retórica en la mano... ¿Por qué no dejar al cinema que traslade intactos, a la pantalla, nuestros bellos fantasmas? Sin palabras -¡hallazgo divino!- ha

encontrado el cinema un idioma emocional del más puro lirismo, ¿Quién leyó una pastoral más bella que una escena campestre de Buster Keaton? ¿Quién leyó un poema tan patético que pueda superar en belleza a la cena “quimérica” de Charlot? (en Nanclares 2010: 36).

Para Gustavo Nanclares, quien sostiene que la prosa vanguardista está determinada de manera ineludible por el cine, “Jarnés habla de un agotamiento del discurso verbal como modelo de representación artística, que vendría sustituido por el nuevo arte del cinema” (2010: 37). Lo cierto es que de ninguna manera pretendo desconocer la existencia y realidad de esta afirmación, pero sucede que la presencia del cine en esta literatura puede ser pensada también desde otra perspectiva, desde una lectura de las anomalías, operando de un modo que permita el diálogo con otras literaturas. En Latinoamérica, por su parte, también el cine es visto y experimentado por muchos de los escritores e intelectuales con una actitud de fascinación (Pujol 1994, Borge 2005, Viñas 2005).¹⁰⁶

Pero en ambos continentes no todos celebran la invención, ni la relación del nuevo medio con las otras artes.¹⁰⁷ Así, por ejemplo, en su trabajo *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo* Rafael Utrera, tras alertar sobre los escasos y reduccionistas estudios en los que se aborda el tema, rastrea y sistematiza las primeras reacciones de los escritores de estos movimientos ante la aparición del nuevo arte. Entre los numerosos y variados ejemplos, cita la actitud de Miguel de Unamuno quien declara: “tiemblo ante el advenimiento de la literatura

¹⁰⁶ El panorama latinoamericano en general da cuentas de que el cine no pasa desapercibido para los escritores. En este sentido, el número monográfico de la revista *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, coordinado por Evangelina Soltero Sánchez (2003), recorre las relaciones de los autores con el objeto cine, yendo de Arlt a Huidobro, pasando por Quiroga y Torres Boret y Vallejos.

¹⁰⁷ Fuera del escenario hispano, una de las tempranas opiniones es la publicada por Máximo Gorki “El reino de las sombras”, tras su primera visita al cinematógrafo, en julio de 1896: “Ayer viajé al reino de las sombras. Es una región inconcebiblemente extraña, despojada de sonidos y colores. Todo, la tierra, los árboles, las personas, el aire, el agua, está pintado en grisalla. Se ven ojos grises en rostros grises. Un sol plomizo brilla en un cielo gris, y las hojas de los árboles son de un gris ceniciento. La vida se reduce allí a una sombra, y el movimiento, a un fantasma silencioso...” (antologado en Geduld, 1997: 17-21).

cinematográfica, y hasta con su miajita de fonógrafo” (Utrera 1981: 128). Esta desfavorable postura del mayor de los representantes de la generación del 98, si bien no condensa la totalidad de las opiniones de los escritores de su época ni sus reacciones frente al cine y a su posible influencia en la escritura, demuestra que no todo fue fascinación. De manera más relativa, Pío Baroja afirma hacia 1929:

Hoy el tope es el cine. El mundo literario y artístico se puede dividir, según algunos, en dos grupos: amigos del cine y enemigos del cine; cinematófilos, a un lado; cinematófobos, al otro. Los cinematófilos esperan del cine algo como el Santo Advenimiento; los cinematófobos auguran que, a fuerza de películas, iremos al caos, al abismo, a la obscuridad de la noche cineriana.

Baroja declara que no pertenece completamente a ninguno de estos grupos: “Yo, la verdad, no soy de los cinematófilos incondicionales; quizá no he cogido el amor a la pantalla a tiempo (...). Tampoco soy cinematófobo. En esto, como en muchas cosas, me siento un poco murciélago, a veces pájaro, a veces ratón”. Y desde este lugar construye su opinión con respecto al cine:

El cinematógrafo me parece en parte bien; tiene algo rápido, dinámico, de aire nuevo, sin tradición, un poco bárbaro, que me gusta, pero está casi siempre mezclado con una retórica insoportable e inspirado en una moral de adoración al dinero y al lujo para mi gusto repulsiva. No me figuro, ni creo que se lo figure nadie, cómo evolucionará el cinematógrafo. (C. y D. Pérez Merinero 1974: 136-137).

En el escenario del Río de la Plata, Raúl Scalabrini Ortiz se ubica entre los escritores que no celebran la llegada ni menos aún la consolidación del cine. Así, en *El hombre que está sólo y espera*, publicado en 1931, en la “Libreta de apuntes”, anota:

Cine.- El cinematógrafo es el mayor enemigo del espíritu porteño. Debía ser penado con fuertes impuestos para evitar una corrupción lamentable. Por él se cuela lo más antipático del ademán norteamericano: el elogio a la ambición, la

pornografía apenas orillada, la sensualidad sin altura. El cine norteamericano es además un estupefaciente tan poderoso como el opio o la morfina. Es un sustituto de la vida en que el uso de la vida se relaja... (Scalabrini Ortiz 2007: 131).

Por otra parte, Leopoldo Hurtado, en la tapa del número 25 de la revista *Martín Fierro*, publica una nota titulada “Cinema” donde comienza asegurando que: “Dentro del simbolismo de la cultura aún no se ha averiguado lo que significa la aparición del cine. El cine representa ante todo el advenimiento de un arte mecánico que substituye lentamente al teatro” (Leopoldo Hurtado, 14 de noviembre de 1925). La afirmación no resulta llamativa, ya que esta es una de las principales vías por las que circula la primera teoría sobre el cine: la construcción del cine como arte basada en la diferenciación del teatro; como se verá también, esta es una de las principales líneas transitadas por Quiroga.

En síntesis, por parte de algunos escritores se evidencia una actitud signada por la desconfianza, que para Peña Ardid “vendría por dos causas distintos”:

En primer lugar, cuando pareció que [el cine] se estaba apropiando de zonas que tradicionalmente le estaban reservadas [a la literatura]; en segundo lugar, cuando se temió que, en el peor de los casos, ese medio advenedizo pudiera ejercer sobre ella [la literatura] un influjo corruptor. (1992: 32).

Mientras que, por otra parte, el cine aparece para otros escritores como un medio fascinante e incluso como un posible renovador de la literatura.

En este contexto, un caso significativo aparece en los escritos de Roberto Arlt que se relacionan con el cine. Patricio Fontana, en *Arlt va al cine*, describe alternativamente cómo el cine aparece en su aguafuerte “El cine y estos pueblitos” con una impronta liberadora y con “una tarea revolucionaria”, y en *El amor brujo*, donde por el contrario “colabora con la reproducción de la sociedad burguesa y no con su desestabilización”. Para Fontana “...existe la posibilidad de

reconocer una cierta esquizofrenia en el modo como Arlt piensa el cine: en dos registros que se activan alternativamente, desentendiéndose el uno del otro”, sin embargo, y fundamentalmente:

Menos que de contradicciones, esos dos registros hablan de las dificultades a las que Arlt -como muchos otros con más herramientas teóricas que él- debió enfrentarse inevitablemente al intentar reflexionar sobre un acontecimiento cultural (el cine) que desquició los paradigmas desde los cuales se habían pensado hasta entonces el arte y la cultura. (2009: 68).

Por otra parte, más allá de la novedad, otra característica que motiva las reflexiones de los escritores es su condición de silente, frente a la que se muestran más o menos favorables. Para unos, el cine es ya un arte completo, para otro aún no. Así, por un lado, Ramón Gómez de la Serna considera hacia 1928 que “El cine está en su primera época, como cuando el teatro vivió su edad cabría. Lo que es que somos demasiado orgullosos para confesarnos en la edad pastoril de ninguna nueva cosa” (en Pérez Merinero 1974: 88), e insta a los escritores a permanecer atentos al cinema, que pronto alcanzaría su madurez con la llegada del sonido, y en consecuencia de la palabra, para reclamar entonces un lugar privilegiado para los escritores: “(...) porque viene el cine hablado que exigirá que ocupe su puesto usurpado el literato” (1974: 89). En estos mismos años, Antonio Espina declara “Nuestros autores teatrales creen que el cinema es un teatro imperfecto porque falta la palabra. Esta *imperfección* -que constituye precisamente su gran elocuencia- ha engendrado nada menos que un nuevo organismo expresivo: la palabra para el ojo” (1974: 75). Amado Palacio Valdés, si bien es menos radical que Espina, no encuentra un problema en esta característica: el cine “es un arte mudo, y algunos por ello le motejan. Para mí no es grave defecto. Las palabras son plata -dice un proverbio árabe- y el silencio oro” (1974: 166, *el subrayado es mío*).

Pero además, ese *objeto cine* de comienzos de siglo también explora diferentes modos de representación, lo que permite a la escritora española Emilia

Pardo Bazán, a quien corresponde según Luis Miguel Fernández “el mérito de haber sido uno de los primeros, si no la primera, en otorgarle al nuevo invento la capacidad para crear obras de arte”, teorizar acerca de la diferenciación entre el cine de ficción y el documental:

Ante las “escenas compuestas artificialmente”, con sus pueriles argumentos melodramáticos, se muestra desdeñosa, aunque glosa con maestría un buen puñado de géneros y emprende “serias reflexiones” sobre el público, abarrotado de niñas y niños, que tanto los aprecia; en otro nivel quedan sus películas preferidas: las “vistas de la realidad” a lo Lumière, nada extraño en una escritora partícipe del ideario naturalista y burgués de la representación, que atribuye al realismo (veraz) de la imagen cinematográfica un valor estético nuevo que no dejará nunca de ensalzar, cifrando en ello y en la “*impresión* de realidad” (lo verosímil) las ventajas del cine sobre el teatro. (Peña Ardid 2011: 349).

Y si bien los escritores hispánicos, espectadores del cine silente, se interesan tanto por las producciones de ficción como por el documental, sucede algo particular con respecto a la configuración del *objeto cine* cuando se trata de las primeras. Dentro del cine de ficción es fácilmente reconocible por parte de los escritores hispánicos una especial atención al cine norteamericano.

En este sentido, en las páginas de la revista *Grecia* que también se ocupan del cine, Guillermo de Torre escribe en su último número, en 1920, en el “Manifiesto Ultraísta Vertical”:

Los espectadores son arrollados por las calles que desfilan cinemáticas.
La imagen -protoplasma primordial del nuevo substrato lírico- se desdobra y se amplía hasta el infinito en los poemas creados de la modalidad ultraica.
Participamos de las normas cubistas al iluminar sus perspectivas exaédricas, y situar la imagen según la yuxtaposición y compenetración de planos. Y junto al *film* cinematográfico norteamericano, gran inyección vivificante, por el frenesí de sus hazañas musculares y mentales, amamos la intención del retorno hacia las primitivas estructuras y el orgasmo barroco, que implica toda esa estatuaria

subconsciente, acerba e impar del Arte negro. (en Gubern 1999: 69, *el subrayado es mío*).

Del otro lado, los escritores latinoamericanos también se sienten atraídos por el fenómeno de este cine en particular:

La verdad es que, a escasos años del nacimiento del cine y de la conversión de Hollywood en emblema del cine y de la cultura de masas en general, Latinoamérica también produce muchísimos escritores preocupados por el cine, especialmente por el cine popular estadounidense. (Borge 2005: 17).

Borges, Olivari, Arlt y Enrique González Tuñón son algunos de los escritores que desde diferentes perspectivas demuestran en algún momento su fascinación por el cine norteamericano (Pujol 1994, Viñas 2005); y si bien no todos son adeptos a este tipo de películas, la verdad es que no pasaban desapercibidas:

Los americanos han llevado al cine el movimiento libre, gozoso de sí mismo, exuberante de salud animal; nos han puesto ante los ojos una humanidad joven, sana, atlética, dotada de alegría dionisiaca, de una euforia contagiosa; pero al mismo tiempo vulgar, chata, llena de satisfacciones bovinas, para usar el término de un crítico yanqui. Su arte es un arte burgués, en el único sentido de la palabra, hecho a medida para la burguesía, esto es, para la clase de hombres en los cuales preponderan las funciones somáticas.

Frente a ello se levanta el cine europeo, que, como ya vimos, diluía en el movimiento de las formas cantidades variables de substancia espiritual. Esto presupone un sentido artístico delicadísimo para no caer en los defectos del cine primitivo. Pero Europa ha comprendido la lección de América. Ha entendido que el cine es un arte autónomo y no una nueva manera de hacer literatura. No le basta la ingenuidad mediocre de la producción americana; busca, penosamente una síntesis entre el nuevo medio de expresión y lo eternamente humano que debe ser su contenido. (Hurtado 1927).

Pero además, Hurtado puede ser irónico desde las páginas de *Martín Fierro*, sin dejar por ello de reconocer la innegable presencia del cine

norteamericano en el campo cultural de aquellos años: “Receta del film americano: Tómese un hombre y una mujer jóvenes y no muy usados, elegantes y bien nutridos. Mézclense bien, rellénense de peripecia por espacio de una hora y cúbrase todo con la bendición nupcial. Sírvase bien oscuro” (Hurtado 1925).

Este aspecto de la atracción que el cine norteamericano ejerce en los escritores es una cuestión que ha sido generalmente relegada por los críticos literarios, y que cuando es atendida suele explicarse -o reducirse- principalmente a partir de la fascinación ejercida por el fenómeno del *star system*, sin detenerse a analizar los modos en que esa conmoción se revela en la escritura. Se trata entonces de volver a pensar qué es lo que desde la pantalla del cine norteamericano conmueve al espectador escritor.

Acerca de la atracción que sobre los escritores españoles ejerce el cine norteamericano, Carlos y David Pérez Merinero explican también en su prólogo:

¿Dónde podían encontrar esos jóvenes un cine auténticamente cinematográfico, en el que el nuevo medio de expresión se afirmara como medio autónomo, en contra de ese otro cine lastrado por el literaturismo, vergonzantemente ‘metafísico’ y ‘mensajístico’, tratador de temas supuestamente importantes? Sin ninguna duda para ellos, en el cine americano. (1974: 10-11).

Y más adelante agregan:

Otro ejemplo de lucidez, que todavía hoy se ve contrarrestado por la oposición (e incompreensión) al cine americano de una parte -por lo general intelectualoide- del público espectador. Caricaturicemos de nuevo con un ejemplo: Ante el dilema *Antonioni o Sirk*, los opositores elegirían -qué le vamos a hacer- a Antonioni. Quizá, ni siquiera sabrían quién es ese Sirk... (1974: 11).

Si bien el ejemplo puede resultar un tanto extremo, sirve para entender la distancia que la crítica puede establecer con el cine norteamericano, distancia que suele redundar en una lectura parcializada de los textos de los escritores pioneros.

La influencia del cine norteamericano no es sólo un fenómeno entre los escritores españoles, y Jason Borge asegura al respecto:

Aparte de su relación con las otras artes, la cuestión del cine en las letras latinoamericanas de los años '20 no se puede desvincular de la sombra de Hollywood, el cual ya para principios de la década se ha convertido en emblema de la masificación -y para algunos de la vulgarización- del arte. (Borge 2005: 22).

Y si bien Borge realiza una lectura rigurosa, su análisis se centra en el rastreo de las resistencias hacia el cine norteamericano, en consecuencia, su mirada en algunas ocasiones resulta parcializada, como sucede en la incorporación que realiza de Horacio Quiroga, donde destaca las críticas negativas a Hollywood y omite o recorta los juicios positivos. Es posible pensar que en esta lectura de resistencias hacia Hollywood está operando una lectura desde una perspectiva actual, donde el cine norteamericano es concebido más como industria que como arte; sin embargo, en esos primeros años, si bien pueden detectarse críticas, no se puede pensar que la aprobación y el gusto por estas producciones sean casos aislados.

Finalmente, resulta visible la incomodidad de la crítica en la lectura del tema. De este modo, junto a cada abordaje teórico -un escritor o escritora que cita películas del cine norteamericano, o *rinde homenaje* a una estrella-¹⁰⁸ suele aparecer alguna mención a un cine supuestamente más culto, más ¿legítimo? Por ejemplo, en su libro *Proyector de luna*, Román Gubern explica:

¹⁰⁸ La expresión se reitera en la bibliografía sobre el tema. A modo de ejemplo, cito a C. Brian Morris en su cuidada edición de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de Rafael Alberti, cuyo prólogo inicia con la siguiente frase: “Alberti nunca llevó a cabo su intención de publicar en forma de libro las poesías que escribió, en 1929, en homenaje a los cómicos del cine” (1996: 27, *el subrayado es mío*). Sin embargo, es preciso aclarar que el trabajo crítico de Morris sobre el texto de Alberti -y sobre los de otros escritores españoles (Morris 1980)- es uno de los más valiosos aportes al estudio de las relaciones entre la literatura y el cine.

Al igual que sus colegas surrealistas franceses, a los escritores españoles de la generación del 27 les fascinó el cine norteamericano mudo, con su ritmo trepidante, y dentro de él, sus portentosos cómicos. Pero también les impresionaba el cine alemán de Fritz Lang o de Murnau, y el cine revolucionario soviético que llegaba con cuentagotas a los cineclubs, o el cine de vanguardia francés, aunque en diversa medida. (1999: 94).

La cuestión que resuena entonces es cómo se pensó hasta aquí la construcción de ese objeto. En este punto no me refiero ya a la reflexión teórica sobre el cine realizada por los escritores de comienzos de siglo, sino justamente a la reflexión y lectura crítica que desde la teoría literaria se practicó sobre esa construcción del *objeto cine*.

A grandes rasgos, la lectura teórica general sobre el tema de los escritores pioneros en la construcción teórica de un *objeto cine* podría sintetizarse de este modo: parecería ser que en un primer momento los escritores hablan sobre el cine para legitimar el medio, frente a la necesidad de demostrar que este nuevo invento es un arte y es entonces capaz de relacionarse de algún modo con la literatura. Siempre preservando la noción de superioridad de la literatura, se reconoce que los escritores pueden construir un *objeto cine*. El punto desplazado, silenciado, invisibilizado es que en esa misma creación del *objeto cine* los escritores están dando cuenta de la literatura, en tanto no son críticos ni teóricos cinematográficos, sino escritores que ven cine y escriben literatura. Insisto entonces: su reflexión sobre el cine no habla sólo del nuevo medio o del cine, sino que habla también, y esto es lo que quizás aún resulta difícil -o incómodo- leer/ver, sobre la literatura.

Tres escritores

Durante los años del cine silente, dentro del conjunto de escritores que acompañaron su producción narrativa de ficción con la publicación de trabajos críticos sobre el nuevo medio, Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga aparecen como figuras paradigmáticas, cada uno por motivos

diferentes. La atención que al cine de Hollywood depararon los tres autores es similar y, aunque sus reflexiones sobre el medio surjan desde contextos diferentes y sus opiniones puedan discurrir en diferentes direcciones, este aspecto los coloca en diálogo. Ramón Gómez de la Serna, sin pertenecer estrictamente a la generación de los jóvenes vanguardistas, se interesa por el cine y registra el fenómeno desde su característica fascinación por lo nuevo. Francisco Ayala escribe sobre el cine demostrando un interés particular por el fenómeno del *star system*, mientras configura un discurso que se dirige más a los escritores -o en todo caso a los intelectuales- que al público en general. Del otro lado, Horacio Quiroga, un escritor que no se identifica con las vanguardias, escribe tempranamente sobre el cine, interesándose también por el *star system*, y elaborando un discurso ya más cercano a la crítica cinematográfica que no por ello pierde de vista las relaciones entre la literatura y el cine. Una mirada atenta a la singularidad de cada escritura en su propia relación con el cine permitirá, paradójicamente, descubrir modos en que estas escrituras participan de un mismo movimiento en el interior de la literatura, por fuera de su participación en los "movimientos" más o menos institucionalizados como las vanguardias. Se trata, como se ha dicho, de desplazamientos menores.

En los párrafos que siguen, describiré algunos aspectos centrales en esa escritura sobre el cine, esto es, sobre la configuración de un objeto cine en textos de marcada impronta teórica que participan a la vez de una escritura ficcional, lo que provoca el ya mencionado "enrarecimiento" del género.

Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 – Buenos Aires, 1963)

Además de las huellas en la obra literaria, las relaciones de Ramón con el cine se leen en diferentes manifestaciones: en sus colaboraciones en *La Gaceta Literaria*, en sus características intervenciones en las tertulias de Pombo, en su participación en las funciones del Cineclub Español.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Para un análisis exhaustivo de la relación de Gómez de la Serna con las vanguardias, ver *Final de plata amargo*, de Raquel Macchiuci (2006).

Roman Gubern consigna que Gómez de la Serna realiza para *La Gaceta Literaria*, revista que, como se ha mencionado, permite adentrarse en el universo conformado en torno al cine y la vanguardia española, seis “colaboraciones cinematográficas”:

“La nueva épica” (n° 44, 1928), “Jazzbandismo (I) [Presentación de *El cantor de jazz*]” (n° 51, 1929), “Jazzbandismo (II) (n° 52, 1929), “Negras confesiones de Ramón [sobre su presentación jazzística en el Cineclub]” (n° 52, 1929), “La película de Pombo” (n° 61, 1929), “Resumen de mi intervención [comentando *Esencia de verbena*]” (n° 96, 1930). (1999: 209).

En algunos de estos artículos, y en otros aparecidos en diferentes publicaciones, se destaca la atracción del autor por el medio como una fascinación ante el invento moderno, en consonancia con la atracción que manifiesta también por diversos adelantos e inventos, y por los medios en particular.¹¹⁰ Pero además de la atracción por el medio en tanto “novedad”, un aspecto sobre el que Gómez de la Serna suele manifestarse y en torno al que desarrolla sus reflexiones es sobre la característica silente del cine en sus inicios y el advenimiento del sonido. Esencialmente, para el escritor, el cine silente es imperfecto, y la llegada del sonido vendría a remediar esta condición. En ese sentido, el uso de la palabra en el cine parece estar asociado en el imaginario de Ramón al mundo de los escritores, a su oficio, por eso un cine parlante se acerca más a su universo de escritor. Por ejemplo, en un artículo que escribe para el periódico *La Nación*, y que aparece publicado en agosto de 1928, “Augurios. El espectáculo único”, señala la falta de sonido en el cine como una deficiencia, una

¹¹⁰ En este sentido, Greco y Albert afirman que “si Octavio Paz escribió que ‘hubo un momento en que la modernidad habló por la boca de Gómez de la Serna’, podemos extender su afirmación más allá del alcance de lo puramente literario según se advierte en las primeras entrevistas [reunidas en el volumen]: Ramón exhibe los aspectos más resonantes de su modernidad: radios, zeppelines, aeroplanos, cine sonoro...” (2010: 20). Por ejemplo, es manifiesta su atracción por la radiofonía, y a partir de 1928 participa activamente del medio, con secciones fijas que incluyen los reportajes radiales en la calle, fue el primer reportero con micrófono en la Puerta del Sol (Ventín Pereira 1987).

fase anterior antes de su última evolución, en la que ya se había superado, por ejemplo, una etapa de dificultades en la velocidad de la proyección:

El cinematógrafo comenzó muy tictante, pero poco a poco fue cubriendo con nuevas líneas y acrecentadas imágenes lo que tenía de incompleto y balbuceante en su tictileo. Como con ostentosa tara de no evolucionado, apareció también mudo, pero como en lo humano sucede siempre, quiso dar valor absoluto a esa manquedad y enorgullecerse de ella y sacarle ventajas. (Gómez de la Serna 1928).

Conocedor de posturas y opiniones que defienden la ausencia de sonido en la cinta cinematográfica, Gómez de la Serna contempla este aspecto, a la vez que liga de inmediato sus reflexiones al ámbito específico de los escritores en el segundo párrafo:

Los escritores, casi siempre desleales con su profesión, (...) comenzaron a alabar al nuevo género precisamente “porque era mudo”. Los que no nos dejamos engañar ni por las paradojas ni por las ínfulas inexplicables, mirábamos la nueva conquista como algo a lo que faltaba mucho, pues si devolvía la unidad a la acción universalizándola y prolongándola en diversos horizontes, sin perder tiempo y sin dejar la embocadura del mismo escenario, no la unificaba como debiera con el verbo. (Gómez de la Serna 1928).

Sus ideas, como se observa, no se encuentran dirigidas únicamente al público en general, y en este sentido es interesante contemplar el papel que Ramón piensa para el escritor en el cine:

El difícil diálogo será trabajado por los escritores de inspiración; nada de especialistas secos y fríos en la confección de “escenarios”,¹¹¹ y de nuevo el creador que no decayó volverá a encontrar retribuida y mejorada una profesión digna de él.

¹¹¹ El vocablo francés “scénario” significa “guión”. F. Vanoye (1991: 191) realiza un análisis de los alcances que, a partir de su etimología, implica la utilización del término francés.

Comprendo el temor de los diálogos de teatro banal llevados al cinematógrafo; comprendo el temor del latiguillo cursi; temo como cualquiera la falta de naturalidad en medio de la naturaleza, pero supongo que la propia grandeza de ese espectáculo y su enjuiciadora vitalidad dará clarividencia a los que sostengan el borboteo de las palabras. (Gómez de la Serna 1928).

Se revela que el autor atribuye al escritor un rol fundamental en el cine parlante en tanto la palabra, el verbo, es su herramienta. En el nuevo papel asignado a los escritores, para Gómez de la Serna el cine aparece como un género más dentro de la literatura -tal y como piensa la mayoría de las cosas-, y en este sentido, a partir de sus reflexiones, puede entenderse incluso cómo piensa el cine desde la literatura, esto es, como un nuevo material en circulación:

El cinematógrafo no será perfecto hasta que no sea profundamente literario, añadiendo al estilo todas sus maravillosas audiciones. Se volverá, gracias a este cinematógrafo completo, a una época literaria que acrecentará la vida y depurará los sedentarismos. (Gómez de la Serna 1928).

Estas ideas sobre el cine sonoro y los escritores serán profundizadas en el artículo que aparece meses más tarde en *La Gaceta Literaria*, en octubre de ese mismo año, citado ya parcialmente y sobre el que se puede agregar:

Todavía no ha surgido el cine que haya caído en manos de los artistas y los escritores, y basta que recordemos a los que han actuado en él para que veamos literatos fracasados o los autores del mal novelajen circunstancial. ¿Cómo no íbamos a dudar de un arte en manos de tales escenaristas?

Tipos de otros oficios, señoritos de confuso destino, jugadores de ventaja, han sido los que generalmente se han encargado de fraguar películas (...).

Pero todo esto va a acabar, porque viene el cine hablando que exigirá que ocupe su puesto usurpado el literato, usurpado por un procedimiento en colaboración con un atrevido dactilógrafo, muchas veces. (en Pérez Merinero 1974: 89).

Ya en 1929, Gómez de la Serna responde a una pregunta que la revista *Nuevo Mundo* realiza a varios intelectuales: “¿Cómo prefiere usted el cine, mudo

o sonoro?”. Tras el título, se anuncia: “He aquí lo que algunos espectadores ilustres del cine han contestado al redactor cinematográfico de *Nuevo Mundo*”, y al llegar su turno: “Ramón Gómez de la Serna dice que el cine sonoro, más que una promesa, es ya un hecho”.

- Comparando -dice Ramón- las primeras películas silenciosas, plagadas de deficiencias, con las sonoras de hoy, se ve hasta dónde puede llegar el cine sonoro y hablado. Este cine es, más que una promesa, un hecho concreto.
- ¿Adivina usted un porvenir claro para el cine?
- ¡Qué duda cabe! Nos aprovecharemos de las ventajas que nos ofrece la experiencia cinematográfica que poseemos. Haremos todo lo bueno que se ha hecho, y sumaremos todo lo que se cree. (...) Con todo esto conseguiremos ratificar una gran equivocación: la de haber hecho del cine un arte aparte. El séptimo, según unos. El octavo, según otros. Ahora se va a apoyar en todo, se va a servir de todo. De la pintura, de la fotografía, de la plasticidad, de la literatura, de la voz, de la Naturaleza...
- ¿Es, para usted, más importante la voz que la mímica?
- Mucho más.
- ¿Le parece necesaria una colaboración entre uno y otro cine?
- Indispensable.

(*Nuevo Mundo*, Madrid, 15 de noviembre de 1929, en Greco y Albert 2010: 106).

De todas las manifestaciones en las que Gómez de la Serna explicita su permeabilidad al nuevo medio, es en la presentación de la película *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) otro punto en el que considero preciso detenerme. Esta película, que por convención inaugura la etapa del cine sonoro,¹¹² es exhibida en la segunda sesión del Cineclub Español, realizada en el Palacio de la Prensa, el 26 de enero de 1929. En esa ocasión, Ramón se pinta de negro la cara, del mismo modo que lo hace el protagonista de la película, Al Jolson en su papel

¹¹² Esta película es, en verdad, parcialmente sonora; fue realizada con el sistema de sonido sincronizado *Vitaphone*, que consistía en acompañar la proyección con un disco sonoro. Paralelamente se comenzó a desarrollar un sistema sonoro diferente denominado *Movietone* que, a diferencia del *Vitaphone*, contenía el sonido grabado ópticamente en la misma película. Con ligeras variantes y mejoras técnicas, es el sistema que se utiliza hoy. El primer film completamente hablado usando sistema *Movietone* fue *Luces de Nueva York* (1928).

para cantar y dirigirse al público diciendo “aún no han oído nada”.¹¹³ La película es una producción hollywoodense -se la recuerda también como un exitoso intento de la *Warner Bros.* por no caer en la quiebra-, y no es casual que el film que inicia la era del sonoro sea presentado por Gómez de la Serna.¹¹⁴

Pero la llamativa presentación no es un caso aislado en las actividades del autor, puesto que se relaciona de manera directa con el tipo de conferencias y presentaciones públicas que realiza y que vistas desde la actualidad pueden pensarse como una suerte de *performances*. Con respecto a este rasgo que lo caracteriza a lo largo de su vida, Guillermo de Torre describe en “Renovación de la conferencia”:

Más vale señalar la importancia de otro género renovado radicalmente por este autor, pero del cual no queda ninguna constancia escrita, solamente ademanes y resonancias. Me refiero a sus conferencias. Ramón concibe -y practica- este ejercicio habitualmente mundano o profesional, como “un momento de locura delirante, en el que la palabra debe decir algo nuevo, inquietante, valeroso...” (...) Y así la sensación que experimentamos al final de sus conferencias, cuando la mesa y el estrado rebosan de objetos inesperados, es la de haber asistido a una poética recreación del mundo, donde todas las cosas tornaron a ser adánicas y fragantes. (1956: 73-75).

¹¹³ Los detalles de la presentación son comentados por Román Gubern: “La publicidad de la segunda sesión había anunciado que se proyectaría *Jazz (Beggars on Horseback)*, 1925, de James Cruze, el primer gran film de Hollywood influido por el expresionismo alemán (...). Pero no hay constancia de que *Jazz* se proyectase, aunque la última parte del programa estuvo focalizada sobre esta música afroamericana y fue presentada por Ramón Gómez de la Serna, en esmoquin y con la cara embadurnada de negro, como el protagonista de la cinta que iba a exhibirse a continuación, *El cantor de jazz...*” (1999: 283-288).

¹¹⁴ Sobre la influencia del cine sonoro en la obra del escritor, en una entrevista que Francisco Ginestal, le realiza a Gómez de la Serna, aparecida en *La Voz*, 6 de diciembre de 1929, el entrevistador comenta: “Esta su primera producción teatral [*Los medios seres*] es una nueva concepción del arte escénico. ¿Vamos a encontrar en ella la prueba de que en el Sr. Gómez de la Serna ha influido mucho el cinematógrafo hablado? Yo creo que sí. Ayer mismo, hablándome, decía que Cinelandia ha muerto; su matador es precisamente el “cine” nuevo, que tiende a descentralizar la producción de Hollywood y a nacionalizarla en todos los países” (Greco y Albert 2010: 113). El tema de las industrias nacionales es un aspecto que aborda en más de una ocasión Gómez de la Serna, así como Horacio Quiroga, su análisis, aunque necesario, excede de todos modos el recorte de esta tesis.

Así se comprende el hecho de que la anunciada visita de Ramón Gómez de la Serna a Buenos Aires anunciada para 1925 -finalmente postergada hasta 1931- haya suscitado “una serie de planes de recibimiento. Entre ellos, quizás el más ramoniano fue el que planeara el poeta peruano Alberto Hidalgo, residente en Buenos Aires desde 1920” (García 2001), recibimiento que se anunciara con el nombre de “El banquete en movimiento”.¹¹⁵

Sobre esa frustrada primera visita, el propio Gómez de la Serna publica en la revista *Martín Fierro* una “Salutación”, en la que pide para el momento en que se efectúe su llegada: “¡Mucha luz en el ‘hall’ argentino para filmar ese acontecimiento por primera vez sincero y sin etiqueta, al margen de las academias y los profesores, en la vacación, en la más pura hora de asueto” (*Martín Fierro* n° 19: 267).¹¹⁶

Al pensar el cine desde la literatura, que es como lo concibe Ramón Gómez de la Serna, este aparece como un objeto que se caracteriza por su rasgo novedoso, pero es a la vez también imperfecto. En este sentido, la llegada del sonido permitiría, para el autor, una relación de necesaria alianza de los escritores con el nuevo arte, no porque esto implique que escriban cine, sino porque harían literatura. Esto debe entenderse en el mismo sentido en que Gómez de la Serna concibe y vive el cine, porque a pesar de su ya citada confesión -“El cine como complemento de cosas, como exaltación de un argumento novelesco, como biografiador vivificante, como muchas cosas más, me fue siempre admirable, pero yo no tengo nada que ver con él” (Gómez de la Serna 1948: 623)-, lo cierto

¹¹⁵ El plan de Hidalgo aparece detallado en el diario *Crítica*: “Como Ramón Gómez de la Serna anuncia su próxima llegada, Alberto Hidalgo concibió la idea de ofrecerle un banquete en movimiento. ¿Qué es un banquete en movimiento? Un espectáculo originalísimo, que asombrará a Buenos Aires a la llegada de Ramón. Varios ómnibus y automóviles particulares serán convertidos en comedores. Ramón, al desembarcar, se ubicará en uno de los vehículos y dará comienzo entonces el excéntrico banquete recorriendo las principales arterias de la ciudad. Los discursos y los versos en homenaje al ilustre huésped, serán leídos en las plazas públicas. Además, Hidalgo propone que el más grande de los tres grandes Ramones de España, sea exhibido en una gran vidriera a instalarse en la Plaza del Congreso, para que ante él desfile toda la ciudad. “Porque Ramón Gómez de la Serna -nos dice [Hidalgo]- es un espectáculo estupendo. Ramón es un invento del siglo, como el fonógrafo o el aeroplano” (García 2001).

¹¹⁶ En ese mismo número aparece un homenaje a Ramón por parte de numerosos escritores, con motivo del anuncio de la postergación de su viaje.

es que su experiencia intensa con el cine lo lleva a intervenir en películas como actor, protagonizando en 1928 el breve monólogo filmado *El orador*, que se proyectaría tiempo después en la decimoquinta sesión del Cineclub Español y en *Esencia de Verbena* (Giménez Caballero, 1930), e incluso a escribir guiones y colaborar durante los años veinte en diversos proyectos cinematográficos con Luis Buñuel (Gubern 1999: 21-26).

Por último, es preciso señalar que queda aún pendiente la sistematización de los textos de Gómez de la Serna aparecidos en la prensa en los que el autor se refiere al cine.

Francisco Ayala (Granada, 1906 – Madrid, 2009)

En consonancia con un proyecto colectivo, Francisco Ayala, a la par que escribe los relatos vanguardistas que parecen cerrar el ciclo de toda una generación, inicia sus reflexiones teóricas que configuran una suerte de crítica cinematográfica, pero siempre a cargo de una figura de espectador-creador.

Tal como en el caso de Gómez de la Serna, Román Gubern rastrea las intervenciones de Ayala en *La Gaceta Literaria* referidas al cine, y esta vez consigna cinco:

“*Hotel Imperial*” (nº 22, 1927), “*El colegial*” (nº 27, 1928), “Perfil de Janet Gaynor. En una postal sin fecha” (nº 36, 1928), “Encuesta a los escritores. ¿Desde su punto de vista literario, qué opinión tiene usted del cinema?” (nº 43, 1928), “Una encuesta sobre el cine sonoro” (nº 69, 1929). (Gubern 1999: 209).

Además, durante los años veinte, Francisco Ayala publica sus reflexiones sobre el cine también en otros sitios como la *Revista de Occidente*, o la revista argentina *Síntesis*. Todos estos textos son reunidos por el autor y publicados por primera vez en 1929 en forma de libro, bajo el sello de la editorial Mundo Latino, en Madrid, con el título *Indagación del cinema* -nombre que Ayala parece tomar de su artículo publicado en el número 24 de la *Revista de Occidente* (1929)-,

conformando un trabajo que resulta precursor.¹¹⁷ Muchos años más tarde, Ayala publica la totalidad de sus escritos sobre cine aparecidos en diversos medios a lo largo del siglo XX, en un único volumen titulado *El escritor y el cine* (1996), título que refuerza la idea clave en los planteos del autor en la que propone un acercamiento al cine desde su figura de escritor. Por otra parte, en el prólogo a este volumen, Ayala confiesa la relación intensa de una zona de su obra con el cinematógrafo:

Ciertamente, la presencia del cine en mi obra de escritor no se ha reducido a las variadas aproximaciones críticas (a veces crítico-líricas) que dan cuerpo a este libro. Algunas de mis piezas poético-narrativas de vanguardia, y aún de diversa manera, otras posteriores, contienen materiales que, directa o indirectamente, se remiten al cine (...) Nada más normal, ya que ese que se llamó séptimo arte, nacido y desarrollado durante el tiempo de mi vida, impregna por completo y en una medida siempre creciente el mundo en que ella ha discurrido... (Ayala 1996: 8).

El contenido de *Indagación del cinema* aparece en *El escritor y el cine* (1996) como “Primera parte, 1929” y se divide, al igual que en su edición original, en tres secciones: “Interpretaciones”, “Mitologías” y “Notas de un ‘carnet’”. En estos escritos, figura entre sus principales intereses lo que el autor entiende como el aspecto social del cine; así, en el apartado “Interpretaciones”, y bajo el subtítulo “Dimensión social del cine” escribe:

...el cinema, no sólo madura sus frutos en el haz estrecho, ceñido, de múltiples elementos -según requiere la economía de su producción industrial-, sino que después los proyecta en racimo de luz sobre el público más compacto y extenso que pueda imaginarse. (...) [El cine] es un arte popular. Y popular con todas sus consecuencias. Los pueblos de la Tierra, en competencia de entusiasmos, se han apresurado a recibir sobre sus cabezas el agua del cinema: el gallo, plano y negro, ha cantado desde su veleta un alba unánime; el león ha sacudido su

¹¹⁷ En 1936, Benjamín Jarnés publica *Cita de ensueños*, libro en el que reúne, al igual que lo hace Ayala, sus escritos sobre cine.

bostezo caliente en un bosque de nervios; el globo terráqueo ha girado con suavidad sobre su eje, y el vestido de Diana registra cada día un viento internacional... Dentro de este zodíaco de marcas, el cine va cuajando un espíritu nuevo, universal, solidario, y a pesar de rebrotes contrarios y tesis rebeldes. (...) Nuestro mundo está lleno de sugerencias cinematográficas; nuestro lenguaje, de alusiones. Si se investigase el folclore actual, se hallaría en él, omnipresente, la huella de este arte joven. (...) De este arte que pueden llamar suyo las multitudes de paso llano, sin que ello impida a las minorías -caso desorbitado- acercarse a beber en sus fuentes más claras y declararse satisfechas de sus dones. (Ayala 1996: 17-18).

Resulta interesante observar no tanto la defensa sino la celebración que Ayala realiza de un cine popular: la casa Pathé, la Metro, la Universal... Esa gran fábrica de películas, ese arte universal, como advierte el autor, tiene también sus dioses populares:

Los nombres de los dioses magnos son familiares (...). Con frecuencia basta un atributo -un sombrero hongo y un bastoncillo, por ejemplo; o unas gafas de carey- para que surjan dóciles a la evocación, vibrando en el aire con el gozo de ser reconocidos. (Ayala 1996: 17).

El autor percibe también que “el cine, gran industria, produce en serie. Sus ciclos temáticos son como lazos bien cerrados; sus héroes, modelos que se repiten en busca de su depuración respectiva” (Ayala 1996: 32). Y en este sentido, el cine, y principalmente el norteamericano, provee estos dioses. De esta manera, Charles Chaplin, Buster Keaton, Greta Garbo, Janet Gaynor, son algunas de las “Figuras” (Ayala 1996: 25) sobre las que escribe el autor, en una serie de textos -en los que por momentos predomina la literatura y en otros la voluntad teórica- que reflexionan acerca de la configuración de la estrella en la pantalla:

Greta Garbo es un alma ardiente como la nieve.

Descendió de las tierras blancas -inocentes y crueles, igual que ella- y aún no sabía, perdida en intentos líricos, cuál era la raíz dramática de su sangre y de la raíz de su pelo.

Sólo cuando -a la luz cruda de esos quirófanos que son los estudios de cine- se descubrió en ella la presencia terrible de una fatalidad, pudo advertirse tan exacto paralelismo entre los desiertos blancos y el riguroso -también blanco- Sáhara. (...)

En Greta Garbo cuaja de manera definitiva el mito cinematográfico -y eterno- de la *mujer fatal*. (Ayala 1996: 38-39).

La consolidación de la Garbo como mito aparece en las películas norteamericanas, en cuyas producciones se descubre “la presencia terrible de una fatalidad”, y construyen una Greta que permanecerá eterna a sí misma, “el *demonio de la carne*, el espíritu de la carne”, mientras que, señala Ayala, “ella continúa inocente, víctima” (1996: 39).

En general, “nuestro siglo”, asegura el autor, “se muestra pródigo en la elaboración de héroes y dioses. Su población mitológica es numerosa y varia. Su Olimpo, abigarrada, pintoresca plaza pública...”, y en ese contexto:

Es digna de asombro la enorme parte que en la fabricación de tales criaturas corresponde al cinema. La musa del cinema aparece cada temporada grávida de seres descomunales que en un momento -ubicuos-, se apoderan del mundo, para perderse luego como meteoros. Y en algunos casos -los menos- para quedar, bañados en luz propia, estrellas fijas en el arte de siempre. (Ayala 1996: 19-20, *el subrayado es mío*).

Pero además, el héroe cinematográfico que describe Ayala, y que se identifica con la *star*, presenta características determinantes:

La misma existencia de *héroes* en el cine revela su honda realidad social y su radical popularidad. El siglo último padeció -con el sentimiento individualista dominante entonces- una extraña incapacidad para la elaboración de tales

criaturas. Los héroes literarios del XIX eran más bien antihéroes hechos a la medida de cada particular, que tenía conquistado su derecho al lugar común y al decente término medio. Se habían acabado los reyes -tiempos democráticos-burgueses- para dejar paso al señor cualquiera de gabán y sombrero hongo. Hoy, en cambio, un señor de sombrero hongo se hace rey por la gracia de Dios: rey de la risa. (Ayala 1996: 18).

Francisco Ayala parece encontrar en la distancia que existe entre el héroe cinematográfico del siglo XX y el héroe de la literatura del siglo anterior la razón de la actualidad del cine, esto es, *algo* que el cine puede decir del hombre y que el público encuentra en la pantalla. En este sentido, también la percepción del cine como un arte popular, incluyendo sus héroes, está ligada para Ayala a la existencia de un “hombre nuevo”. La relación no es extraña; lo que percibe Ayala es una nueva concepción del hombre que está ligada de manera indisoluble al cronotopo del umbral que desarrollé antes. En ese umbral, el hombre del nuevo siglo puede vislumbrar la heroicidad antigua e identificarse desde su propio lugar, como un visitante del Olimpo descripto. Para este punto en particular, central en mi lectura de los pioneros, resulta de utilidad hacer un recorrido por la publicación del artículo “El cine, musa popular”, aparecido en la revista argentina *Síntesis* (Ayala 1929a), cuyo contenido aparece parcialmente reproducido y reelaborado en el artículo “Indagación del cinema”, que Ayala publica el mismo año en *Revista de Occidente* (Ayala 1929b) e incluye en *Indagación del cinema*:

Un tipo de arte -una manifestación cualquiera del espíritu- será popular si coincide con la realidad social del momento a que pertenece. Impopular si no coincide. (...)

El “hombre nuevo” dispone de un órgano habilitado para la percepción de un arte desconocido antes. Paralelamente, sufre la atrofia del que le servía para captar las formas prescritas, ya devenidas piezas de museo en sus mejores ejemplares.

Mientras que el hombre de mentalidad vieja -y en ambos casos me refiero al *homo vulgaris*, sea o no *sapiens*- se irrita oscuramente, desenfoca, pierde los

controles que se pone ante sus ojos, y se obstina en buscar salida a un laberinto cerrado, ignorando la fuga ascensional y la misma delicia de perderse.

Entre una y otra situación de ánimo -no se olvide la transitoriedad del momento- puede perfilarse la afirmación escandalosa de que el hombre elemental, inculto, el proletario, el bárbaro de la calle -hilaza de cualquier tejido social. Se encuentra más cerca del arte nuevo que el burgués universitario de tipo común, cuya educación en un arte distinto -educación tácita, de ambiente- le impide conocer por gestión directa los postulados sobre que se sientan las musas jóvenes.

Aquel permanece ante la puerta de un Paraíso incógnito, sin actuar su derecho a franquearla. Este, desconcertado, perdió la clave de su caja de caudales, y no se resigna -dueño antes de la norma- a que, de pronto, se le niegue el sacramento estético, y se le usurpe su conquistado derecho al lugar común y al decente término medio. (Ayala 1929a: 194).

Esta primera versión del artículo da cuenta de ese momento en que el joven escritor vanguardista vislumbra una experiencia radicalmente nueva, en tanto responde a un hombre nuevo, y del lugar privilegiado que para sí mismo piensa Ayala como espectador/escritor que puede contemplar lo que ambos (hombre nuevo y hombre de mentalidad vieja) pueden ver, y lo que para uno está negado en la visión del otro. Precisamente, el encuentro entre esos dos espacio-tiempo es lo que percibe en su experiencia del medio cinematográfico y lleva, o pone a funcionar, en su escritura. Si como se ha mencionado, la relación entre el cine y la escritura que devenga de la experiencia estética de cada escritor resulta luego una manera diferente de *poner en funcionamiento* ese cine o el cine en su literatura, cuando Ayala mira entonces el cine desde la literatura, desde su lugar de escritor, no encuentra oposición sino choque que deviene otra literatura.

Entre la publicación en una revista allende el Atlántico y la recopilación final en un libro que reafirma la preeminencia literaria a partir del título *El escritor y el cine*, se pierde precisamente esa iluminación acerca del lugar de umbral en que el escritor se coloca en tanto espectador privilegiado:

El “hombre nuevo” dispone de un órgano habilitado para la percepción de formas distintas de arte. (Paralelamente, sufre la atrofia del que le servía para captar las prescritas y muertas.)

Y es interesante notar -valga como sintomática indicación- que allí donde se va formando con mayor rapidez un tipo de humanidad elástico y ágil, nada burgués, logrado en vista del patrón juvenil; allí donde los modelos se adelantan a impulso de uno u otro factor, todo el arte nuevo -y no sólo el cinema- se abre como abanico: si estricto en la base, floreal en su proyección populosa (Ayala 1996: 18-19).

En la edición destinada al libro, el segundo párrafo aparece reelaborado, mientras que los tres últimos desaparecen por completo. De este modo, la intuitiva visión del joven vanguardista es reescrita a la luz de una relación con el medio desde la literatura que atraviesa casi la totalidad del siglo XX, y aquello que los ojos del escritor perciben en la primitiva pantalla, desaparece en lo que el maduro intelectual entiende en su nuevo presente por “cine”. De acuerdo al prólogo de la publicación de 1996, ésta sigue en todo, según el propio Ayala, la de 1929 -se trata de los “textos (...) que fueron redactados y publicados en la *Revista de Occidente* y en *La Gaceta Literaria*”-, salvo, claro está, en el contexto de publicación y en el escritor en que se convirtió Ayala, como un Pierre Menard que publicara sus propias obras como si fueran suyas.¹¹⁸ El rescate de la nota aparecida en *Síntesis* muestra el momento irreplicable en que la escritura de Ayala vacila “-no se olvide la transitoriedad del momento-” antes de reabsorberse y estabilizarse en un sistema literario,¹¹⁹ y permite conocer el modo en que el autor

¹¹⁸ A esto se suma el hecho de que en la publicación de las *Obras Completas III* del autor (2007), en la nota editorial, al reseñar las fuentes y las publicaciones anteriores del libro aparecido como *El escritor y el cine* en 1996, se citan las sucesivas ediciones parciales (los artículos en diversas revistas y los tres títulos que reúnen publicaciones parciales: *Indagación del cinema*, publicado por primera vez en 1929, *El cine, arte y espectáculo*, publicado en 1949, y *El escritor y el cine*, en 1975), sin que se realice ninguna mención al artículo aparecido en *Síntesis*.

¹¹⁹ A manera de ejemplo, se puede señalar la desaparición del título que aparece en *Síntesis*: “El cine. Musa popular”, que es suplantado por un subtítulo: “Dimensión social del cine”, dentro del apartado general “Interpretaciones”; por otra parte, mientras que en la cita anterior figura “y el vestido de Diana registra cada día un viento internacional...”, en *Síntesis* dice “la bandera alabeada ha registrado cada día un viento internacional...”; de manera más llamativa, en la

se relaciona de modo profundo con esa doble dimensión espacio temporal que encuentra frente a la pantalla, especialmente la norteamericana.

Horacio Quiroga (Salto, Uruguay, 1878 – Buenos Aires, Argentina, 1937)

Durante los años veinte, el escritor Horacio Quiroga desarrolla una gran producción escrita en la prensa sobre diversos aspectos del medio cinematográfico. A diferencia de Ayala, que reunió sus escritos sobre cine, Quiroga nunca publicó una recopilación de estos textos, como sí lo hizo con sus cuentos. En consecuencia, las recopilaciones existentes son producto de trabajos de investigación (Rocca en Quiroga 1994; Dámaso Martínez/ Gallo en Quiroga 1997/ 2007; Garet en Quiroga 2010). El resultado es una serie estudios que han reunido el conjunto de la producción del escritor rioplatense aparecida en prensa y relacionada con el cine que, por otra parte, es mucho más sistemática y profusa que la de los dos autores españoles. En este aspecto, el trabajo de Laura Utrera (2008, 2010) contiene un exhaustivo análisis actualizado de estos textos y ha puesto en diálogo, mediante un estudio riguroso, esta escritura de impronta teórica con cierta zona de la escritura de ficción del autor.

En primer lugar, al abordar estos textos de Quiroga, es preciso reconocer que el interés del autor por el medio cinematográfico en general trasciende su obra escrita, como indica Dámaso Martínez:

Los comentarios sobre films y las notas reflexivas sobre el arte cinematográfico que Quiroga publica desde 1919 en *El Hogar, Caras y Caretas, Mundo Argentino y La Nación*, como la escritura del guión *La jangada*, basado en sus cuentos misioneros, o el intento de dirigir una película inspirada en *La gallina degollada*, son los aspectos más conocidos de su interés por el cine (1996: 1297).

publicación argentina el quinto párrafo comienza “Alguien ha considerado el cinema a modo de recreo privado, como la lectura” mientras que en la edición posterior aclara “Antonio Espina ha considerado el cine en sus ensayos a modo de recreo privado”. Dada la importancia de este hallazgo, incluyo la transcripción completa de la nota como coda del presente capítulo.

Es a partir de su llegada a Buenos Aires en 1916 que Quiroga comienza a interesarse por el cine. Jorge Rivera señala ese dato en consonancia con la amistad que mantuvo el uruguayo con Manuel Gálvez¹²⁰ y los proyectos de Quiroga de convertirse en director y guionista:

Tan vivo es su nuevo interés por el cine -que por esos años crece notablemente como espectáculo popular- que con su amigo Manuel Gálvez, a quien trata asiduamente entre 1912 y 1919, proyecta la fundación de una empresa cinematográfica en la que se filmarían los guiones de ambos. (Rivera 1996: 1267).

El fracaso de esta empresa cinematográfica resulta para Quiroga, como con otros emprendimientos, en un triunfo de su escritura. En el período comprendido entre los años 1919 y 1931 escribe asiduamente sobre cine. Laura Utrera consigna:

En 1918, Quiroga publica sus primeras dos críticas cinematográficas en la revista *El Hogar*. Desde 1919 a 1920 dirige una columna sobre cine en la revista *Caras y Caretas*; allí publicará treinta y dos reseñas firmadas con el seudónimo “El esposo de Dorothy Phillips”. Luego, y por el transcurso del año 1922 [mayo a diciembre], publicará notas muy elocuentes en la revista *Atlántida*; allí tendrá una columna titulada “El cine”, la cual firmará con su nombre, retomando la escritura en 1927 a su regreso de San Ignacio. Colaborará en *El Hogar* hasta 1928; en esas crónicas se advierte una labor importante a lo concerniente a la definición, conceptualización y diferenciación del cine mudo con respecto a las

¹²⁰ Como es sabido, fue Manuel Gálvez quien instó a Quiroga a reunir varios de sus cuentos publicados en revistas, en *Cuentos de amor de locura y de muerte*, uno de los primeros libros con el que Gálvez iniciaba su Cooperativa Editorial Buenos Aires (1917-1925) destinada a promover “jóvenes autores argentinos” (categoría en la que no entraba Quiroga). Este fue el primer volumen de cuentos recopilados de Quiroga, y no deja de llamar la atención que ni el emprendimiento editorial de Gálvez, ni el interés mutuo por el cine, llevaran a estos amigos a planear una recopilación de los “textos cinematográficos” que el uruguayo escribiría después de este período. Puede pensarse en diferencias con Gálvez, que había sido crítico teatral, pero me parece que esta circunstancia resulta especialmente elocuente sobre las diferentes posibilidades de recepción de dichos textos a uno y otro lado del Atlántico. Si Ayala tiene como interlocutores a los intelectuales que escriben, y a ellos les habla de cine, Quiroga y Gálvez comparten la imposibilidad de diálogo con las nuevas generaciones de escritores.

poéticas teatrales. Retomará esta escritura en 1929 y 1931; en esos años publicará las tres últimas: una en la revista *Mundo Argentino* y las otras dos en el diario *La Nación*. (Utrera 2008: 7).

Como resultado, son entonces 71 los comentarios sobre cine publicados por el autor, a los que, señala Utrera, puede agregarse “la entrevista que fue publicada en la revista *Atlántida* el 22 de diciembre de 1927”, en referencia a la entrevista donde un tal “Doctor Ignotus” -seudónimo bajo el que se esconde el propio Quiroga- realiza al autor Horacio Quiroga -es decir, a sí mismo- y que aparece publicada como “Los escritores y el cine. Una rápida entrevista a Horacio Quiroga”.¹²¹ Todas estas notas sobre cine han sido reunidas y editadas, junto al guión *La jangada*, por Gastón Gallo, y publicadas con prólogo de Carlos Dámaso Martínez en 1997, bajo el sello de Losada, con el título *Arte y lenguaje del cine*.¹²² Diez años más tarde, el texto es reeditado por Losada pero esta vez con un nuevo título: *Cine y literatura*.¹²³

En cierto modo, a partir de los diferentes temas que aborda en las columnas, Quiroga se convierte en el precursor de un discurso crítico sobre el cine: “...la escritura de comentarios de películas durante la década de 1920 será una experiencia que le permitirá construir un sistema conceptual sobre el nuevo arte y llegar a fundar las bases de un discurso crítico cinematográfico en la Argentina.” (Dámaso Martínez, en Quiroga 2007: 33). Es por eso que las “notas cinematográficas” de Quiroga resultan trascendentes no sólo por la asiduidad con que son publicadas, sino también, y sobre todo, por su carácter reflexivo y la

¹²¹ María Gabriela Castillo realiza una interesante lectura de este “simulacro de entrevista” en función del posicionamiento en el campo intelectual de Horacio Quiroga (2008: 121-128).

¹²² Ferreyra (2010) señala la exhaustividad de esta compilación, donde sin embargo detecta la ausencia de “Jóvenes bellos”, que sí había aparecido en la antología de Rocca (en Quiroga 1994).

¹²³ El cambio de título resulta llamativo dado que el texto no presenta ninguna modificación, ni existe tampoco una revisión por parte del editor o del prologuista. Esto, sumado a la inclusión en el nuevo título de la palabra “literatura” junto a “cine”, parece reforzar la idea de que un giro archivístico estaría operando en una nueva manera de agrupar y leer ciertas escrituras; de esta manera, estas “notas cinematográficas” de Quiroga, antes pensadas sólo en relación al cine, se conciben ahora como una escritura que implica también a la literatura, por obra del título que define una nueva “ley de consignación” (Derrida 1997).

aguda observación del medio que en ellas se inscribe.¹²⁴ A partir de su experiencia frente a la pantalla, Quiroga dedica su atención y escribe sobre diversos aspectos de los filmes; así, por un lado, configura un discurso que describe al cine como arte, fundamentalmente en oposición al teatro, por otro, demuestra una notable dedicación al *star-system*,¹²⁵ y por último, manifiesta además su predilección por el cine norteamericano.

El cine como un arte que se diferencia al teatro es una idea que se instala desde los inicios del cine al momento de encontrar su especificidad (Paolella 1967, Gubern 1998). Para Quiroga resulta central este aspecto. Si bien puede sostenerse que las similitudes entre ambos espectáculos son numerosas, sobre todo en los comienzos (Diez Puertas 2003: 319-333),¹²⁶ es también cierto que son artes diferenciados; así lo entiende Horacio Quiroga y, por eso también, este aspecto se torna central en la conformación de un discurso teórico sobre el cine que pretende anular por completo la posibilidad de entender o concebir este medio como un *teatro mudo*. En 1927 Quiroga escribe: “Cuando surgió el cine, no se vio en él más que una simple modificación o sucedáneo de la escena teatral. Y se tuvo la certeza de que jamás se apartaría de las normas artísticas creadas y estilizadas por el teatro” (2007: 163). La manera más contundente para conseguir su objetivo, entiende el autor, es sostener las diferencias entre un arte y otro, construyendo oposiciones que visibilicen las divergencias. En este sentido, para Laura Utrera:

¹²⁴ En este sentido, las reseñas de Quiroga también resultan un valioso documento de época, porque en ellas aparece registrada la opinión de un espectador contemporáneo. No debe olvidarse que todo trabajo relacionado con la recepción del público es siempre un trabajo conjetural, ya que muy pocas veces pueden encontrarse documentos al respecto, y la historia se reconstruye por el acceso del investigador a piezas sueltas de ese pasado.

¹²⁵ Los nombres de actrices y actores abundan en sus columnas, así como los juicios acerca de sus interpretaciones.

¹²⁶ En su capítulo “Del teatro al cine mudo”, Diez Puertas enumera los códigos teatrales que, a su entender, influyen en la “conformación y evolución del cine primitivo” para luego asegurar que “el primer cine parte sustancialmente del teatro” y para afirmar por último -siguiendo las ideas que Fredor Stepun desarrolla en *El teatro y el cine-*, que “el cine es una mutación del arte dramático producto de la innovación tecnológica, la revolución industrial y la sociedad de masas” (Diez Puertas 2003: 333).

...la antítesis cine/teatro le permite a Quiroga definir la autonomía y superioridad del nuevo arte por medio de un uso productivo de oposiciones: “escena teatral/escena cinematográfica”; “actuación teatral/actuación cinematográfica”; “escenarios teatrales/escenarios cinematográficos”. (2008: 52).

Es a partir de allí, es decir, de estas oposiciones, que Quiroga analiza y construye su “objeto cine”. En este sentido, cuando se trata de un film en particular y no del cine como medio en general, son tres los elementos o aspectos que para el autor resultan “vitales para que una película se transforme en lo que respecta a su vínculo más próximo, el teatro”: la actuación, la dirección y los argumentos (Laura Utrera 2008: 58), a los que Quiroga define como “la triple y feliz conjunción de excelencias” (Quiroga 2007: 168). En estos dos últimos puntos, además, es donde se reconoce el planteo de una relación mucho más cercana entre los escritores y el cine, en línea también con la manera en que el autor concibe su profesión (Rivera 1996). En “La muerte del drama cinematográfico”, publicado en enero de 1920, Quiroga alerta a su público: “La producción de filmes está a punto de sucumbir por escasez de asuntos”, esto se debe especialmente, entiende Quiroga, a que los productores se niegan a pagar lo que es debido por un “asunto”, y si bien es cierto que las adaptaciones de obras literarias son exitosas, la verdad es que esta costumbre de adaptar “nos ha valido asistir a bellas cosas y bellas profanaciones”, por eso “el asunto de *autor cinematográfico* va cobrando angustiosa importancia”, ya que “es una locura ponerse a corregir y retocar obras de otro carácter que el cinematográfico. Por eso nos faltan autores exclusivos de la pantalla, y para esto es menester pagarlos bien” (Quiroga 2007: 46-47). En esta línea puede entenderse su intención de ser guionista, pero también es cierto que la relación entre los escritores y el cine no se agota allí, puesto que en numerosas ocasiones Quiroga compara la labor del director cinematográfico con la del escritor, sobre todo, con el oficio y tarea de un escritor de cuentos (Utrera 2008).

Por otra parte, Quiroga también analiza y describe las relaciones del intelectual con el cine, desde una perspectiva diferente a la que desarrolla Francisco Ayala. En 1927, el rioplatense sintetiza la cuestión en una de sus columnas para la revista *El Hogar*, dentro de esa serie de notas de carácter eminentemente reflexivo y teórico:

El cine posee, como característica de nacimiento, su orfandad. Nació desprovisto de todo afecto, y no lo ha sentido sobre sí durante el transcurso de su breve y grotesca infancia. Queremos referirnos aquí al cariño de la clase llamada intelectual. Aún hoy perdura oculta en ella este aristocrático desdén por el patito feo. (...) Esta animadversión de parte de los intelectuales, y muy particularmente de los artistas, ha llamado siempre nuestra atención (Quiroga 2007: 170).

El autor desarrolla en esta misma columna una temprana e interesante comparación entre el cine y el teatro, recreando un supuesto diálogo con un “intelectual”, quien no duda en exponer los argumentos por los cuales se resiste a reconocer al cine como *arte*:

- Voy al cine -nos confiesa uno de ellos [un intelectual]- porque no sé a ciertas horas qué hacer. Y confieso que también me entretiene.
- Pero ¿no ve en él más que un simple entretenimiento visual? -insistimos nosotros-. ¿No ha hallado nunca arte en él?
- Sí, en los panoramas. Hay paisajes muy bonitos, interiores de primera. Muy bellas cosas.
- Pero, ¿arte? -proseguimos-. ¿Arte dramático, con su poesía y su psicología?
- ¡Ah, no! -nos responde sonriendo-. Esto no. Para ver y sentir dichas cosas, voy entonces al teatro. (Quiroga 2007: 170).

De manera progresiva, el “entrevistador” toma la palabra, y emprende la defensa del *arte* cinematográfico en oposición a uno de los principales vicios del teatro que encuentra o ubica en la actuación.

También en serie con esta oposición entre cine y teatro puede entenderse el gusto de Quiroga por el cine norteamericano. Cuando el autor escribe sus

notas, las películas de manufactura estadounidense ya se han instalado cómodamente en las pantallas porteñas, su popularidad es innegable, pero no es este su rasgo más sobresaliente para Quiroga, sino la particular disposición de ese cine para narrar. Los norteamericanos son, asegura:

...los únicos hombres que durante largos años han comprendido las diferencias radicales entre cine y teatro (...). Ellos han creado el drama cinematográfico en toda su capacidad, realizando cada vez que las exigencias lo permitían una obra de arte puro, y estilizando el resto en ñoñerías de desenlace fatalmente optimista, que parecen haber heredado, punto por punto, la cursilería sentimental de las novelas angloamericanas.

Pero aun en estas cintas, que forman el noventa y cinco por ciento de las que se exhiben, imperan siempre elementos nobles: la verdad del escenario -cien veces puesta de relieve-, la naturalidad de los movimientos, de los ademanes, de los gestos, de las acciones y expresiones traspasadas a la pantalla tales cuales son en la vida. No debiendo olvidarse que el noventa y cinco por ciento de los dramas teatrales no son superiores en modo alguno a la cursilería ambiente, con la única diferencia de que en el teatro suele aquella ser pesimista, y optimista casi siempre en el filme. (Quiroga 2007: 168)¹²⁷

Dentro de la filmografía norteamericana, Quiroga se refiere tempranamente y en numerosas ocasiones a David W. Griffith. Considerando el lugar central que, como se ha visto, ocupa el director estadounidense en el panorama cinematográfico mundial, esta relación Quiroga-Griffith merece especial atención. El escritor, desde sus columnas, no sólo comenta sino que interroga la filmografía del director, construyendo en este recorte una de las cuestiones centrales en la configuración del “objeto cine”.

Es en su columna “La dirección en el cine” publicada en *El Hogar* en enero de 1928, donde aparece una descripción puntualizada de los aspectos que Quiroga resalta en el director. Esta columna, que en sus primeros párrafos se

¹²⁷ El primer párrafo de esta cita aparece reproducido en el simulacro de entrevista “Los escritores y el cine. Una rápida entrevista a Horacio Quiroga”, *op. cit.*

presenta como una biografía, comienza -como tantas otras de sus “notas cinematográficas”- a la manera de un relato de ficción:

Hacia 1908, un muchacho de veintisiete años, flaco y muerto de hambre, asistía por primera vez, en Chicago, a la exhibición de un filme.

Este muchacho, cuya entrada esa tarde en el salón de cine se debía a una mera casualidad, había sido ya a su tierna edad, y sucesivamente, repórter, actor, dependiente de tienda, *boy* de golf, aprendiz de bombero, corista, peón de cuadrilla, hachero, aprendiz de fundidor, ensayista, poeta. En el momento en que lo presentamos no le quedaba al muchacho un centavo en el bolsillo ni una sola esperanza en el alma. (Quiroga 2007: 180-181).

Más adelante, Quiroga -sin abandonar por completo el tono biográfico-, se centra en la descripción de los aspectos que revelan la importancia de Griffith en el cine, importancia que describe en estos términos:

Dícese que entre la anterior historia cinematográfica, filmada en 1908, y *El nacimiento de una nación*, lanzada al público en 1917, media un abismo. Un abismo tan grande como el que separa el primer juguete ferroviario de Stephenson de las grandes locomotoras de hoy.

Nada más cierto. Pero ese abismo lo salvó Griffith solo, y en solo nueve años, con una visión extraordinaria de lo que debía ser el cine, y que no era hasta ese momento sino un grotesco remedo de la escena hablada. (Quiroga 2007: 182).

Además, Quiroga puntualiza que la gran obra de Griffith fue:

...adivinar en el naciente arte del cine un arte íntimo de la expresión, aparte de otro arte externo, de la palabra. Como ideó los primeros planos del semblante, ideó el *flou*, el oscurecimiento progresivo de la expresión por medio del diafragma, y todos los resortes de la técnica cinematográfica, vueltos hoy un lugar común al alcance de los más pobres talleres. (2007: 183).

Y continúa su descripción hasta llegar específicamente a una valorización que implica la mirada desde la literatura:

Hemos dicho técnica: Pero hubo algo más que esto. Con una visión privilegiada de lo que debía ser el nuevo arte, comprendió que el detalle sugestivo y evocador, alma de la descripción literaria, cabía en la pantalla con la misma eficacia que en el cuento, puesto que un cuento en acción era lo que debía ser un drama cinematográfico. Creó así el detalle de la mano que deja caer el cigarro, por todo comentario de la muerte.

Creó la rueda del auto volcado, que gira aún, lenta, sobre el desastre.

Creó la llave que gira en la cerradura, único foco de la atención y el terror.

(...)

Todos y cada uno de estos detalles que caracterizan y condensan una tremenda emoción, son obra de Griffith. No los creó todos, desde luego. Pero él vio la senda... (2007: 183-184).

Sin embargo, si bien estas ideas datan de 1928, el sitio que ocupa Griffith en el panorama cinematográfico mundial es visualizado por el escritor ya en 1920: “Ningún director lo sobrepasa en el arte de filmar un idilio en la pantalla; actitud de los personajes, fondo, detalles, ambiente, dirección fotográfica; todo concurre a la creación de un bello cuadro poético” (2007: 148), escribe Quiroga en julio de 1920. En este sentido, es interesante comprobar cómo de manera temprana y con suma claridad Quiroga registra la existencia de dos épocas diferenciadas en la filmografía de Griffith, y si bien reconoce la importancia del director, también es verdad que sus críticas suelen ser desfavorables cuando se trata de las películas del segundo período, la etapa de la “producción humana” del director. Quizás en algún punto resulte extraño -o incómodo- pensar que para Quiroga el aspecto poético del cine va en detrimento de lo que él destaca y valoriza del medio, sin embargo esto se comprende de inmediato en tanto se entiende que Quiroga es escritor, y que su mirada sobre el cine está atravesada y signada por esta condición. De este modo, no se trata de que el autor no pueda “valorar” la obra poética de Griffith, sino de que esta nueva etapa de la filmografía del director poco tiene que ver con la forma en que Quiroga piensa y valora la narrativa cinematográfica, porque su escritura crítica o teórica del cine

se encuentra en diálogo con la literatura desde el momento en que se piensa y configura desde la literatura.

Es en la reseña del estreno de *Broken Blossoms* (1919) donde Quiroga se expresa de manera desfavorable sobre la nueva etapa del director. El texto, sin embargo, comienza con un tono favorable, dando muestras de una clara actitud expectante:

Sin concesión alguna, el cinematógrafo ha llegado a colocarse en un pie de igualdad con el teatro. Es, como este, un espectáculo de arte, que merece profunda atención. Y cuando una obra de arte nos llega con fuerte *réclame*, y dirigida por un director del renombre de D. W. Griffith, podemos creer que dicha obra es el resultado de una selección extraordinaria. Como tal, pues, debemos juzgarla (2007: 105).

Pero inmediatamente, tras describir de manera muy breve el “asunto”, Quiroga se pregunta “¿materia para cuántas escenas esenciales puede darnos este breve y trágico idilio?”, y responde:

No mucha. El drama es conciso, los personajes, breves; el hilo de la acción es uno, y va sin desviación del principio al fin; pues pocas veces hemos visto pieza de cine más sobria. Pero he aquí que esta virtud se diluye en los infinitos cuadros sin importancia con que el señor Griffith ha extendido la obra, hasta darle un largo inusitado: hora y media, dos tal vez. Con dos o tres actos, a lo sumo, el señor Griffith nos hubiera dado un muy interesante idilio, melancólico a más no pedir. Ha preferido fatigarnos con un prólogo que dura dos actos y podía ser enteramente suprimido; marrearnos con un cruce y repetición de poses, sin objeto alguno; crisparnos los nervios ante escenas de crueldad tan inverosímiles como inútiles (...). Confesamos haber esperado con impaciencia las producciones del señor Griffith, en un teatro distinto del de los grandes espectáculos que le dieron tanta fama... (Quiroga 2007: 105-106).

Quiroga entiende y comenta la nueva película de Griffith desde su condición de escritor; en *Broken Blossoms* Quiroga encuentra que el cine de esta

etapa se aleja de aquello que la filmografía del director le ofrecía: una forma narrativa centrada en la acción, donde cada plano que se sucede se encuentra en función del asunto, donde el tiempo es un constante discurrir, y a la vez cada instante es un presente que se deja atrapar.¹²⁸

El último aspecto que resulta central en estas notas cinematográficas de Quiroga es la reflexión acerca del *star system*. Su declarada y manifiesta atracción por el fenómeno aporta una de las relaciones más intensas con su escritura de ficción. En lo que respecta a este tema, sus reseñas cinematográficas suelen estar impregnadas, mucho más que en otras ocasiones, de cierta impronta del género de invención. En ese sentido, el caso más destacado aparece cuando, bajo el seudónimo “el esposo de Dorothy Phillips”, realiza las reseñas de las películas, en diálogo con su cuento “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, publicado por primera vez en 1919, cuyo protagonista reaparece en 1927 en “El vampiro”, la última de las ficciones en las que el autor tematiza tan fuertemente el cine.¹²⁹

Si bien en reiteradas ocasiones Quiroga escribe sobre la actuación -uno de los temas que más desarrolla- no se centra tanto en las dotes interpretativas de los sujetos, sino más bien en lo que tanto el actor como la actriz pueden llegar a decir y expresar en y a través de la imagen. Pero además, también percibe lo que reside en la estrella, en la *star*, en lo que respecta al cambio que se opera en las concepciones del tiempo y el espacio:

¹²⁸ En este contexto, una de las hipótesis que plantea Laura Utrera aporta también una lectura sobre la producción de las “notas cinematográficas” en diálogo con la propia escritura de ficción de Quiroga: “Estas crónicas cinematográficas representan un prematuro arsenal prototeórico o un prolegómeno teórico del cine mudo de los años veinte, pero también ellas encuentran puntos de contacto con las prácticas específicas de Quiroga, es decir, las de su escritura que se quiere despojada de emociones superficiales (...) y las de su lectura...” (2008: 12).

¹²⁹ Otra mezcla entre su escritura de ficción y la crítica, específicamente con la reseña de una película es la nota “Un beso que llevó dos vidas al vértigo, y que, sin embargo, fue robado”, aparecido el 24 de abril de 1920. Si bien Quiroga aclara en el comienzo que “No es este el título de cinta alguna; pero el bello poema ha pasado ante la pantalla” (2007: 99), lo cierto es que se trata de la reseña de la película *Generoso conquistador*, con la que Quiroga no comparte el título propuesto en español, “El hombre de los mil amores”, y para argumentar su desacuerdo relata el argumento y desarrolla con este recurso un cuento con su sello, aunque el argumento no le pertenezca... esta no es la única ocasión, otro ejemplo aparece en “El próximo estreno de una bella cinta: *Detrás de la puerta*” (2007: 122), y en “Aquella noche” (2007: 158).

¿A qué se debe el particular encanto que despiertan y ejercen las estrellas del cine? ¿A su hermosura?

Sin duda; son, en su mayoría, muy bellas. Pero debe intervenir otro factor, que vale la pena aclarar.

Alrededor nuestro, a nuestro lado, viven y laten mujeres de inexpresable encanto, que un día cruzaron la calle o pasaron en tranvía, dejándonos en el alma el relámpago de una demasiado breve dicha. (...)

¿Por qué, pues, la profunda ola de amor por las estrellas mudas en que se ahoga y continúa ahogándose el alma masculina de las salas de cine?

Por esto, y he aquí la razón: porque la hermosa chica que toma el tranvía se lleva con ella el tiempo que hubiéramos necesitado para adorarla. Fue nuestra estrella de Belén un solo segundo, y la adoración, ya a puerta de alma, se extinguió con su breve llama.

Pero 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. (Quiroga 2007: 39, *el subrayado es mío*).

Esa estrella de cine, por su parte, reaparece en cada nueva película, con una interpretación diferente, pero idéntica otra vez a sí misma.

Por último, la posibilidad del cine sonoro también es un tema sobre el que reflexiona Quiroga. En la misma columna en la que se recrea el diálogo con un intelectual (“Teatro y cine”), el autor hace mención al uso de la palabra en el cine; sus opiniones resultan opuestas a las de Ramón Gómez de la Serna, ya que mientras el español encuentra en la llegada del sonido un desarrollo definitivo del arte cinematográfico a partir de la incorporación de la palabra, Quiroga no entiende necesariamente lo mismo:

- (...) en la escena muda falta precisamente el elemento primordial de la manifestación y el análisis psicológicos: la palabra.
- Pero, en un arte de representación, como el teatro y el cine, ¿halla usted imprescindible la necesidad de la palabra para todas las circunstancias?

-Ciertamente. Por la palabra se llega al alma y se sale de ella. No podemos conocerla de otro modo. De no ser así, mucho antes que su cine la pantomima habría ya realizado el drama mudo que usted pretende. (Quiroga 2007: 171).

De manera contraria a la percepción que manifiesta Gómez de la Serna, para Quiroga el cine sonoro no es un adelanto, sino un atraso, un impedimento para que el arte del cine continúe su desarrollo, un dispositivo que lo acerca al teatro y lo aleja de su especificidad. Es, además, con la llegada y afianzamiento del sonoro que Quiroga deja de escribir en la prensa sobre los diversos temas que desde la pantalla lo interrogan y capturan. De ese modo, Quiroga vuelve a afirmar su convicción en un arte que dio todo de sí en un período en que fue renovación absoluta e independencia con respecto al teatro, y en el que vio la realización de su propia estética literaria. Varios de los componentes de ese “objeto cine” que construye Quiroga se resumen en el punto VIII de su famoso “Decálogo del perfecto cuentista”

Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea. (Quiroga 1996: 1194).

Cine mudo y cuento fueron para Quiroga una misma y acabada cosa; cuando el cine “se llenó de ripios” dejó de interesarle.

CODA

“EL CINE, MUSA POPULAR”, FRANCISCO AYALA

Revista *Síntesis*, número 23, abril de 1929, pp. 191-197.

Es cierto lo que afirmaba Ortega y Gasset: dondequiera que las jóvenes musas se presentan, la masa las cocea.

Y sin embargo, las jóvenes musas tienen algo de ángeles sociales. Un algo contradictorio que las lleva a sentarse en las gradas de los estadios, entre la multitud coceadora, ya a cantar con voces raras de sirena la energía, la violencia, el esfuerzo de fábricas y puertos.

Por otra parte, el cine y la nueva arquitectura, artes jóvenes, son artes dirigidas a colectividades amplias. Ya es obra infrecuente el palacio construido a servicio de un magnate. O al menos, no es esta la construcción típica de nuestros días. Lo es, en cambio, el rascacielos -sistema de oficinas, de viviendas idénticas- cuya belleza nace en la perfecta adecuación a su sentido social, como un resultado armónico de líneas rectas, desnudas, que convierten lo adusto de su imponente en una gracia audaz, fugitiva, ascendente.

En cuanto al cine, no sólo madura sus frutos en el haz estrecho, ceñido, de múltiples elementos -según requiere la armonía de su producción industrial- sino que después los proyecta en racimo de luz sobre el público más compacto y extenso que pueda imaginarse.

Alguien ha considerado el cine a modo de recreo privado, como la lectura: una especie de lectura plástica- dinámica hecha en comunidad de lugar pero no de espíritu, y en la que cada espectador -enajenado astrónomo en su oscuro silencio- escudriñara por su cuenta el paisaje lunar de la pantalla.

Pero esto no pasa de ser un capricho ingenioso. La realidad es otra. Los datos de la realidad -¡tomémosla el pulso con el cronómetro en la mano!- acusan en el cine los caracteres de un arte popular.

Y popular con todas sus consecuencias. Los pueblos de la Tierra, en competencia de entusiasmos, se han apresurado a recibir sobre sus cabezas el agua del cine. El gallo, plano y negro, ha cantado desde su veleta un alba unánime; el león ha sacudido con su bostezo caliente un bosque de nervios; el globo terráqueo ha girado sobre su eje con suavidad; la bandera alabeada ha registrado cada día un viento internacional... Dentro de ese zodíaco, el cine va cuajando un espíritu nuevo, universal y solidario, a pesar de rebrotes contrarios y tesis rebeldes.

Los nombres de sus dioses magnos son familiares- familiarmente modificados su prosodia-entre los niños del mundo entero. Con frecuencia basta un atributo- un sombrero hongo y un bastoncillo, por ejemplo- para que surjan, dóciles a la evocación. Vibrando en el aire con el gozo de ser reconocidos.

Estos héroes casi míticos de nuestro tiempo -según la adjetivación incidental de Max Scheler- han solido reobrar, por otra parte, sobre los públicos, marcando a las incoloras multitudes con la impronta de su estilo. No es caso extraordinario sorprender en un cualquiera- a la salida del Metro, en el hall de un banco- tal movimiento de clara estirpe charlotésca. O en un cualquiera, el gesto de la vampiresa, la sonrisa estereotipada de la mujer fatal. Nuestro paso se enreda en actitudes que reconocemos impuestas a la masa desde el puro cartel de la pantalla, como una propaganda intensa o una orden de gobierno. Ojos asombrados, reacciones, velocidades despreocupadas y

hasta una cierta ligereza sentimental sólo pueden explicarse por la influencia de las estrellas.

Nuestro mundo está lleno de sugerencias cinematográficas; nuestro lenguaje de alusiones. Si se investigase el folklore actual se hallarían en él, omnipresente, la huella de este arte joven.

De este arte que pueden llamar suyo las multitudes de paso llano, sin que ello impida a las minorías -caso desorbitado!- acercarse a beber en su fuente inagotable, y declararse satisfechas de sus dones.

Caso desorbitado, trastornador: porque no se trata de dos cinematografías diversas, una elaborada al gusto vulgar, y la otra en cauces estrechos. La popularidad máxima de que hay noticia, la fama mundial que no perdona pueblos negros, colonias, áfricas ni oceanías, ha coincidido con el favor y el fervor de los intelectuales-es decir: con la consideración más distinguida- en un héroe de la pantalla, precisamente. En Charlot.

Y no puede alegarse que el milagro de tan sorprendente ángulo sea premio único a la virtud de un genio único. Personajes de menor tamaño comparten en el ecrán aura popular y estimación inteligente.

El fenómeno, pues, hay que interpretarlo a la luz veloz y cernida de la máquina proyectora.

Sería vano suponer un contacto subterráneo entre el intelectual y el *espíritu del pueblo* como explicación a la rara comunidad nacida en las grutas del cinema.

Vano e improcedente. El pueblo *auténtico, santo*, es algo sólo existe en el fondo de cierta ideología soñadora, ya pretérita. Amar al Pueblo es amar a una sombra, a la estrella de moda. El peor romanticismo.

El pueblo carece de esa realidad natural y última que se le venía atribuyendo. Puesto a contraluz se revela como un tejido; como el resultado, más o menos complejo, de una combinación, de una estructura determinada y diferente para cada época.

Un tipo de arte -una manifestación cualquiera del espíritu- será popular si coincide con la realidad social del momento a que pertenece. Impopular, si no coincide.

(La calidad es cuestión aparte. La masa gustará de lo bueno o de lo malo. Distinguirá o no, de categorías. Quedará, quizás, ajena a todo... Pero si tal forma de arte corresponde a tal forma social, será recibida; y en caso contrario el pueblo permanecerá hostil e impermeable frente a ella).

Cuando en el tejido de nuestra sociedad presente y pretérito imperfecta descubrimos una trama de liberalismo, ajerarquía, humanitarismo, sentimentalismo, etc., no debe extrañarnos la impopularidad de las musas jóvenes, veloces y asépticas, que hubieran podido ser populares en una sociedad regida por valores menos depreciados.

Por lo pronto, es interesante notar que allí donde se va forjando con mayor rapidez un tipo de humanidad elástico y ágil, logrado en vista del patrón juvenil; allí donde los modelos se adelantan a impulso de uno u otro factor, el arte nuevo se abre como un abanico, si estricto en la base, floreal en su proyección populosa.

El nuevo "hombre nuevo" dispone de un órgano habilitado para la percepción de un arte desconocido antes. Paralelamente, sufre la atrofia del que le servía para captar las formas prescritas, ya devenidas piezas de museo en sus mejores ejemplares.

Mientras que el hombre de mentalidad vieja-y en ambos casos me refiero al *homo vulgaris*, sea o no *sapiens*- se irrita oscuramente, desenfoca, pierde los contornos

de lo que se pone ante sus ojos, y se obstina en buscar salida a un laberinto cerrado, ignorando la fuga ascensional y la misma delicia de perderse.

Entre una y otra situación de ánimo-no se olvide la transitoriedad del momento-puede perfilarse la afirmación escandalosa de que el hombre elemental, inculto, el proletario, el bárbaro de la calle-hilaza de cualquier tejido social-se encuentra más cerca del arte nuevo que el burgués universitario de tipo común, cuya educación en un arte distinto- educación tácita, de ambiente-le impide conocer por gestión directa los postulados sobre que se sientan las musas jóvenes.

Aquel permanece ante la puerta de un Paraíso incógnito, sin actuar su derecho a franquearla. Este, desconcertado, perdió la clave de su caja de caudales, y no se resigna-dueño, antes de la norma- a que, de pronto, se le niegue el sacramento estético, y se le usurpe su conquistado derecho al lugar común y al decente término medio.

La prosa social, que con tanta dificultad se abre paso en otras manifestaciones más puras-es decir: más inútiles-del arte nuevo, avanza, amplía de espumas, en la seguridad industrial del cinema.

La multitud .la multitud burguesa que martiriza a las musas jóvenes- se instala con aplomo en el rascacielos y ante la pantalla viajera.

Es posible que, atenta a la necesidad, desconozca la belleza de una construcción limpia, armónica y simple. Es probable que acuda al cine por seguir una anécdota o por el deporte de navegar con una vela blanca, empujada por viento de voltios. Pero también es probable- y comprobable- que gentes incapaces de gustar una página *au ralenti* de literatura nueva se deleiten explorando la animada geografía de un rostro en gran plano, y que quienes sienten vértigo frente a un poema moderno conserven firme la cabeza ante el veloz desfile de una cinta.

La literatura joven-lo mismo ocurre con las demás artes tradicionales-se plantea y resuelve en aguda hostilidad con su propia tradición. El cinema, recién nacido, se ha mantenido, en cambio, fiel a sus medios expresivos, sin permitir otra opción que la de aceptarlo o rechazarlo incondicionalmente.

La musa nocturna del cinema se expresa en un lenguaje directo, con una prosodia afín a la de otras voces contemporáneas, cuando las artes antiguas, queriendo escapar de la embestida homogénea, negra y doble de la multitud, se filtran por los ángulos y emplean una clave que no sólo sustrae las obras a la comprensión fácil de la masa, sino que la confunde e irrita con atribuir un sentido raro a los valores usuales.

Y el repetido engaño hace florecer rabias espumeantes y coceadores de la fiera.

El capote encantado de la pantalla la mantienen en una irrealidad compacta, sin rendijas ni suspicacias. Le ofrece una vertiente cómoda de anécdota o de paisaje humano, junto a la menos accesible. Y le evita el golpe seco en las tablas, de su impotencia y su burla.

El cine no necesita la perentoria defensa de un burladero. Los ensayos de cine puro, o cine para minorías, dan con frecuencia la impresión de algo superfluo, recargado y falso. Hacen preferible el cine industrial. La ley vital del cinema -obra colectiva, semejante en ello a un periódico o a un edificio- supone la confluencia de intenciones sociales -de industria, de política-, y la proyección sobre una multitud sin playas.

Quizás la nota más significativa del cinema, en cuanto a su sentido social, sea la tendencia, revelada con tanta decisión desde sus comienzos, a elaborar el Héroe, a crear el dechado.

Los minúsculos cuadros de celuloide acuñados por la máquina cinematográfica son moneda de curso forzoso entre los niños de todo el planeta. Cada una de estas apreciadas láminas, de estos billetes para los tranvías del Paraíso, ofrece -al trasluz- la efigie de un Héroe. (Escribamos *Héroe* con todos los honores. Porque se puede.)

El héroe es, a veces, una breve criatura humana: Jackie Coogan. A veces, el caballo de un jinete americano, o un perro policía. Pero en cualquier caso, un esquema de trazos resueltos y esenciales, convenidos con el asenso de millones de miradas.

En el siglo último, la elaboración colectiva del Héroe se había casi desmenuzado. Se había deshecho en “el sagrado fuero, de la conciencia individual”. Los héroes literarios eran anti-héroes, hechos a la medida de cada particular. Se habían acabado los reyes -oh, tiempos democráticoburgueses- y había subido al trono el señor cualquiera de gabán y sombrero hongo.

Ahora el cine -signo y presagio- vuelve a colmar de sentido y vigor la gestación de héroes universalmente aceptados. Y lo hace con una fecundidad asombrosa. La nueva musa aparece cada año grávida de seres descomunales que en un momento se apoderan del mundo, ubicuos y multiplicados, para perderse luego como meteoros.

Y en algunos casos, para quedar bañados en luz propia, estrellas fijas, en el arte de siempre.

Los personajes del más nuevo -del7º- arte llenan el marco en que se producen; ocupan todo el canal por donde van navegando. Las epopeyas de gran metraje cantan la personalidad del protagonista con una voz delgada, hilada trémula, despreciando anécdota y paisaje. La multitud contempla el héroe, sigue sus movimientos, le abstrae del mundo circundante, salvo en cuanto influya sobre él, o sea influido.

Los autores de películas saben muy bien que, cuando disponen de un héroe, pueden alargar o restringir la obra -incluso atentar contra su unidad- sin que pierda interés para el espectador.

A condición siempre de que el protagonista no quede desvirtuado. De que sea el mismo, a través de cualquiera serie de sucesos. De que conserve sus rasgos esenciales.

Y ello, tanto si se trata de héroes rudimentarios -meras personificaciones de tal o cual virtud, y llaves del entusiasmo ínfimo- como si se trata de los que asumen actitudes radicales del espíritu y caminan bajo el dedo de una genialidad irresistible.

La aguda propensión del cine a producir esta clase de criaturas poéticas -ni viables sin una masa dispuesta a recibirlas- es probablemente una de sus características más dignas de consideración.

CAPÍTULO III

LA FICCIÓN LITERARIA FRENTE A UNA PANTALLA. ESCRITURAS FARO. (NUEVAS LECTURAS DE LA INFLUENCIA DEL CINE NORTEAMERICANO EN ALGUNAS ESCRITURAS HISPANOAMERICANAS)

*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 la 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.*

Vicente Huidobro, 1916

Hasta aquí, el propósito ha sido describir los aspectos fundamentales en la concepción del cine de los tres autores; es decir, definir y visualizar la existencia de una particular concepción del cine que a su vez interviene en y dialoga con cierta zona de su escritura de ficción que, por otra parte, conforma el corpus literario a analizar. Del mismo modo como sucede con las reflexiones de orden teórico (en ese discurso de enrarecimiento genérico), también sus escrituras relacionadas con el cine abarcan un período significativo en lo que respecta al recorte de esta tesis. Tempranamente, Ramón Gómez de la Serna, inaugurando los movimientos de la vanguardia, inserta en sus greguerías la temática del cine (Gómez López Quiñones 2011) y publica a comienzos de los años veinte dos novelas -*El incongruente* (1922) y *Cinelandia* (1923)- en las que el cine resulta central. Más tarde, y funcionando a la manera de clausura de una etapa, Francisco Ayala escribe hacia finales de los años 20 y hasta entrada la siguiente década, un conjunto de narraciones en las que la presencia del cine también es privilegiada. Al otro lado del Atlántico, Horacio Quiroga, un escritor que no se identifica con

las vanguardias, produce textos de invención que, al igual que en el caso de los españoles, se encuentran en diálogo tanto con el cine como con sus propias reflexiones sobre el medio.

En cuanto al cine que visualizan estos tres escritores pioneros, si bien es cierto que no responde a características homogéneas, se destaca -dentro del ecléctico corpus- un conjunto de películas que ejerce una influencia de consecuencias similares en la escritura de los tres: el cine de Hollywood. Inicialmente, esta influencia cinematográfica en una zona de las obras de ficción puede entenderse:

a) como una influencia del medio en sí, si se entiende el cine como un nuevo espectáculo y a la vez como industria. Como se ha demostrado, el cine se consolida como espectáculo social, y el cine de Hollywood, después de la Primera Guerra Mundial, hegemoniza la pantalla.¹³⁰ Escribir sobre cine, por lo tanto, equivale a atraer un nuevo público.

b) como un proveedor de temas y recursos, si se evalúa la manera en que influye en la narrativa. Sin embargo, no alcanza con decir que estos tres escritores “cuentan lo mismo”, o narran un asunto similar, que por otra parte, lo hacen, ya que esto se agota en sí mismo. Lo que importa es ver que lo cuentan con el mismo repertorio metafórico e iconográfico y que, a la vez, esas escrituras o esa parte de sus escrituras constituyen momentos particulares, extraños, en sus obras. El cine de Hollywood, entonces, influirá dejando sus marcas en la obra de los tres autores, más allá de su pertenencia a diferentes generaciones o proyectos estéticos. Y en este sentido, si bien se ha estudiado de manera individual la zona de la obra de cada uno de ellos que se relaciona con el cine, en muy pocas ocasiones se han planteado filiaciones, lazos, puentes, entre esa escritura de los

¹³⁰ En cuanto al panorama en cifras “se calcula que, desde 1915 a 1930, los Estados Unidos han producido ciento veinte mil films. (...) El 98% de esta producción está fabricado por Hollywood. Una estadística de 1929 comprueba luego que el 75% de los réditos está asegurado por el mercado norteamericano y el 25% por el de los otros países” (Paolella, 1967: 353).

escritores del corpus, y menos aún se ha planteado una filiación que implique esta escritura de los tres.¹³¹

c) como un cambio en la mirada. Es decir, por el modo en que el cine permite a los escritores visualizar en la pantalla algo que hasta el momento no habían encontrado en otras artes, y que se encuentra relacionado con su presente en particular.

Estos dos últimos aspectos, que implican la obra literaria en sí, serán abordados y analizados mediante lecturas concretas en las páginas que siguen.

Por otra parte, como se ha señalado, existen trabajos críticos sobre la literatura y el cine que si bien ofrecen una mirada parcial, por estar centrados en movimientos estéticos particulares, proporcionan valiosas herramientas teóricas para emprender el análisis. Es el caso del ya citado trabajo de Román Gubern, *Proyector de luna* (1999), precursor en los estudios sobre el tema. En su estudio sobre las relaciones entre la literatura de la generación del 27 y el cine, Gubern propone el concepto de *fenómeno de ósmosis* entre el cine comercial y la poesía de vanguardia española -aunque el concepto puede extenderse también a la narrativa-, y lo define como el resultado de la proporción de una nueva iconografía y de un repertorio de significantes visuales por parte del medio cinematográfico (visto como un fenómeno de masas) a la producción literaria

¹³¹ Una ejemplo curioso al respecto se encuentra en el análisis que realiza David Henn de la novela *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna, donde el teórico asegura: “Después de la Primera Guerra Mundial el centro de la industria y la verdadera Meca del cine se hallaba en Hollywood y le correspondió a Ramón Gómez de la Serna fijar la atención en un centro de producción, tema desatendido hasta entonces por los escritores de los años veinte pero uno del que se servirían autores de varias nacionalidades en los años siguientes” (Henn 1979: 380). Lo curioso es que Henn invoca a “autores de varias nacionalidades”, y desconoce la filiación que puede establecerse entre la novela de Ramón Gómez de la Serna y el cuento de Horacio Quiroga, “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, publicado por primera vez en 1919, con lo que resulta anterior a la novela del español. Quien sí ha desarrollado un análisis de los numerosos paralelismos entre estas dos obras es Lee Williams (1996) en “Hollywood as imaginary in the work of Horacio Quiroga and Ramón Gómez de la Serna”. Por otra parte, las filiaciones entre Gómez de la Serna y Ayala, suelen ser planteadas en el marco de las relaciones generales de la vanguardia con el cine.

(pensada en una de sus manifestaciones de carácter predominantemente elitista).¹³²

El concepto propuesto por Gubern, el *fenómeno de ósmosis*, puede pensarse más allá de los límites impuestos por adhesiones o pertenencia a uno u otro movimiento. Y sin embargo, aún así, el análisis pormenorizado de la influencia del cine en la obra literaria de los tres autores aquí propuestos da cuenta de cierta generalidad que implica el término presentado por Gubern. Primero, porque la vaguedad del concepto parece condensar la operación de los escritores sin someterla a un análisis particular (qué elementos particulares toman de esa influencia temática del cine y cuál es el vestigio que en la obra literaria da cuenta del proceso de apropiación); y en segundo lugar porque el concepto *fenómeno de ósmosis* parece sugerir un paso, un préstamo en el que la escritura como proceso creativo queda suspendida, adquiriendo una cualidad pasiva que no invita a pensar la reformulación de los elementos recibidos desde el cine.

Por lo tanto, si bien es cierto que en estas relaciones entre la literatura y el cine aparecen los tres aspectos antes señalados: medio, tema y mirada, es el modo en que la literatura los reformula y modifica lo que permite colocarlos en diálogo. El cine no es sólo un proveedor que es absorbido por un sistema literario que permanecería idéntico a sí mismo, sino que, cuando el tema cine aparece, irrumpe en toda una zona de la obra de los escritores del corpus y en la concepción del hombre, del tiempo y del espacio que las define y estructura.

¹³² En su planteo, el autor divide y clasifica en cuatro categorías las influencias ejercidas por el cine en los escritores vanguardistas. La primera es, justamente, la influencia temática, “(...) en la medida en que el cine proporcionó a los poetas una nueva iconografía, un nuevo repertorio de significantes visuales y de situaciones cómicas o dramáticas. De este modo, los arquetipos, géneros y tópicos del cine comercial –preferentemente del de Hollywood- inspiraron a los poetas y se trasladaron a su escritura, en un fenómeno de ósmosis entre la *mass-cult* y la cultura *highbrow*.” (Gubern, 1999: 107).

III. 1.

ESCRITURAS. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: CINE Y NOVELA / FRANCISCO AYALA Y UN PROGRAMA ESTÉTICO: LA VANGUARDIA Y LA DESHUMANIZACIÓN / HORACIO QUIROGA: UN ESCRITOR AL OTRO LADO DE LA ORILLA

El cine posee, sobre todas las demás [artes], una razón de sincronismo que le une estrechamente a nosotros; y es que tiene más o menos la edad del siglo. Tiene nuestra edad. Es su coetaneidad con nosotros, su instantismo, su presentismo; en suma lo que yo vengo designando pertinazmente con helenismo sabroso: su nunismo (de nun: momento).

Guillermo de Torre, 1930

[El cine] está a nuestra misma temperatura, a nuestro tono y compás, todo él joven y vivo, y se nos adapta y nos envuelve como una camiseta de sport.

Fernando Vela, 1925

Para establecer un diálogo entre los escritores del corpus a partir de las maneras en que el cine opera en sus escrituras y desencadena una zona extraña en el interior de su obra literaria, se hace necesario un recorrido por cada una de esas experiencias que no son homogéneas. A continuación, presento los datos más relevantes de las relaciones que establece cada uno de los autores entre el cine y su obra de ficción para establecer un contexto mínimo que permita seguir el diálogo. El recorte literario -Ayala, Quiroga y Gómez de la Serna- se aleja aquí de las clásicas filiaciones generacionales o estéticas; se encuentra esta vez en íntima relación con el segundo término que involucra el recorte del corpus (*qué cine*) para pensar nuevos lazos nacidos de las modificaciones que en la cultura y en la sociedad toda trajo aparejadas el cinematógrafo.

Ramón Gómez de la Serna: cine y novela

El denominado séptimo arte proyecta su influencia sobre la literatura española desde sus inicios, conformando un ciclo con características particulares que llega a su apogeo con los movimientos de vanguardia. Si bien el período es eclipsado

por la denominada generación del 27, el caso de Ramón Gómez de la Serna es en este contexto insoslayable. Como señala Maciuci: “Alrededor de una figura y una obra controvertidas, hay, sin embargo, algunos acuerdos básicos: Gómez de la Serna introdujo y anticipó las vanguardias en su país, pero su figura se presenta solitaria en el campo literario” (2006: 186). Para Román Gubern, “Gómez de la Serna enlazó la generación de Ortega, la del 14 y la del 27”, y en lo que respecta a las relaciones entre la literatura y el cine “si la primera fue poco receptiva al nuevo espectáculo cinematográfico, Ramón lo incorporó en cambio con entusiasmo a su paisaje cultural, antes de que los poetas del 27 lo celebrasen en sus textos” (Gubern 1999: 18).

Dos son las novelas de Gómez de la Serna en las que el cine aparece de manera más intensa posibilitando el diálogo con las ficciones de los otros dos autores.¹³³ En 1922 publica *El incongruente*, que si bien no presenta un argumento en el que el cine aparezca temáticamente de manera constante, culmina con su protagonista atravesando una extraña experiencia cinematográfica: Gustavo se encuentra en una sala de cine mirando una película y se descubre proyectado en la pantalla, a la vez, la muchacha sentada a su lado es la protagonista del filme. De inmediato, y como clausura de la novela, ambos personajes deciden casarse. El argumento, por otra parte, guarda ciertas similitudes con algunos de los cuentos de Horacio Quiroga influenciados por el cine.

Pero dentro de su producción literaria conectada con el nuevo medio, es *Cinelandia* (1923) la novela donde de manera más aguda se pone de manifiesto su influencia.

¹³³ Este diálogo, por otra parte, no suele ser percibido en las lecturas críticas que leen a Gómez de la Serna en términos generacionales. Si bien las ficciones de Gómez de la Serna aparecen en los inicios de la década del veinte, lo que le sucede frente a la pantalla, le sucede también a los integrantes de la generación del 27. No se trata, en este caso, de pensar genealogías, sino de percibir una historia interrumpida de las anomalías que de diferentes maneras continúan apareciendo.

(...) no es raro que [*Cinelandia*] apareciera en un momento en que el cine de Hollywood, vacilante en los mercados europeos antes de 1914, se había impuesto definitivamente como el primero del mundo y, a caballo suyo, triunfaba por doquier una mitología estelar y unos estilos de vida sofisticados que publicaban las revistas ilustradas de la época. *Cinelandia* propone una descripción pseudodocumental, fantásica, irónica, fragmentada, descoyuntada y caleidoscópica de la capital norteamericana del cine y de sus ritos, costumbres y de algunos de sus arquetipos estelares (Gubern 1999: 19).

Por su parte, cuando Guillermo de Torre afirma que Ramón escribe sobre los más diversos temas -“¿Qué no habrá novelizado Ramón?” se pregunta- afirma que el autor “Ha hecho la novela del cine (*Cinelandia*), cuando este arte casi balbuceaba todavía y era un reino intacto de sorpresas e imitaciones imaginativas” (Torre 1956: 71). Sin embargo, aunque Guillermo de Torre incluye a *Cinelandia* en una variada enumeración de novelas, esta no forma parte de las obras más reconocidas del autor. *Cinelandia* es percibida como una novela algo rara, por su estructura y por su argumento. Lo cierto es que esta obra, una de las más extensas de la literatura de la época dedicada por completo al cinematógrafo, resulta difícil de ubicar en serie y dentro de la obra completa del autor español, y se desliza, junto a *El incongruente*, hacia esa zona que se percibe como extraña en su escritura.

Francisco Ayala y un programa estético: la vanguardia y la deshumanización

El caso de la prosa vanguardista de Francisco Ayala en relación con el cine presenta un aspecto particular. Para los escritores de la generación del 27, quienes estaban en búsqueda de una renovación formal, el cine -el arte nuevo por antonomasia- constituye el camino propicio para la exploración, y Francisco Ayala acepta tempranamente su fascinación:

La clarividente pupila del cine capta la realidad de sus pulcras apariencias, recogiendo tan sólo aquellas proporciones y aquellas perspectivas dotadas de virtud estética. Al apoderarse de la luz y el movimiento, los despoja de toda adherencia extraña y los deja desnudos, tiritando (Ayala 1996: 15).

En España, los artistas vanguardistas se encuentran con una industria cinematográfica con escaso desarrollo, la escritura que se elabora a partir de la influencia cinematográfica es un terreno con pocas delimitaciones, en el que conviven guiones literarios o textos para ser filmados con textos específicamente literarios pero determinados por el nacimiento del nuevo arte. Se forma entonces un grupo de escritores que, si bien coquetea con otras artes, permanece en la práctica dentro del terreno específico de la escritura, en un momento en el cual el cruce de disciplinas en la obra de los artistas es una de las marcas de la cultura dominante. En este sentido, Francisco Ayala mantiene una clara posición desde los inicios: su *programa* incluye un acercamiento al cine de índole teórica y no práctica. En cuanto a la relación del cine con su literatura, podría plantearse inicialmente como una posibilidad de renovación formal. Ante una poética desgastada, anquilosada, el cine presenta para el escritor una nueva posibilidad de lenguaje. Protagonista de un momento de intercambios y cruces estéticos, miembro de una generación atravesada por el nacimiento del cinematógrafo, Ayala se muestra permeable a este nuevo lenguaje.

En este sentido, la influencia cinematográfica en la estructura de las prosas vanguardistas de Ayala, es decir, el modo en el que los mecanismos cinematográficos invaden sus relatos, ha sido analizado en numerosos trabajos críticos, y en menor medida, también se ha mencionado la influencia temática del medio (Vázquez Medel 1998, Gubern 1999, del Pino 1995, Montoya 2006). Sin embargo, en pocas ocasiones se ha explorado el alcance de la experiencia del cine de Hollywood en su escritura. Principalmente, lo que sucede en esa zona de la obra literaria de Ayala atravesada por el cine silente norteamericano, es que sus personajes y las acciones que estos llevan adelante, responden de manera

plena a las reflexiones del autor. En este sentido, “Cazador en el alba”, relato fechado en 1929, es uno de los textos representativos de la producción vanguardista de Francisco Ayala, y es también un texto que da cuenta de la influencia ejercida por el nuevo arte en el escritor, las aventuras de Arenas se despliegan en un tiempo y un espacio que coinciden con el propuesto en la pantalla y se acercan a la realidad del “hombre nuevo”, a su manera de percibir la realidad (“Cazador en el alba”, 1930). Por su parte, Polar es el mito del cine (“Polar estrella”, 1928), en un relato que da cuentas del modo en que en la prosa de Ayala, incluso más que en la de otros escritores de su generación, las reflexiones sobre las innovaciones técnicas ocupan un lugar destacado; es así que la atención que Ayala brinda a un recurso técnico del cine como el *ralenti*, determina el modo en que se narra la muerte del admirador de una *star*.

Horacio Quiroga: un escritor en la otra orilla

Del otro lado del océano, Horacio Quiroga escribe ficciones que se atreven a pensar y replantear los límites de la literatura y el cine desde el verosímil del género fantástico. En cuanto a sus relatos, la crítica suele ubicar cuatro de sus cuentos como aquellos que se conectan de modo más intenso con el cine, los que conforman esa zona extraña de su literatura que es interpelada en esta tesis, en un diálogo con poco habitual con escritores declaradamente vanguardistas:

El primer cuento de Quiroga que se relaciona con el cine es “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”. En un sentido estricto, no es un relato fantástico (...). Sin embargo, este relato inicia la serie de ficciones que aluden al cine y que expresan en la obra de Quiroga una nueva dimensión de lo fantástico (“El espectro” [1921], “El vampiro” [1927] y “El puritano” [1926]). (Dámaso Martínez en Quiroga 2007: 27-28, *el subrayado es mío*).

En los relatos de Quiroga, al igual que sucede en los de Ayala, las ideas del escritor sobre el cine, sus reflexiones y teorizaciones, aparecen en la concepción misma de las ficciones, pero llevando el diálogo entre ambos tipos de

escritura -la de ficción y la de impronta teórica- a una convivencia extrema. Por otra parte, estos cuatro cuentos, si bien pueden clasificarse como parte de los relatos fantásticos del autor, no dejan de mostrar ese resto que cuando se activa, cuando opera, no permite que se los reduzca por completo al género.

III. 1. 1.

TOPOGRAFÍAS

Hollywood como origen y destino

Hacia los años 20, los escritores del mundo conocen ya el cine producido en Hollywood y su influencia puede leerse en numerosos textos. El conjunto es variado, y las relaciones de parentesco entre los textos traspasan los movimientos literarios, las filiaciones generacionales y los agrupamientos geográficos. Es desde esta perspectiva que surge la lectura en serie de dos textos narrativos escritos en esos primeros años del siglo XX a ambas orillas del Atlántico, uno en España y el otro en Argentina.

Ramón Gómez de la Serna y Horacio Quiroga proponen, cada uno por su parte, una ficción en la que se tematiza y representa la propia espacialidad de la gran industria del cine norteamericano: Hollywood.

Por un lado, Horacio Quiroga publica por primera vez en 1919 “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”,¹³⁴ un relato corto en el que Guillermo Grant - argentino, 31 años- relata su peripecia: enamorado de una estrella de cine, Dorothy Phillips, Grant emprende la aventura de un viaje a los estudios en los que trabaja su amada para lograr conquistarla y casarse con ella. Por su lado, Ramón Gómez de la Serna, en 1923, propone la visita a la tierra del cine en su novela *Cinelandia*,¹³⁵ un recorrido descriptivo por la tierra del cine.

Los textos, escritos con un intervalo menor a cinco años, se proponen como visitas a la tierra de los sueños, a la tierra del cine. De esta manera, el espacio donde se desenvuelven ambas tramas es aquel que el cine norteamericano, y especialmente el incipiente cine de los estudios de la tierra de

¹³⁴ Inicialmente este relato aparece en *La Novela del día* (folletín, nº 12, pp. 261-280), el 14 de febrero de 1919. En 1921, es publicado en un volumen de cuentos reunidos por Quiroga: *Anaconda*.

¹³⁵ La novela fue publicada por primera vez en 1923 en Valencia. Algunos pasajes fueron publicados con anterioridad en la prensa.

Hollywood¹³⁶ con todo su aparato de promoción, ha configurado en el imaginario de los espectadores. Es este imaginario el que comparten los autores y es también el que los coloca en diálogo y permite a los lectores atentos descifrar en el murmullo que provoca el cine silente el diálogo menos pensado, que trasciende argumento y poéticas, de una manera -e incluso en una dimensión- que propone una mirada de la literatura desde otro territorio que no deja de ser el suyo.

Para exponer este diálogo seguiré la línea argumentativa del cuento de Quiroga, debido a su brevedad y unicidad frente a la novela de Gómez de la Serna; en ese recorrido haré referencia a los puentes entre las obras.¹³⁷

Mientras que Gómez de la Serna realiza un recorrido por las tierras de la imaginaria *Cinelandia*, con un narrador externo a la diégesis -verdadero flâneur del espacio literario-,¹³⁸ Horacio Quiroga propiciará un viaje hacia la misma *Hollywoodland* para su Guillermo Grant. Es en “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, donde el autor manifiesta de modo más explícito su atracción por el fenómeno del *star system* impuesto por los grandes estudios.¹³⁹ Enamorado de una estrella, el protagonista llegará a las tierras de los estudios de la *Universal* para conocer y conquistar a su futura esposa, Dorothy Phillips.¹⁴⁰

El relato comienza con una declaración: “Yo pertenezco al grupo de los pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorados de una estrella” (Quiroga 2008: 178). E inmediatamente explica:

¹³⁶ “Hollywoodland” es la leyenda que, como se observa en el Anexo, aparece originalmente en el mítico cartel. Creado para publicitar un emprendimiento inmobiliario en las colinas de Hollywood, su construcción finaliza en julio de 1923. En 1949 se retira el sufijo “land”.

¹³⁷ El análisis pormenorizado y exhaustivo de los alcances de la influencia del cine en cada uno de los textos, base de mi trabajo, ya ha sido realizado. Sobre *Cinelandia* consultar: Henn 1979; Gutiérrez Carbajo en Gómez de la Serna 1995; Gubern 1999; Ortiz Hernández 2003. Sobre “Miss Dorothy Phillips...” ver: Dámaso Martínez 1996 y 2006; Utrera 2008.

¹³⁸ El tema específico de la figura del *flâneur* y sus proyecciones en el autor madrileño ha sido explorado particularmente por la crítica literaria, como señala Macciuci, quien apunta además que fue César Nicolás quien “acuña la expresión ‘*flâneur* vanguardista’ para definir a Gómez de la Serna” (2006: 211).

¹³⁹ Esta característica del relato lo coloca en diálogo, esta vez, con el cuento “Polar, estrella” (1929), de Francisco Ayala. Retomaré este punto más adelante.

¹⁴⁰ Estrella norteamericana del período silente, debuta en 1911 y protagoniza entre otras películas *Lola Morgan* (*Hell Morgan's Girl*, 1917) y *Casa de muñecas* (*A doll's house*, 1917). A partir de 1927 y durante la época del cine sonoro continúa trabajando en papeles menores.

Siendo como soy, se comprende muy bien que el advenimiento del cinematógrafo haya sido para mí el comienzo de una nueva era, por la cual cuento las noches sucesivas en que he salido mareado y pálido del cine, porque he dejado mi corazón, con todas sus pulsaciones, en la pantalla. (2008: 179).

En esa misma pantalla viven las estrellas, las del cine norteamericano. Aparece allí la primera referencia a ese *otro lugar*, el que aparece en la pantalla que se define inicialmente por oposición a Buenos Aires: “En ciertos momentos he llegado a vivir dos vidas distintas: una durante el día, en mi oficina y el ambiente normal de Buenos Aires, y la otra de noche, que se prolonga hasta el amanecer. Porque sueño, sueño siempre” (2008: 180). La localización geográfica de donde proviene Grant aparece de manera precisa, es un lugar real al que se refiere de forma explícita: Buenos Aires, mientras que el *otro lugar* sólo se menciona en el comienzo implícitamente, es un no lugar en tanto especialidad física, y deliberadamente en la narración se marca una oposición que servirá para urdir el melodrama.¹⁴¹ El protagonista declara finalmente su propósito: “el que escribe estas líneas (...) ha decidido casarse con una estrella de cine” (2008: 181); esta estrella, tras una argumentada elección entre cuatro nombres, es Dorothy Phillips.¹⁴² “Elijo, pues, por esposa, a miss Dorothy Phillips. Es casada, pero no importa” (182). De esta manera, la consecución de su deseo lleva a Grant a planear un viaje a Hollywood para encontrar a su futura esposa, y emprender lo que él llama la búsqueda de un “matrimonio por los ojos” (182). La Phillips ha sido elegida entre ese grupo de cuatro “porque esta mujer tiene una inteligencia tan grande como su corazón, y éste, casi tanto como sus ojos” (182), por otra

¹⁴¹ Por otra parte, si bien a lo largo de todo el relato de Quiroga no aparece mencionado “Hollywood” de manera explícita, aparecen sí la ciudad de Los Ángeles y también una de las principales productoras, la Universal.

¹⁴² Propongo recordar aquí que Quiroga firma con el pseudónimo “El marido de Dorothy Phillips” la columna sobre cine que comienza a publicar en *Caras y Caretas* a partir de diciembre de 1919.

parte, como puede observarse, la mirada es un elemento fundamental en el relato de Quiroga, y otro tanto sucede en *Cinelandia*.

Guillermo Grant está decidido: “¿Qué más? Cierro los ojos y veo, allá lejos, flamear en la noche una bandera de estrellas” (184). De este modo aparece una referencia espacial indirecta a la tierra en la que viven las estrellas de cine, el que Guillermo Grant ve en Buenos Aires. Estrellas en la bandera, estrellas en la pantalla. Esa misma pantalla que da paso a la vida nocturna de Guillermo Grant abre paso a otro de los puentes entre la escritura de Quiroga y la de Gómez de la Serna que merece una mención aparte; se trata de la tematización constante de la luz y el entramado de una vasta isotopía, relacionada siempre a la posibilidad de brillar que tienen las estrellas. En este sentido, uno de los primeros personajes que ayudan a Grant en su aventura le comenta al enamorado personaje:

-Podrá ver a todas las estrellas que parecen preocuparle, y esto en los talleres, lo que será muy halagador para ellas; y a pleno sol, lo que no lo será tanto para usted.

-¿Por qué?

-Porque las estrellas de día lucen poco. Tienen manchas y arrugas.” (2008: 184).

Por su parte, en *Cinelandia* la referencia a la luz es constante: a la luz artificial de los estudios y a la luz que impregnan las estrellas en el celuloide: “Bajo la luz potente de gran Estudio de Cinelandia los ojos iban perdiendo intensidad y sus miradas surgían del fondo de las galerías más profundas, galerías de convento triste.” (Gómez de la Serna 1995: 103), y también “Junto al edificio del gran estudio se levantaba la enorme fábrica de luz eléctrica que subvenía al enorme despilfarro luminoso de Cinelandia” (1995: 59).¹⁴³

Continuando con el recorrido del relato de Quiroga, aparece el plan que Grant elabora antes de llegar a los estudios cinematográficos adonde vive su estrella:

¹⁴³ En la postal de 1930 incluida en el Anexo, se hace evidente cómo la “estrella” es sinécdoque tanto del cine, como del mundo de Hollywood.

Con cuanto he podido hallar de *chic* en recortes y una profusión verdaderamente conmovedora de retratos y cuadros de estrellas, he ido a ver a un impresor.

-Hágame -le dije- un número único de esta ilustración. Deseo una cosa extraordinaria como papel, impresión y lujo (...).

(...) mi plan es mucho más sencillo. Con ese número en la mano, del cual soy director, me presentaré ante empresarios, accionistas, directores de escena y artistas del cine (...) Y los yanquis, a mirarse la cara. (2008: 183-184).

Junto a la nueva referencia a los Estados Unidos, el relato introduce un tema presente en ambas ficciones: las divisas necesarias para entrar a la tierra del cine. La revista, objeto central en la cultura cinematográfica de comienzos de siglo, es su primer pasaporte, pero no el único, puesto que Grant asegura:

Mi informante de Nueva York tenía cien veces razón; sin las cartas que él me dio no hubiera podido acercarme ni aun a las espaldas de un director de escena. Entre otros motivos, parece que los astrónomos de mi jaez abundan en Los Ángeles... (2008: 186).

Por su parte, también necesita sus permisos Jacobo Estruk, el personaje de Gómez de la Serna para ingresar a *Cinelandia*:

Jacobo Estruk, el joven aventurero y curioso que acaba de entrar en la ciudad provisto de todos los permisos y pasaportes más la carta de crédito por valor de cien mil francos que es necesaria para establecerse en Cinelandia, miraba con sorpresa cómo se desarrollaba a su paso la más variada y estrambótica de las ciudades. (2008: 37).

Jacobo es el nombre del personaje que en el inicio de la novela ingresa a la ciudad de Cinelandia, y es ante sus ojos que la tierra del cine se despliega, tierra que tiene su claro referente, Hollywood, lugar que paradójicamente Gómez de la Serna no visitó. Este recorrido por *Cinelandia*, una imaginaria e inconcebible

ciudad, es la excusa para conocer la particular mirada del autor, es decir, el cine visto y entendido por Gómez de la Serna.

El aspecto de Cinelandia, desde lejos, tenía algo de Constantinopla, mezclada de Tokio, con algo de Florencia y con bastante de Nueva York. No eran grandes pedazos de esas poblaciones los que se congregaban en su perímetro, pero sí un barrio de cada clase [...]. Al acercarse a la población, se encontraba un conjunto de gran museo de reproducciones de los edificios y de las calles de todas las poblaciones del mundo. Parecía también la ciudad de recreo de la infanta más poderosa del mundo, la primera infanta que jugó con una ciudad falsa, inventada sólo para el juego y la suplantación (1995: 35).

Cinelandia, aparente ciudad falsa, revela poco a poco su esencia. El paseo se asemeja a una excursión por estudios cinematográficos, donde calles y puertas se suceden en un conjunto que se muestra tan fragmentado como antojadizamente mezclado. Reflejo y realidad se cruzan una y otra vez, para finalmente revelar que lo simulado y lo real llevan en su construcción una misma esencia. Como un *flâneur*, “vagabundo del asfalto, paseante solitario y ocioso que deambula a todas horas por las aceras (...), transeúnte bohemio y rebelde, (...) en el umbral tanto de las masas como de la burguesía” (Nicolás 1991:15) Gómez de la Serna lleva al lector de paseo por esta tierra del cine, del mismo modo en que paseaba por El Rastro, por París, por Buenos Aires. El personaje de Jacobo Estruk será la primera excusa para deambular. Y aunque presuntamente son sus andanzas por *Cinelandia* las que el lector sigue, poco a poco se desplaza de su papel para dar lugar al verdadero *flanêur*, el narrador, quien lleva al lector a descubrir palmo a palmo la extensión imposible de esta ciudad falsa. Por otra parte, también la llegada de Jacobo extiende un nuevo puente: al igual que Grant, este personaje se enamora de una estrella: Venus de Plata, o simplemente Mary.

Mientras tanto, en el relato de Quiroga, cuando Grant ya se encuentra en la tierra del cine, se acerca cada vez más a su estrella: “El escalofrío no me abandona, aunque estoy ya en Los Ángeles y esta tarde veré a la Phillips” (2008:

186). Un accionista de las productoras cinematográficas le indica: “Lo espero a las tres en la Universal” (2008: 186). Por su lado, también en *Cinelandia* aparecen mencionados estos estudios, pero no de manera explícita, sino del modo usual que elige Gómez de la Serna y desarrolla a lo largo de toda la novela: mediante referencias implícitas: “Toda aquella gran extensión de terreno -cinco leguas cuadradas- pertenecía a la gran compañía de cinematógrafo ‘El Círculo’” (1995: 36), como se observa, estas referencias no resultan difíciles de reponer, menos aún para un lector de los años veinte.¹⁴⁴

Grant llega y se encuentra con la Phillips, y con otros tantos personajes a los que “conoce” por haberlos visto en la pantalla. Los nombres de las estrellas se suceden al igual que los de las películas e incluso las anécdotas de las filmaciones: *La gran pasión*, William Stowell, Lon Chaney, y la víbora de cascabel en el desierto de Arizona que casi acaba con él durante un rodaje, Burns... Entre tanto, en *Cinelandia*, junto a Venus de Plata, a quien Jacobo llamará Mary y quien por su conducta fácilmente se asemeja a Mary Pickford, aparecen numerosas referencias al cine de Hollywood. Entre todas ellas -que son analizadas en detalle por Román Gubern (1999: 19-21)-, puede destacarse un episodio por la referencia inequívoca a un hecho sucedido en el mundo del cine y por su proyección social más allá del ámbito estricto de las películas, me refiero a la muerte de uno de los personajes, que determina también el fin de la ciudad: se trata de la nueva estrella Carlota Bray, que refiere uno de los escándalos de esos años, la muerte de Virginia Rappe en un extraño y escabroso suceso por el que

¹⁴⁴ Un dato curioso es la similitud que aparece entre este fragmento de Gómez de la Serna y el modo en que el escritor ruso Ilya Ehrenburg comienza su primer capítulo de *La fábrica de sueños*, texto publicado por primera vez en 1931, y traducido al año siguiente, que describe con la particular visión del autor el nacimiento de Hollywood como la gran industria del cine estadounidense: “En ese suelo más caro se alza el más caro de los templos. Para poder admirarlo en toda su envergadura, uno tiene que echar la cabeza para atrás. Así miraban antes los hombres a los dioses y las estrellas. (...) El portal por el que se accede al templo supera en altura los portales de todos los templos. Es mayor que sus similares de Nuestra Señora de París o la Catedral de San Pedro en Roma. Adentro, pulula una muchedumbre de ajetreados empleados de uniforme” (2008: 12-13). Incluyo el libro de Ehrenburg en la “Bibliografía sobre cine” debido a los datos que contiene, aunque su ambigüedad genérica lo habilita para figurar también entre los textos literarios.

fue culpado el cómico Fatty Arbuckle.¹⁴⁵ Fuera de Hollywood pero dentro de Cinelandia queda la descripción de Emerson, “el gran explotador cinematográfico”, “emperador de la película” (1995: 36), clara referencia a Edison (1995: 36), quien -como se vio en el capítulo dos (II.1.)- controlaba el cine norteamericano con anterioridad a la fundación y consolidación de Hollywood. En este caso, si bien Gómez de la Serna parece resumir la totalidad del cine norteamericano en Hollywood, es preciso realizar la salvedad.

Una vez que Grant ha llegado a la tierra donde habitan las estrellas, pocos son los espacios que aparecen descriptos o nombrados en su recorrido, apenas un bar y los talleres de filmación (en *Cinelandia* también se mencionan ambos sitios). Sin embargo, uno de estos lugares resulta fundamental al momento de establecer el diálogo con la novela de Gómez de la Serna y para visualizar la manera en que lo temático (el cine, Hollywood, las estrellas) se construye en la literatura, dando cuenta de la concepción de una imagen del mundo y del hombre.

Este lugar aparece en el cuento de Quiroga cuando el protagonista realiza un paseo con su amada, una “salida”: Grant y Dolly dan un paseo en automóvil, momento ideal para que el enamorado se confiese:

Y salimos a buena velocidad, mientras el crepúsculo comenzaba a caer. Durante un buen rato ella miró adelante, hasta que se volvió francamente a mí.

-Y bien: dígame ahora, pero la verdad, por qué me miraba con tanta atención aquella noche... y otras veces.

Yo estaba también dispuesto a ser franco. Mi propia voz me resultó a mí grave.¹⁴⁶

-Yo la miro con atención -le dije- porque durante dos años he pensado en usted cuanto puede un hombre pensar en una mujer, no hay otro motivo. (2008: 194).

¹⁴⁵ A este episodio se refiere extensamente Walker (1974: 238).

¹⁴⁶ Esta alerta sobre la propia voz, puede ser entendida también como una incomodidad frente a un arte silente. En *Cinelandia*, cuando el recién llegado Jacobo, seducido por la bella Venus de Plata dice en voz alta “Sí... Está usted monísima”, ella de inmediato dice “Le advierto que lo entiendo sólo con que me mire... Aquí hemos abolido la palabra...” (1996: 38).

Y también Jacobo y Mary, quienes conforman una de las parejas de *Cinelandia*, salen a dar su paseo “por aquel paisaje que nadie cultivaba como si una espesa sal común llenase los campos” (1995: 55).

En estas sucesivas escenas de amor entre Grant y Dolly aparece la semejanza entre sus diálogos con los diálogos entre Jacobo y su amada Mary:

J.- ¿Me querrás siempre?

M.- ¿Pero de dónde has sacado ese siempre? Lo que no te querré es nunca.

J.- ¿Entonces qué es esto?

M.- Condescendencia.

J.- ¿Pero qué temes sufrir queriéndome?

M.- Todas las consecuencias del dominio... (1995: 55).

La otra pareja, en un paseo que continúa y se aleja cada vez más de la ciudad (2008: 194-196), también se confiesa:

- Míreme bien a los ojos... Dígame ahora. ¿Cree usted que tengo cara de odiarla cuando la miro?

- Cuando usted vuelva -dijo por fin en el auto-, va a tener otra idea de mí.

- Nunca.

- Ya verá. Usted no debía haber venido...

- ¿Por usted o por mí?

- Por los dos... (Quiroga 2008: 196).

Las semejanzas, además del motivo temático, se encuentran en el tempo de estos diálogos, especie de protodiálogos que se configuran desde los carteles del cine silente, donde cada frase es en sí misma una pequeña narración. Este tempo será retomado por el cine sonoro, como modo de organizar sus diálogos.

Por otro lado, también por los alrededores de *Cinelandia*, Max y Elsa (1995: 42-47) conforman otra pareja que realiza “su paseo de enamorados”:

-¡Max, esa cuesta a toda velocidad!- gritó Elsa como quien pide un exceso de placer.

El automóvil se derrumbó planeando en el espacio como si los guardabarros fuesen alas de la velocidad. Fue un momento de descarnación; de deshuesamiento en la carrera. Si cuando se pierda la corporabilidad hay cierta consciencia, esa será la sensación de la vida inmaterial y rauda.

¿Habían muerto? Se reconocieron en los que reaparecen en la vida y el coche comenzó a deslizarse por el camino llano. (...)

Max conducía su automóvil por en medio de la pradera altisonante, en la que se producía la excesiva voracidad para la que no era bastante tener todos los vicios y recreos. (1995: 46-47).

El pasaje recuerda al texto de Quiroga, donde un automóvil recorre a toda velocidad las extensiones de campo.

En estos tres pasajes, en los tres paseos, los personajes salen de la ciudad. Esa existencia de un adentro y un afuera -de los estudios, de *Cinelandia*- constituye el cronotopo del umbral, el lugar donde se deciden las cosas importantes.¹⁴⁷ En ese umbral se vislumbra la diferencia entre un hombre o un sujeto para quien el paso del tiempo resulta determinante en tanto lo modifica, esto es, un tiempo que discurre y lo acerca progresivamente a la muerte, frente a otro que, dentro de la tierra del cine, permanece idéntico a sí mismo, en un tiempo siempre presente. La construcción en las ficciones de ese *otro lugar* que es la tierra del cine, mediante todos los materiales disponibles en el imaginario y en la cultura -más allá de las películas e incluso en las películas-, es lo que

¹⁴⁷ Bajtín (2005) ubica el “género del *diálogo en el umbral*” dentro de las características de la menipea, que comparte algunos de sus rasgos con los textos de Quiroga y de Gómez de la Serna, en particular con el elemento fantástico que aparece en Quiroga, donde “la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura se motivan, se justifican y consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear *situaciones extraordinarias* para poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la *verdad* (...) no para *encarnar* positivamente la verdad, sino para buscarla y *ponerla a prueba*.” (161, subrayado en el original). Más adelante, el teórico ruso afirma: “en la misma obra [el *Apololokyntosis* de Séneca] aparecen también con una gran claridad externa los “diálogos en el umbral”: en la entrada al Olimpo (adonde no dejan entrar a Claudio) y en la puerta del infierno” (164). Para Bajtín, el cronotopo del umbral (debe recordarse que el cronotopo determina el género) se ubica siempre entre la vida y la muerte, y de hecho hace pasar la tradición de la sátira menipea hasta “el género específico de los ‘diálogos de muertos’ difundido ampliamente en la literatura del Renacimiento y de los siglos XVII y XVIII” (164). Para señalar la presencia de estos elementos en Dostoievsky, Bajtín afirma que “no fue la memoria subjetiva de Dostoievski, sino la memoria objetiva del mismo género que él trabajaba, la que conservó las características de la menipea clásica” (171, *el subrayado es mío*)

permite la oposición y encuentro de esas dos maneras en que se configuran el tiempo y el espacio, y con ello el sujeto, en la narración. Dos cronotopos se encuentran y es la instancia del umbral, así como es la sala de cine para el escritor, lo que permite ponerlos en escena. Y en ese sentido, el umbral en estos tres ejemplos es realmente un lugar, puesto que salen de la ciudad. Allí cada pareja vislumbra la distancia entre la vida y la muerte, que es lo que en definitiva diferencia un mundo del otro. Max y Elsa sienten la posibilidad de la muerte, Jacobo puede dejar de ser un personaje de Cinelandia, Grant advierte la distancia que en tanto sujeto *no-cienmatográfico* lo separa de Dolly, y se propone entonces la posibilidad de hacer un film “Entonces, de una ojeada, abarqué el paisaje crepuscular, cuyo costado ocupaba el automóvil esperándonos./ -Estamos haciendo un film -le dije-. Continuémoslo” (2008: 196).

Toda *Cinelandia*, en este sentido, es un eterno presente. Y cuando se clausura, sigue sobreviviendo en la proyección. El fin de la ciudad llega cuando Carlota Bray, máxima belleza de la ciudad de luz, tras el intento de violación por parte de Carlos Wilh, muere. “La muerte de la novia del mundo justificó aquel cierre del pueblo libre y moderno. Para todos había fallado y a todos se les había escapado aquella virginidad fúlgida” (1995: 216). *Cinelandia*, inverosímil y real, tan irreal como perversamente cierta, deberá desaparecer, y llegar a su “*FIN*”, como rezan las películas. La desaparición de la estrella femenina exige el fin del relato: “Todo el mundo se solazaba con aquel escaso perfume que había quedado de Carlota, cuya preciosa vida necesitó como reparación que fuese clausurada toda una gran ciudad” (1995: 219). Con su mirada peculiar, Gómez de la Serna advierte la fuerza de la *star*.

El umbral aparece en otras tantas ficciones de los tres autores del corpus. Francisco Ayala propone su umbral en “Polar, estrella”, para el enamorado de la *star*, cuando este decide abandonar el mundo -“Resolvió suicidarse: no era posible continuar así” (Ayala 2002: 95)-, y atraviesa el umbral en *ralenti*:

Cerró los ojos (su concavidad negra, cruzada de relámpagos a la deriva), y con los brazos extendidos -antenas del miedo- se arrojó al espacio.

Pero en seguida se sintió flotando en sorpresa. El aire le había recogido en su seno. El dios del cinema tenía dispuesta su caída *au ralenti*.

Descendía blandamente, con suavidad viscosa, desenlazándose en una danza sin música de miembros interminables y ritmo submarino.

Horizontal. Vertical. Inclinado. Los pies divergentes. Atrás, los brazos, de nadador... (2002: 95).

También en “Cazador en el alba”, el soldado Antonio Arenas y su amada Aurora deciden acudir a una casa de fotografías “para obtener un documento fidedigno de su amor” (2002: 36), sin embargo, al llegar y observar las fotos, sintiendo una extraña angustia, deciden no retratarse.

En el cuento “El espectro”, nuevamente Guillermo Grant, el personaje de Quiroga, acompañado por Enid, se encuentran noche tras noche frente a la pantalla, en un umbral que los separa de ese *otro lugar*, donde está el marido fallecido de Enid, el actor Duncan Wyoming, hasta que este atraviesa el umbral en sentido contrario y les arrebató “la vida”, para convertirlos en personajes sin tiempo, espectros. Eternamente entre la vida y la muerte, Guillermo y Enid acuden al cine y se sientan siempre en algún palco, reforzando la figura del umbral.

En “El vampiro”, el umbral aparece en el interior de una casa de Buenos Aires, la de Rosales, el hombre que pretende apoderarse de una *star* en alma y cuerpo, cuando Grant -otra vez- cuida del espectro mientras su amigo ha viajado a los estudios cinematográficos para terminar de conseguir su objetivo. Una noche, los dos mundos aparecen frente a los ojos de Grant, quien no tolera la visión y se desmaya:

Una noche, mientras yo con el cigarro pendiente en la mano hacía esfuerzos para arrancar mi mirada del vacío, y ella vagaba muda con la mejilla en la mano, se detuvo de pronto y dijo:

-Está en Santa Mónica...

Vagó un instante aún, y siempre con la cara apoyada en la mano subió las gradas y se tendió en el diván. Yo lo sentí sin mover los ojos, pues los muros del salón cedían llevándose adherida mi vista, huían con extrema velocidad en líneas que convergían sin juntarse nunca. Una interminable avenida de cicas surgió en la remota perspectiva.

-¡Santa Mónica! -pensé atónito.

Qué tiempo pasó luego, no puedo recordarlo. Súbitamente ella alzó su voz desde el diván:

-Está en casa -dijo.

Con el último esfuerzo de volición que quedaba en mí, arranqué mi mirada de la avenida de las cicas. Bajo los *plafonniers* en rombo incrustados en el cielo raso de la alcoba, la joven yacía inmóvil, como una muerta. Frente a mí, en la remota perspectiva transoceánica, la avenida de las cicas destacábase diminuta con una dureza de líneas que hacía daño.

Cerré los ojos y vi entonces, en una visión brusca como una llamarada, un hombre que levantaba un puñal sobre una mujer dormida.

-¡Rosales! -murmuré aterrado. Con un nuevo fulgor de centella el puñal del asesino se hundió.

No sé más. Alcancé a oír un horrible grito -posiblemente mío- y perdí el sentido. (2008: 385-386).

Gustavo, protagonista de *El incongruente*, la novela de Gómez de la Serna, vivirá una situación similar a la de los personajes de “El espectro”, pero su pasaje por el umbral le permitirá encontrar el amor y el sentido a su vida, siempre plagada de incongruencias.

Último puente: en *Cinelandia*, aparece de manera curiosa un capítulo que resume casi por completo el argumento de “Miss Dorothy Phillips...”, el cuento de Quiroga; se trata de “Las peregrinaciones y el que vino de lejos” (1995: 141):

Entre esos peregrinos que venían por los atajos que acababan en Cinelandia (...) aparecía un ser lejano poseído de un serio romanticismo y admirador de alguna estrella.

Así llegó a casa de Virginia, la gran actriz, que representaba las mujeres dulces, un muchacho con fervorosa expresión que enfocó a la dulce mujer con esa verdad incontrovertible que convence hasta a las mujeres más encumbradas. (...)

El muchacho, que había llegado de lejos y que había dicho llamarse Abel, miraba absorto a aquella mujer delicada y boxeante. (...)

- Vengo porque estoy cansado de esperar en las salas vacías de los cinematógrafos, sintiendo el ruido de correrse el espectáculo, sin haber logrado ver nada... (...)

El nuevo enamorado, ni pobre ni rico, ni cineasta, iba a dar el ejemplo de amor en Cinelandia... (1995: 141-143).

Cito una vez más la primera frase de Grant: “Yo pertenezco al grupo de los pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorados de una estrella” (Quiroga: 178). Finalmente Grant conquista a Dolly, pero, confiesa el protagonista, ha sido un sueño, “Punto por punto, como acabo de contarlo, lo he soñado” (2008: 203). Sin embargo, la estructura de esta ficción, antes que un sueño se asemeja a una película, eso es lo que ha sido la visita a la tierra donde viven las estrellas, un lugar tan imposible en la ficción rioplatense como *Cinelandia*.

De esta manera, entre ficciones en apariencia ajenas entre sí, que responden a poéticas sumamente divergentes, aparecen los puentes que permiten ir de una escritura a otra, literarias y cinematográficas. Si por un instante se suspende la categoría autor para leer estos textos aparece un diálogo entre las escrituras, un diálogo propiciado por el cine como experiencia, y aquí específicamente la experiencia del cine norteamericano de los primeros años. Al suspender la intención de explorar la escritura a partir de coordenadas tales como proyecto de autor u obra de autor, aparecen puentes entre la escritura que ofrecen la posibilidad de leer esa literatura influenciada por el cine sin la necesidad de reducirla a explicaciones en función de categorías útiles y amables para el crítico literario, en función de lo que la literatura ya conoce de sí misma. Allí se deja asomar una dimensión que la vuelve ajena, pero a la vez la fuerza a reconocerse otra vez literatura.

III. 1. 2.

ESTRELLAS, ESPECTROS: NATURALEZA DE LOS PERSONAJES DE LA PANTALLA CINEMATOGRAFICA

La noche siguiente Bárbara La Mar le dio cita en otro cine. Y él acudió con el apresurado temor de llegar tarde. Ahora está allí, en un número de la platea, impaciente por comenzar a vivir su extraño idilio. La cuerda de la nerviosidad lo levanta como a un muñeco de la butaca y lo obliga a girar la cabeza en dirección al foco del operador. ¡Cuánto demoran en apagar las luces!... Ella estará esperando la oscuridad, detrás del telón como un sudario.

Enrique González Tuñón, "El amante de Bárbara La Mar", 1927

En las ficciones de los pioneros aparece un tema que los convoca y aúna: la reflexión en torno a la naturaleza de los personajes que refleja la pantalla cinematográfica. De esta manera, cuando la literatura se hace cargo de esta incógnita, en las páginas de los relatos se ensayan diferentes respuestas.

Los cuestionamientos en torno a la naturaleza de los personajes de la pantalla se intensifican cuando se trata de las *star*; mientras tanto, son también ellas las que aparecen en una y otra de las ficciones de los pioneros. Principalmente, para la *star*, la vida tal como se concibe fuera de la pantalla, esto es, el transcurrir del tiempo, parece no obedecer a las mismas reglas que para el resto de los mortales. La *star* vive en la pantalla cada vez que la película se pone en movimiento -y en cada nueva película vive otra vez-, a la par que parecería ser que sólo puede vivir como lo hace en el mundo cinematográfico (películas, revistas, publicidad). En este sentido, la *star*, para Edgar Morin, "tiene dos vidas: la de sus películas y la suya propia. La primera tiende a dominar o a posesionarse de la otra" (1972: 51). Y en consecuencia, "las 'estrellas' se sienten entonces reducidas al estado de espectros que engañan el aburrimiento con *parties* y diversiones, mientras que la cámara absorbe la verdadera sustancia humana"

(1972: 51).¹⁴⁸ Esta idea aparece en las ficciones de los pioneros y, señala Morin, “se repite con frecuencia en *Cinelandia*” (1972: 51). Por ejemplo: “Y los *cocktails* engañosos (...) son escanciados todos los días en profusión abrumadora en el Bar Principal de Cinelandia para excitar a todos esos actores de cinematógrafo que llegan a creerse espectros y que se desesperan de poderlo ser” (Gómez de la Serna 1995: 81), en otro de los capítulos, estos personajes son llamados “sombras de pantalla” (1995: 63). Mientras que en una reunión, una estrella dice:

¡Figuras de la pantalla! -dijo Max-York-. Me cansa oír eso. Parecemos esos bordados que se siluetean en los bordes de la pantalla, como marcándola de sombras chinescas... Me hace el efecto que me llamen así como si me adosasen como sombra sin alma a una pantalla de gabinete. (1995: 128)

Y más adelante:

-¿Y no te preocupa el más allá? -preguntó Edma Blake a Elsa-.
-Nada... Unos seres intermediarios entre la sombra y la realidad como nosotros, no tienen ni que pensar en eso”
- ¿Entonces sólo debemos dedicarnos a vivir...? (1995: 130).

En verdad, todo el capítulo “Tertulias en la casa de Elsa” (1995: 126-130) se encuentra dedicado a las reflexiones que los habitantes de Cinelandia realizan sobre su propia condición y naturaleza.

Otro tanto sucede en “El puritano”, de Horacio Quiroga. Los personajes de que allí aparecen son similares, se mueven en ese constante limbo entre la ficción de la pantalla que se repite cada día, y una supuesta nada que es a la vez la eternidad. Es el vestíbulo, en ese caso, el que parece funcionar como un umbral. El narrador, testigo de esta historia de desencuentros amorosos, declara: “Nuestra

¹⁴⁸ A esta experiencia, Morin la denomina “autocinematográfica”, diferenciándola de la visión autoscópica, asociada a la visión alucinatoria del doble en situación neurótica (1972: 50).

existencia arranca de un golpe de obturador. Somos un instante; tal vez imperecedero, pero un solo instante espectral” (Quiroga 2008: 417), y luego describe lo que sucede noche a noche cuando los fantasmas de los actores de las películas se reúnen:

Nuestra tertulia no siempre reúne, sin embargo, a todos los visitantes del guardarropa. Cuando uno falta a aquella, ya sabemos que algún film en que él actuó se pasa en Hollywood.

-Está enfermo -decimos nosotros-. Se ha quedado en casa.

A la noche siguiente, o tres o cuatro después, el fantasma vuelve a ocupar su sitio habitual en la compañía que prefiere. Y aunque su semblante expresa fatiga y en su silueta se perciben los finos estragos de una nueva proyección, no hay en ellos rastros de verdadero sufrimiento. Diríase que durante el tiempo invertido en el pasaje de su film, el actor estuvo sometido a un sueño de semiinconsciencia. (Quiroga 2008: 417).

Pero esta experiencia va más allá en el caso de la protagonista, a causa del amor. Es así que en un momento de suma angustia, “Ella” confiesa a sus compañeros, refiriéndose a las películas que la continúan proyectando y la vuelven a convocar: “Siento todo lo que hago, como si no hubiera fingido en el estudio... Antes yo sabía que al concluir una escena, por fuerte que hubiera sido, podía pensar en otra cosa, y reírme... Ahora, no... ¡Es como si yo misma fuera el personaje!...” (Quiroga 2008: 418).

Esa misma naturaleza de la *star* a partir de su extrañeza y condición espectral, que se construye también en términos de oposición al resto de los mortales, es abordada en “El vampiro”. En los encuentros iniciales entre Rosales y Grant, es este el tema que inicialmente los convoca:

- (...) ¿Cree usted que esos rayos de proyección agitados por la vida de un hombre no llevan hasta la pantalla otra cosa que una helada ampliación eléctrica? (...). Y prosigo, señor Grant: ¿Sabe usted lo que es la vida en una pintura, y en qué se diferencia un mal cuadro de otro? El retrato oval de Poe vivía, porque había sido pintado “con la vida misma”. ¿Cree usted que sólo

puede haber un galvánico remedo de vida en el semblante de la mujer que despierta, levanta e incendia la sala entera? ¿Cree usted que una simple ilusión fotográfica es capaz de engañar de ese modo el profundo sentido que de la realidad femenina posee un hombre?

Y calló, esperando mi respuesta.

Se suele preguntar sin objeto. Pero cuando Rosales lo hacía, no lo hacía en vano. Preguntaba seriamente para que se le respondiera.

¿Pero qué responder a un hombre que me hacía esa pregunta con la voz medida y cortés de siempre? Al cabo de un instante, sin embargo, contesté:

- Creo que tiene usted razón, a media... Hay, sin duda, algo más que luz galvánica en una película; pero no es vida. También existen los espectros.

- No he oído decir nunca -objetó él- que mil hombres inmóviles y a oscuras hayan deseado un espectro. (Quiroga 2008: 378-379).

Por otra parte, lo que Rosales afirma es, en cierto modo, lo que justifica y permite comprender el comportamiento del admirador de Polar, el personaje de Francisco Ayala. Podrían ser esas palabras también las suyas.

Lo que sucede en estas ficciones parece demostrar que los escritores pioneros no se fascinan por las tramas, porque no es eso lo que interviene en su manera de narrar. Lo que les propone el cine no es entonces otra manera de contar desde el punto de vista de los recursos narrativos, sino otro universo, el de estos personajes que responden a otro cronotopo a partir de los múltiples elementos que los configuran, y esto no sucede sólo por su desarrollo en tanto personajes de una trama en cada película, sino por la fotografía, los planos, la iluminación, etc. Este universo otro sí *afecta* su literatura.

En este sentido, en los apartados iniciales de esta tesis se ha hecho mención a aquello que el nombre de las *star* trae consigo a la literatura, esto es, *lo que se cifra en el nombre* de una *star*. Si las estrellas tienen una naturaleza diferente a la del resto de los mortales -y esto se evidencia desde el mismo momento en que el paso del tiempo parece no tocarlas-, cuando sus nombres aparecen en las ficciones -de manera explícita, como en el caso de Quiroga con “Dorothy Phillips” (caso extremo cuando se piensa en la tríada *actriz-personaje*

literario-esposa de aquel que reseña las películas en una publicación porteña), o implícita, como sucede con “Polar”, en Ayala, o con “Venus de Plata” en la Cinelandia de Gómez de la Serna- estos nombres, reitero, traen consigo la concepción del ser humano con y desde la que se configuran en el universo cinematográfico. El interrogante que aquí aparece es con respecto a qué sucede en esos cruces, esto es, en el pasaje de un medio a otro de ese nombre, y qué encuentros -o choques- se realizan en la escritura literaria, más precisamente en las ficciones de los pioneros. En principio, se observa la contraposición entre dos formas de concebir al ser humano; por un lado, aparece la manera en que lo concibe la novela, que es la forma que trae la literatura; por otro, y frente a ella, como si estuviera “del otro lado de la pantalla”, la manera en que aparece el héroe de la aventura, de la épica. La diferencia y contraposición de ambas concepciones es explicada en estos términos por Goldchuk cuando retoma las ideas de Auerbach y Bajtin sobre el tema:

Otro aspecto que desarrolla Auerbach y me interesa retomar es la profundidad de los personajes. Mientras los personajes homéricos son pura exterioridad; no sólo los objetos, sino también los hombres, resultan “acabados, visibles y palpables” y se despiertan cada mañana como si nada les hubiera sucedido antes, idénticos a sí mismos, los presentados en la Biblia se explican a partir de su historia. La falta de exteriorización verbal o descriptiva de las situaciones tiende estructuralmente a un “trasfondo” que debe interpretarse y está en relación directa con la Historia Universal. Por otra parte, también para Bajtin (1986) y también para la misma época, el hombre de la épica “coincide consigo mismo, es absolutamente igual a sí mismo (...) Entre su esencia interna y su manifestación externa no hay la menor divergencia” (p. 547). Esta imagen acabada del hombre, agrega Bajtin, descansa sobre la existencia de una distancia épica absoluta que impide que estos personajes sean juzgados en nuestros términos. Para ambos teóricos la irrupción de la novela implica un cambio en la imagen del hombre que deja de coincidir consigo mismo. La falta de coincidencia entre el mundo exterior y la percepción del yo, y entre el propio yo y su sí mismo, determina la experiencia del hombre moderno. La distancia épica se rompe, el héroe es inacabado y las acciones se desarrollan en una “zona de contacto” que tiende

hacia el futuro, de ahí la importancia del final, inexistente en la épica. (Goldchluk 2011).

En el momento en que los escritores pioneros acuden a las salas de cine y elaboran su obra escrita, esa concepción del hombre que había aparecido con la irrupción de la novela difiere de lo que encuentran en las pantallas. De este encuentro surgen los textos que se ubican en esa zona de la literatura que resulta extraña, que denuncia la presencia del cine a la vez que su pertenencia absoluta a la literatura.

Se percibe entonces una coalición entre los escritores pioneros, que escriben a partir del cronotopo de la novela y a la vez son atravesados por el cronotopo que trae consigo el cine. El escritor pionero, tal y como describe Ayala en su artículo, se encuentra en una posición distinta a la de los otros espectadores, y también a la de los otros escritores, cuando se trata del cine.

En este sentido, esta nueva concepción del ser humano se inscribe principalmente en la figura de la *star*, que funciona plenamente con el cronotopo de la aventura. De manera inversa, podría decirse que lo importante para los escritores pioneros en el caso de la *star* es la concepción del hombre que implica. Es por eso que cuando los personajes de los textos de los pioneros se constituyen como *star* cuestionan desde sus cimientos la concepción del ser humano, de ellos mismos y la mayor parte de las veces, de quienes los observan, quienes pueden atravesar el umbral, o no, pero son, del otro lado, un ser humano completamente distinto.

Así, cuando en los textos literarios ubicados en esa zona de la escritura de los pioneros aparecen personajes cinematográficos -actores pero sobre todo, *stars*-, que son definidos como “espectros”, esto no se debe sólo a su naturaleza física. Su condición de espectro deviene de la oposición con el hombre “real”, en el sentido que corresponde al cronotopo de la novela moderna.

Toda la trama del cuento de Quiroga “El vampiro” se centra en esta cuestión: Guillermo Grant es buscado por Rosales, un hombre que a partir del

uso de diferentes técnicas (en un recorrido que va de lo técnico a lo fantástico), pretende poseer por completo a una *star* cinematográfica. Y si bien logra poseer su imagen, algo falta: lo que posee es un espectro, y no una “mujer”.

En “Polar, estrella”, el relato de Francisco Ayala, el protagonista admirador de la *star* es un personaje plano, sin profundidad, sólo con la muerte logra alcanzar y acercarse definitivamente a Polar. Además, en el nombre de Polar aparece todo lo que implica el mito de la *vamp*, todo aquello que convocan los nombres de Pola Negri y Greta Garbo. Morir es en este relato traspasar el umbral. “Polar, estrella” es en este sentido un texto clave, conforme a la influencia que el *star-system* -y en particular las estrellas femeninas- tuvo en los escritores pioneros. El breve relato cuenta las desventuras de un anónimo protagonista enamorado de una actriz. La narración comienza -como si se tratara del propio Guillermo Grant de Horacio Quiroga-, con la confesión del desmedido sentimiento: “Una mañana cualquiera, había salido con el propósito de contrastar la luz eléctrica de su amor -estaba enamorado, como todo el mundo, de una estrella de cine- con la luz del parque” (Ayala 2002: 86). Y el protagonista acude a la sala cinematográfica para encontrar a su amor como si de una cita se tratara:

Cuando, amanecida la ventana del *écran*, irrumpió la estrella con fresco vestido de luz, el amante se sintió conmovido por un cataclismo visceral: el diafragma le redujo el tórax, mientras brotaba en su ánimo la evidencia difícil de lo astral, de lo inasible. (2002: 90).

Tras varias desventuras -incluidos desajustes mecánicos durante la proyección- que impiden al personaje concretar sus deseos, poco a poco, como si fuese la ruptura de un noviazgo, se adelanta el final del relato.

¡Polar, estrella de cine! ¡Belleza imposible, lejana y múltiple! En las salas de todo el mundo su canción muda atraía hacia el borde de la pantalla el oleaje admirativo, reiterado, del *jazz*. Y el reflejo azul de sus ojos hipnotizaba -bola de rotación suave- el alma enamorada. Él se desvivía por forzar aún más los agudos

ángulos de su gran mirada, y cuando recibía el disparo ineludible, una corriente le anegaba la ausencia. (...) Polar levantó los ojos. Tuvo un gesto perplejo. Y desapareció, en la inhibición absoluta de un cambio de escenario. (2002: 90-91).

Polar, *vamp* cinematográfica y literaria, desata el deseo en el protagonista y lo conduce a la muerte. De manera inversa a lo sucedido en *Cinelandia*, en el relato de Francisco Ayala, el fin llegará con la muerte/suicidio del protagonista masculino, adorador de la estrella.

De este modo, tanto en el cuento de Quiroga como en la propuesta de Ayala, dos concepciones del ser humano se contraponen.

Por su parte, entre medio de los personajes de la ciudad de Cinelandia que se cuestionan a la vez que se lamentan una y otra vez por su esencia, viene y va Jacobo, el visitante inicial, quien de manera reiterada se enfrenta al hombre que ha sido fuera de Cinelandia cuando expone sus diferencias con su amada Mary:

- Se quema el alma en las películas – le decía...

- Pues sin alma se está bien -respondía ella entonces con un cinismo que no solía tener-. Lo único que pasa y por lo que no es general esta supresión, es porque no se conoce el medio de que todos extirpen el alma. Es lo más difícil de extirpar o de dar por no tenido... Sin alma el mundo estaría más sosegado.

Aquellos diálogos llegaban a ser dolorosos. Jacobo, hombre extraño a Cinelandia, no servía para continuar en aquel mundo.

Ella llegaba a confesar con demasiada sinceridad.

- Me he quedado detrás de mí... Ya no sé si soy una heroína de la Edad media, o una mujer de hoy...

-Todo eso es literatura.

- Aquí desgraciadamente ni eso... Es sólo confusión y frialdad...

Jacobo, enamorado de Mary, y disconforme como un hombre del mundo viejo con aquella vida que hacía su amante, luchaba consigo atrozmente.

No se sabía aclimatar. (Gómez de la Serna 1995: 93, *el subrayado es mío*).

El hecho de reconocer que la mentalidad de “hombre del mundo viejo” de Jacobo se explica en términos amorosos, no impide entender también que Jacobo

es un hombre distinto, opuesto, a los hombres de Cinelandia en toda su concepción.

Esto que parece condensar la presencia de la *star* en la pantalla se relaciona con el modo en que Horacio Quiroga se preocupa y piensa en su teoría la oposición vida/muerte en la pantalla.¹⁴⁹

Por eso Grant y Rosales, cuando se encuentran frente al espectro de la bella joven, se hallan también ante un choque que revela una vez más la naturaleza de ese personaje:

- (...) Y ahora, vamos a ver a nuestra amiga, que debe estar ya repuesta de su fatiga (...).

El espeso cortinado que había transpuesto la dama abríase a un salón de reposo (...) En el fondo de este salón elevábase un estrado dispuesto como alcoba, al que se ascendía por tres gradas. En el centro de la alcoba alzábase un diván, casi un lecho por su amplitud, y casi un túmulo por la altura. Sobre el diván, bajo la luz de numerosos *plafonniers* dispuestos en losange, descansaba el espectro de una bellísima joven. (...)

- Me he dormido -dijo-. Perdóneme, señor Grant, y lo mismo usted, señor Rosales. Es tan dulce esta calma...

(...)

- Ahora, señora -prosiguió [Rosales]-, puede pasar el tiempo impunemente. Nada nos urge, ni nada inquieta nuestras horas. ¿No lo cree usted así, señor Grant?

- Ciertamente -asentí yo, con la misma inconsciencia ante el tiempo y el mismo estupor con que se me podía haber anunciado que yo había muerto hacía catorce años.

- Yo me hallo muy bien así -repitió el espectro, con ambas manos colocadas bajo la sien. (Quiroga 2008: 383, *el subrayado es mío*).

¹⁴⁹ Esta oposición vida/muerte en relación con las imágenes proyectadas constituye una de las preocupaciones medulares en las reflexiones y teorizaciones que Quiroga realiza sobre el cine. Y aparece tanto en sus columnas; por ejemplo en “Las cintas de ultratumba” (Quiroga 2007: 129); como en sus cuentos, por ejemplo en boca del narrador de “El puritano” (Quiroga 2008: 419).

En esa escritura de los pioneros, en esa zona de la literatura, a partir de una experiencia intensa del cine, se da cuenta del encuentro de estas dos concepciones del ser humano.

Pero además, en esa misma literatura, la posibilidad de “ver”, de “mirar” se transforma en una experiencia esencial, sobre todo cuando se trata de poder “ver” a los personajes que se corresponden con la *star* femenina. Tanto en “Polar, estrella”, como en “Miss Dorothy Phillips...” y en “El espectro”, así como en *Cinelandia* y también en *El incongruente*, contemplar al personaje femenino en su condición de estrella, implica una experiencia erótica que resulta posible sólo a partir de la experiencia del cinematógrafo. Los tres autores presentan en sus relatos una nueva mirada sobre la mujer.¹⁵⁰

Dentro de la influencia que ejerce el cine de Hollywood en la literatura, uno de los aspectos principales se manifiesta en la construcción del personaje femenino, que se estructura a partir de la apropiación de la construcción de la heroína cinematográfica. En este sentido, la conformación de los personajes femeninos que se suceden en muchos de los textos de Quiroga, Ayala y Gómez de la Serna puede asociarse a dos de los modelos de mujer instaurados en los orígenes del *star-system* norteamericano: la *vamp* y la *ingenua o espiritual*, diferenciadas, como se ha visto, tanto por su aspecto como por su función dentro del film.

En este sentido, en “Cazador en el alba” (CA), la figura femenina no es una *star* en el sentido estricto, sin embargo, sí se construye a partir del encuentro de estos dos prototipos de la estrella femenina del cine de Hollywood, que irán confirmando además su esencia de personaje de la pantalla, un personaje que sólo existe a partir de la mirada del otro. En CA la influencia del cine de

¹⁵⁰ En la escritura de Horacio Quiroga este aspecto aparece una y otra vez (Sarlo 1996). La mirada, junto a toda la isotopía que el término implica, recorre los relatos y las notas cinematográficas del rioplatense. Sólo por mencionar un ejemplo, en la nota “Griffith y las miradas expresivas”, publicada el 7 de febrero de 1920, Quiroga relata una anécdota acerca del modo en que el director norteamericano queda impactado por la mirada de una joven, a la que de inmediato pretende convertir en actriz. “¿Vio Griffith en la joven de la Plaza de la Ópera algo más que la simple intensidad de su mirada? Es más que seguro” (Quiroga 2007: 60).

Hollywood se manifiesta principalmente en la construcción del personaje femenino, que se estructura a partir de la apropiación de motivos que se corresponden con los de la construcción de la heroína cinematográfica. Su protagonista, Aurora, surge en íntima relación con los significantes visuales propios de los recursos narrativos instaurados por el cine silente norteamericano.

El personaje femenino en “Cazador en el alba”: objeto de la mirada

La entrada de la mujer en CA es posibilitada desde el comienzo exclusivamente a partir de la mirada del *otro*, el protagonista masculino, quien se convierte en una suerte de espectador. Al ingresar en esa nueva aventura en la que todo se le presenta a la manera cinematográfica, Antonio Arenas es ahora un sujeto acabado en sí mismo, idéntico a sí mismo. La mirada subjetiva de Antonio Arenas es la que permite al lector el encuentro con los personajes femeninos. En palabras de José Manuel del Pino, “para el soldado ella (la mujer urbana) es un ser misterioso y lejano que coloca sobre sí una careta distanciadora. Desde su posición de espectador, ella es un artefacto hecho de piezas diversas” (1995: 160-161, *el subrayado es mío*). De este modo, las primeras imágenes femeninas se insertan desde la subjetividad de Antonio Arenas:

Para un soldado (si procede del campo) las mujeres de la ciudad son un producto industrial, tan perfecto, tan admirable como la máquina de escribir del capitán o la calculadora del comisario. Una maravilla de la técnica moderna: exactas, articuladas. (Ayala 2002: 25).

Esta posición de “objeto observado” de la mujer que construye Ayala, por otra parte, se inscribe, según del Pino, en uno de los modos usuales en que la vanguardia construye la imagen de la mujer: “La mujer funciona como ‘obsesivo objeto’ erótico en casi todas las narraciones vanguardistas. (...) La narrativa española de vanguardia está claramente polarizada entre un sujeto/ narrador/ masculino y un objeto/ narrado/ femenino” (1995: 175).

La descripción de estos personajes y su inserción en el relato se plasman en el texto de un modo cinematográfico, mediante el trazado de una cadena de significantes en la que se suceden de manera predominante los sustantivos y se dejan a un lado las acciones, configurando de este modo una suerte de “imagen observada”. La descripción cobra la forma, algunas veces, de sucesión de planos (mediante la referencia a formas fragmentadas que se suceden en una enumeración), otras de paneo de cámara (donde la descripción de cuerpos sin movimiento, suerte de piezas de cuadros estáticos, permite recorridos en los que la mirada se posa en uno y otro lado, para transitarlos en toda su apariencia con el recurso de la metáfora), tal como sucede en el pasaje del baile o en aquel otro en que Aurora se encuentra en la cama, entre sus sábanas.

Estas dos formas de percepción (la fragmentación y el paneo) parecen responder a la sucesión de fotografías que forman un film, en este caso el film del soldado Antonio Arenas,¹⁵¹ pero lo que aquí interesa es contemplar cómo esa mirada cinematográfica del personaje contagia la conformación del personaje femenino, provocando con este recurso la fuga de la dimensión humana de estas mujeres, apareciendo en su lugar, sugerida por la perfección industrial a la que alude el narrador, la presencia de formas planas, de fotos, en fin, de personajes cinematográficos que se conforman como tales a partir de su presencia en tanto imagen.¹⁵²

La conformación de los personajes femeninos que se suceden en CA puede asociarse a los ya citados modelos de mujer instaurados en los orígenes del *star system* norteamericano: la *vamp* y la *ingenua o espiritual*.

Antes del encuentro de Aurora, la mujer aparece ya en CA de manera fragmentada, un recurso característico de la poética vanguardista. Las “puras

¹⁵¹ La lectura de “Cazador en el alba” como un relato cinematográfico en perspectiva subjetiva desde el soldado Arenas ha sido analizada por Román Gubern (1999: 130).

¹⁵² Esta existencia de imagen sin nombre es quizás comparable a la fuerza de la imagen provocada por las estrellas surgidas del primer Hollywood, en las que la dimensión humana real de las mujeres se borra en pos de configurar a la estrella.

formas de mujer” se presentan a la mirada del protagonista, en la calle, en un escaparate.

Este soldado -campesino de origen- ha contemplado en cualquier escaparate un par de piernas arquetipo; en otro, una pequeña mano enguantada; en otro, una cabeza, un busto... Al mismo tiempo ha visto por la calle todas estas piezas, organizadas, en marcha. Puras formas de mujer, esquemas de mujer. (Ayala 2002: 25).

Inmediatamente después aparecen las “mujeres artificiales” del prostíbulo:

Tres muchachas -y con ellas, la guardiana- entraron en el locutorio (...). Se advertía llegado para Antonio el grave momento de elegir belleza (...). Su mirada rodó por los suelos; encontró, alineados, tres pares de zapatos: charol, blancos y rojos. (...) Las mujeres artificiales se ofrecían ante él en su -peculiar- estado de naturaleza: una maravilla de técnica moderna. (Ayala 2002: 27)

La seducción es la característica o función visible y primera de estas mujeres o fragmentos de mujeres. Y aquí una nueva relación de influencia surge cuando se piensa en la irrupción del cinematógrafo en la sociedad: quizás la mirada erótica de este personaje es habilitada a partir de la función social del cine en sus orígenes como incitador erótico. Estas primeras mujeres del universo de CA con las que se topa el soldado responden al arquetipo de la *vamp*. Su función en el texto, al igual que en aquellos originarios films, es la de canalizar el impulso erótico. De esta manera, después de la consumación del acto sexual por parte del soldado con una de las mujeres del prostíbulo, es la mirada la encargada de devolverla nueva e intacta en su seducción, otra vez imagen de mujer que se sustrae de la dimensión real en la que sí permanece su espectador, Antonio Arenas: “Mientras, la mujer se evadía, de nuevo nueva.” (Ayala 2002: 27).

La artificialidad de estas mujeres es marcada desde un inicio; en la percepción del soldado, la mujer es imagen:

Su imaginación no es capaz de romper la armadura del maquillaje; disocia la naturaleza y el artificio. Puede comprender el maquillaje insinuator (discreto) por donde la vista resbala hasta ponerse en contacto con la realidad vegetal que toda mujer esconde. Pero los trazos invulnerables, concretísimos; las cejas perfiladas, los labios netos, rechazan como una cancha sus blancas y esféricas miradas de soldado oriundo del campo. Le mantienen incomunicado, inferior. (Ayala 2002: 25-26).

Esta mujer, la mujer/personaje del texto, es artificial. Esta artificialidad a la que alude el narrador y que se destaca en la mujer puede ser pensada más allá de su pertenencia característica al discurso de la modernidad. Mujer imagen, plano a plano, no podría ubicársela en el mundo de lo percibido como real, se la percibe como imagen, y la posición del soldado ante ella es la del espectador; *incomunicado*, en un cine silente; e *inferior*, si se piensa de manera literal en la posición frente a la pantalla. Esto último aparece reforzado por la lectura mítica del relato introducida por la isotopía planteada en el párrafo posterior: “Para él las mujeres son tan inaccesibles como las propias deidades del Olimpo”. Con independencia de este texto, ha de recordarse que los dos orbes no se excluyen, puesto que debe tenerse en cuenta que la construcción de significantes propios del *star system* se basa en los de la mitología.

Lo divino introduce en el texto dos isotopías o universos: el de las estrellas de cine y el de las deidades olímpicas,¹⁵³ y en esta convergencia léxica, el mismo Ayala define al héroe cinematográfico:

El héroe cinematográfico sobresale, como un eje, de los polos de cada obra [cinematográfica]. Le concebimos abstraído de toda situación; le otorgamos un ser independiente. Y podemos reconocerle, no por los rasgos de su fisonomía, sino por sus atributos, por su máscara. (...) El

¹⁵³ El tema aparece debidamente analizado por Elena Barroso Villar en su artículo “*Cazador en el alba: novela lírica y humanismo*” (Vázquez Medel, 1998).

poema épico, la epopeya, parece haber volcado su contenido en el écran, inagotable fuente heroica de nuestros días. (Ayala 1996: 20).

Desde su primera entrada en el relato, en la escena del salón de baile -también ella a partir de la mirada de Antonio Arenas: “Antonio vio entonces lo nunca visto: lo divino. (...) La vio a ella. Es decir, vio a una. A una que era ella” (Ayala 2002: 29)- aparece diferenciada y apartada del resto de las mujeres, inclusive en su situación espacial; ella es el centro de un plano general:

Ella había quedado en medio de la sala, luciendo sin pudor sus dientes desnudos. Sola entre tanta gente. Las demás muchachas, ágiles y exactas como compases -telefonistas, mecanógrafas-, no sabían acercarse a ella, que tenía algo de presidenta de una corrida de toros. (Ayala 2002: 29).

Aurora también es objeto de la mirada, *ver* es la acción central de este cuadro: el lector conoce lo que el soldado ve, y el soldado casi exclusivamente se dedica a ver, en una posición pasiva que mantiene hasta el momento del baile.

En su construcción, el personaje de Aurora presenta, como las muchachas anteriores, la dimensión erótica de una *vamp*, condensada en esta primera aparición en sus dientes desnudos que luce sin pudor. Pero también es importante señalar, y es aquí cuando el concepto planteado inicialmente por Gubern resulta estrecho, que a diferencia de la *vamp* clásica, Aurora reúne atributos telúricos (quizás con una intención humorística); Aurora, con ese “algo de presidenta de una corrida de toros”, es definida como castiza mediante la alusión a la diosa Cibele, la cual remite por encima de (aunque sin anular) la cita mitológica a la fuente que identifica a la capital de España. Por lo tanto, el traslado del arquetipo cinematográfico al texto literario no es inmediato; la mediación consiste en un

proceso que dilata el término, por medio de una operación que involucra por parte del escritor la utilización de diversos saberes cultos.¹⁵⁴

Más tarde aparece nuevamente la *vamp*, cuando Aurora se presenta entre las sábanas de su cama y el erotismo se apodera de la escena, la mirada de Antonio se posa sucesivamente en los retazos de cuerpo que mayor sugestión ejercen: una rodilla, el pecho.

Entre las sábanas de su cama, Aurora parecía una deidad marina. Su cabeza, desmelenada de rubias algas, reposaba sobre la almohada de sus brazos paralelos. El alba dual de su pecho se cubría de espumas de encaje. Todo su cuerpo –presencia de una fuga- se evadía en la indecisión. Surgente, insurgente. Las piernas, bajo la ropa. La rizada concha de sexo, replegado al vértice entre las ingles... (Ayala 2002: 40-41).

Aurora es allí sólo objeto de deseo, pero no objeto poseído sino observado: “Era una divinidad. Pero como divinidad, inaccesible, inabordable, y siempre en cierto grado de ausencia. Antonio, mudo y vertical, la contemplaba desde la orilla”. La descripción de la reacción del soldado ante el cuerpo de su amada es comparable a la del espectador de cine durante el ritual de la proyección, inmerso en su butaca, distante -y a la vez próximo-, observando a la protagonista del film, a la estrella, desplazándose por el écran.¹⁵⁵

La palabra *mirada* está presente reiteradas veces, y su significado se propaga en toda la primera descripción de Aurora. La forma de presentación del personaje tiene resonancias cinematográficas, los planos que recorren a la mujer mediante el lenguaje conducen la mirada del lector:

¹⁵⁴ En este punto, cabe recordar el modo en que Ayala piensa su lugar como intelectual frente a la llegada del cine, en tanto posee un acceso privilegiado, por un lado, al cine y todo lo que este trae con él, y por otro -y a la vez-, las artes anteriores.

¹⁵⁵ Se vuelve obligatoria la cita a “Polar, estrella”, específicamente a aquel pasaje en el que la protagonista promete el desnudo tan deseado para su espectador, admirador, enamorado: “Polar encendió la luz. Y el amante, turbado, se dispuso a verla desnudarse, soñando con el cumplimiento de la más estimada promesa” (Ayala 2002: 91).

Sobre su frente, sobre la rosada frente de Aurora -porque, naturalmente, se llamaba Aurora- pendían seis interrogaciones iguales en forma de rizo.

Tres pares de interrogaciones para colgar, trofeo venatorio, las miradas de los hombres. ¡Cuántas miradas –dobles, puntiagudas –perseguían su carne intacta! ¡Cuántas miradas de codicia negra y campesina! (Ayala 2002: 29-30).

Reaparece aquí la alusión a la *vamp*, esta vez en su dimensión cruel, introducida bajo la forma de trofeo venatorio: Aurora, carne intacta, heroína deseada, presa perseguida, es a la vez cazadora, acechadora de hombres o, retomando la noción de *mujer imagen* desarrollada anteriormente, de las miradas de los hombres.

Por otra parte, la insistencia sobre la naturalidad del nombre del personaje puede pensarse también en relación con el cine. Si se deja en suspenso la *naturalidad* en correspondencia con el significado del nombre, para pensar la *naturalidad* como atributo del hecho en sí mismo que constituye la posesión de un nombre, podría encontrarse que Aurora es quizá ya personaje, en primer término, porque tiene nombre. Y no es de extrañar que sólo ella y Antonio -los protagonistas del relato- lo tengan, puesto que, en el mundo del cine, la posesión de un nombre resulta un rasgo fundacional y dominante del *star system*, un derecho adquirido por los actores, sólo por aquellos quienes se transforman en estrellas, puesto que en un principio el anonimato fue lo usual en la industria (Walker 1974). De esta manera, la prosa de Ayala parece dar cuenta de una nueva relación con el cine, revelando con esta operación una influencia cercana al cine como fenómeno social, que se suma a la influencia en el resto de los aspectos del relato.

Prosiguiendo la lectura de la influencia cinematográfica en la construcción del personaje de Aurora, surge un nuevo rasgo: a lo largo de la historia de amor que llevan adelante Antonio y Aurora, ella aparece siempre junto al soldado y en una única oportunidad estando a solas en un recinto; pero esta *única vez* constituye una suerte de montaje paralelo donde Antonio no desaparece por completo:

El amor creció, paralelo, entre ellos -en él y en ella; en Antonio y en Aurora-, aumentando en progresión geométrica, hasta hacer saltar el almanaque de domingo a domingo.

Ya al día siguiente había cantado, amarillo en la ventana de la mujer, y relucía en el betún con que el soldado -la imaginación, desertora- lustró sus polainas.

(...) Por las rampas del cielo bajaba el Amor durante las guardias de los días lluviosos para jugar con Antonio a los dados (...).

Aurora, entre las cenefas de papel estampado y las tazas de porcelana, afilaba el cuchillo de su pensamiento, de su sentimiento, dichosa como ausente. (Ayala, 2002: 35-36).

Aurora, entonces, jamás se muestra sola y únicamente para el lector, en alguna posible escena en la que Antonio desaparezca en su totalidad; es de esta manera que el personaje del soldado termina por establecerse como la *mirada* que permite la entrada, en el relato, del personaje femenino. Esta idea reaparece con más fuerza hacia el final del relato:

Pero el presente se componía de dos planos cinematográficos: un gran plano con el rostro de Aurora y, a través de él, todo el paisaje en movimiento. Así, Antonio, conocía la realidad, diáfana, pero cernida por la persona de Aurora. (Ayala 2002: 48).

Como ha sido adelantado, la prosa de Ayala, específicamente la conformación del personaje femenino, se ve influenciada, al menos, por dos modelos cinematográficos. Es por eso que a la visión de Aurora como *vamp* se suma su función en el relato como el arquetipo *espiritual*: mujer compañera, que en diferentes momentos desplaza a la mujer sensual: Aurora es el trofeo para el héroe, el trofeo al que accede tras su conversión de hombre de campo en hombre de ciudad, dando paso a un noviazgo sin pretensiones de erotismo, un par de enamorados que pasean por la ciudad, mirando fotografías.

Y es este un noviazgo con tan pocas palabras que permite ser pensado en su devenir -continuando en el terreno de la influencia cinematográfica- como la

proyección de un film silente: “Un estímulo de neta estirpe caballeresca: su amor sin palabras” (Ayala 2002: 35), y luego: “...otra vez el silencio avanzó hacia el centro. El colapso de la máquina parlante les había devuelto su intimidad” (Ayala 2002: 40). Pero al comienzo del noviazgo, al conocerse, después de haber compartido el primer baile:

Seguros ambos de su amistad venidera, de su amor sin explicaciones, se sentaron juntos, en un rincón. Pero esa misma seguridad les vedaba cualquier posible diálogo. Sólo contaba con su efectiva presencia: no tenían pasado, y el porvenir estaba en sus manos, sumiso. ¿Qué frases, qué pretensiones, qué indagación -si todo estaba intuido- cuartearían el bloque de silencio interpuesto entre ellos? (Ayala 2002: 31).

Finalmente se ha establecido el carácter de la influencia cinematográfica de índole temática que aparece en la construcción del personaje femenino de *Cazador en el alba*. También se ha establecido que esa misma influencia no puede ser leída como una copia, constituyendo sólo un préstamo del cine a la literatura, porque donde crece la obra de Ayala es justamente en la reelaboración de ese recurso del cinema, al enriquecerlo en su prosa mediante un proceso de cruce con otros saberes. El procedimiento de Ayala podría resumirse del siguiente modo: la influencia ejercida por el cine, una vez internalizada, se plasma como recurso de construcción del personaje, pero, al igual que en otros escritores pioneros, en Ayala esa influencia se cruza con otras fuentes de las que se ha nutrido el autor, otros saberes pertenecientes a una cultura diferente, seguramente anterior. Es aquí donde se replantea el concepto inicial de *fenómeno de ósmosis* al que se refiere Gubern.

Aurora puede ser leída como un personaje en el que se fusionan ambos arquetipos cinematográficos, la *vamp* y la *ingenua*; y a la vez esa influencia temática entra en diálogo con un repertorio de referencias cultas que también atraviesan su construcción. Es decir, no se trata de que a la literatura se le sume

el cine, ni de que el cine penetre en la literatura para anular otras referencias o intertextos sino, como se ha visto, más que cuánto cine hay en esa literatura (suerte de medición que parece presentarse cuando se hace un conteo de “recursos cinematográficos”), el modo en que el nuevo universo que presenta el cine, *afecta* también esta literatura.

A MODO DE CONCLUSIÓN

*Alto voltaje
la sala del cinema
es una máquina electromagnética
Foco de incitaciones
Acciones y reacciones
Palpita el pulso de la vida
en las imágenes simultáneas de la pantalla.*
Guillermo de Torre, 1923

La relación entre la literatura y el cine ha ocupado un lugar destacado en el panorama social y cultural del siglo XX, originando diversas manifestaciones artísticas y reflexiones teóricas. Sin embargo, como se vio a lo largo de esta tesis, en la mayoría de los casos dichas reflexiones vuelven sobre el cine dejando intacto el objeto literatura.

A lo largo de estas páginas he intentado demostrar que el análisis de las obras literarias del siglo XX pierde una parte importante en su horizonte cuando no toma en cuenta las afectaciones que en la literatura provienen de un contacto con el medio cinematográfico.

Para el análisis, consideré algunas corrientes teóricas que abordaron efectivamente esta relación; de ellas tomé las herramientas para el estudio del momento particular de la relación entre literatura y cine que indagué. Estas herramientas son: la necesidad de incorporar la consideración del contexto, la noción de reescritura, la creación de un espacio estético que sucede en el diálogo entre dos medios diferentes -y en general, los espacios “entre”-, y la necesidad de reorganizar los archivos de la literatura a partir de nuevas miradas que los interpelen.

Un presupuesto teórico que también guió mi tesis es la convicción de que es posible analizar singularidades para identificar un mismo movimiento de contagios y de trasпасos, sin por ello trabajar con bloques homogéneos, como podrían ser “el cine” y “la literatura”. Por ello, desde el comienzo, mi reflexión estuvo guiada por la pregunta *qué cine con qué literatura*.

Considero que el nacimiento del cine y su consolidación en términos de cine narrativo constituye un momento único, que altera los modos de percepción

del tiempo y del espacio de los escritores atentos al devenir de esta nueva forma de arte. En ese contexto definí un grupo de escritores pioneros que son conmovidos de un modo singular por el cine silente, especialmente por el de Hollywood. A partir del análisis de las categorías de narración, tiempo y espacio, y la imagen del hombre que de ello se desprende, abordé una zona de la literatura de Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga que se extraña del conjunto de cada una de sus obras. En esa zona, he identificado el cronotopo del umbral como respuesta estética al encuentro con el cine. En el umbral, que aparece en esa zona, tanto en lo temático como en la construcción narrativa y de los personajes, sucede el encuentro entre elementos heterogéneos, extraños entre sí, que sin embargo se conectan.

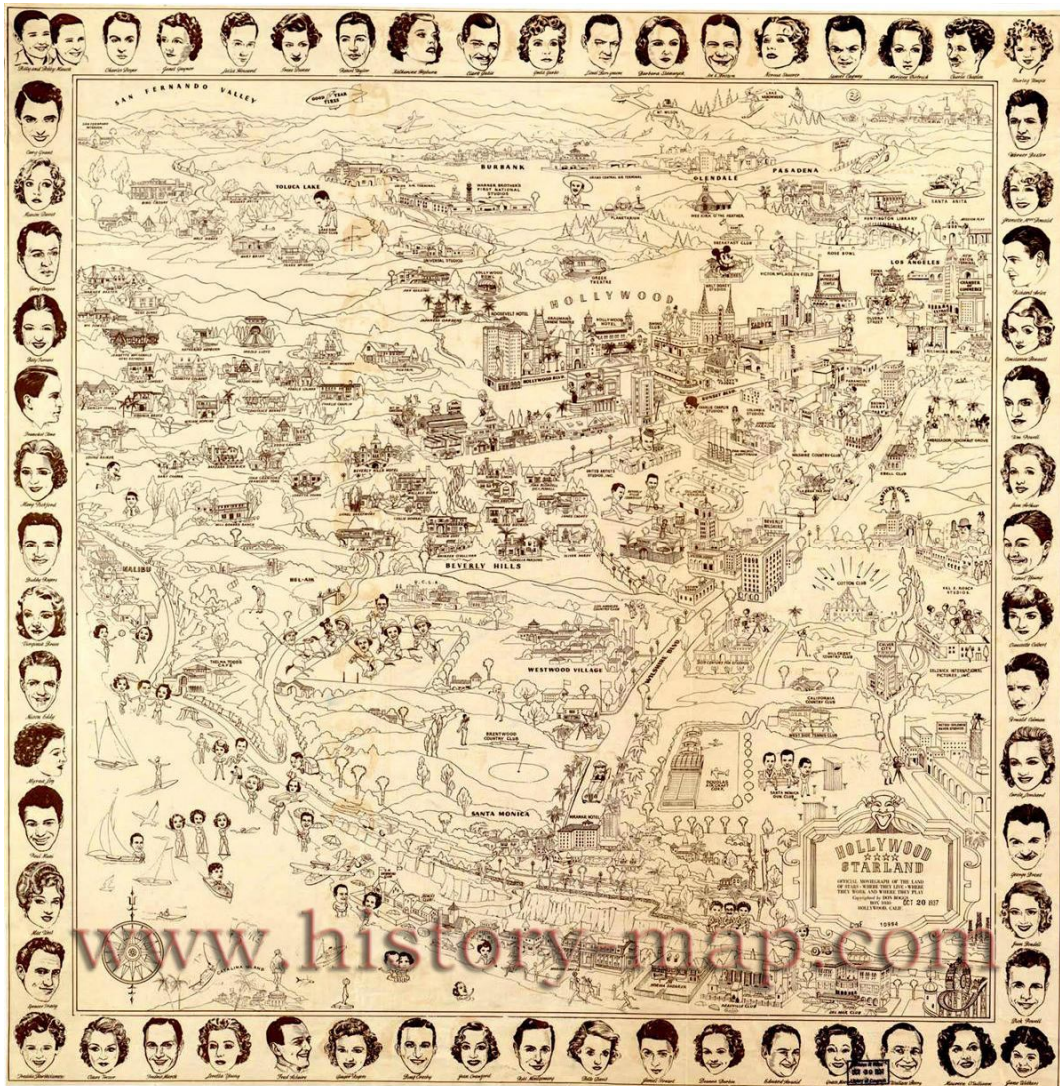
A través del análisis de cada una de las experiencias particulares de los escritores del corpus, analicé un movimiento de afectaciones que trastorna sus proyectos narrativos y se proyecta a gran parte de la literatura del siglo XX. La presencia del cine en la literatura provoca fascinación, enojo, extrañeza... si el cine ha sido el arte del siglo XX, no puede menos que provocar siempre alguna reacción cuando se lo detecta fuera de la pantalla, en un ámbito que no le es propio.

La literatura, por su parte, se muestra permeable; sin embargo, los estudios sobre la literatura tienden a imaginar el universo *bajo la especie de una biblioteca*. De ese modo, las dimensiones que se abren en torno a las relaciones entre la literatura y el cine conforman un terreno aún poco explorado, desde el punto de vista de la literatura, que esta tesis pretende comenzar a “cartografiar”.

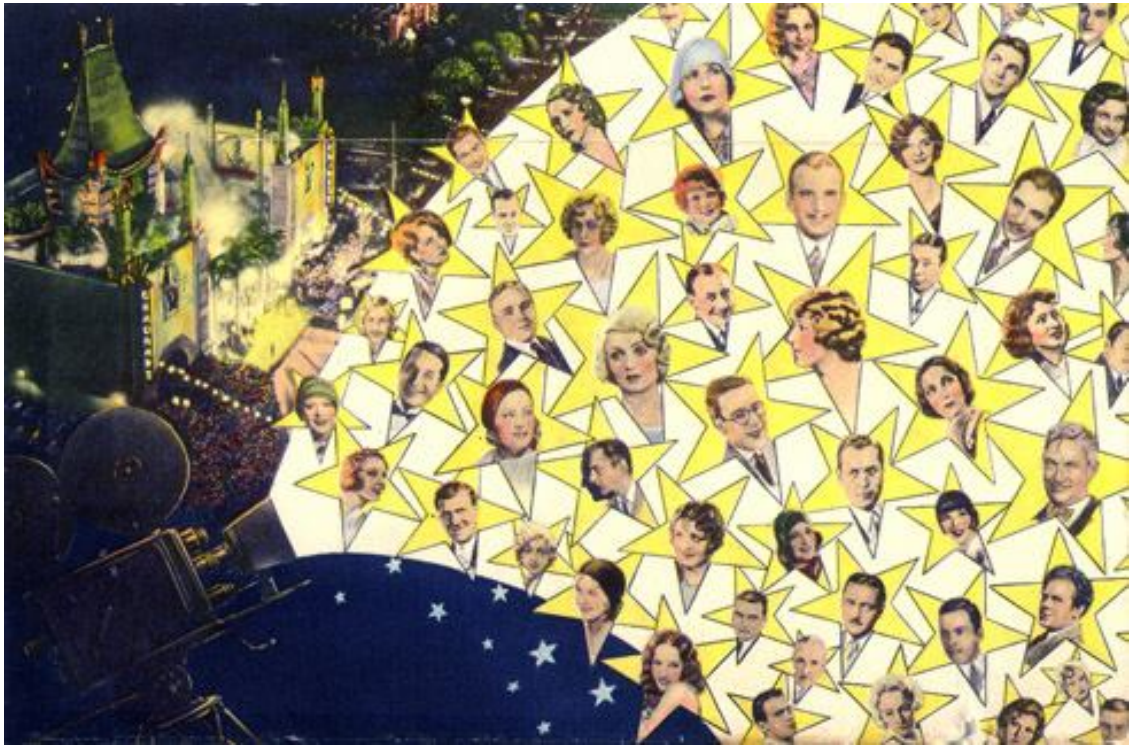
A modo de las películas que conservan la huella de los intertítulos del cine mudo, dejo estas palabras como “rótulo” final:

Seguramente pocos adelantos técnicos del siglo XIX, tan rico en innovaciones que hicieron época, pueden ostentar tan profundas consecuencias para la cultura y el arte subsecuentes, y para la comprensión humana del mundo en general, como la invención de la “fotografía viviente”. H. Korte y W. Faulstich (1997: 13).

ANEXO
IMÁGENES DE HOLLYWOOD



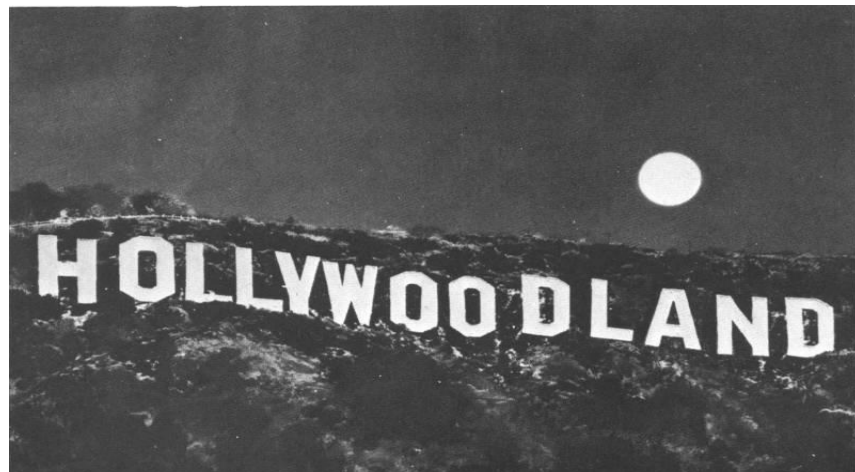
MAPA: *HOLLYWOOD STARLAND*



POSTAL DE HOLLYWOOD (1930)



**VISTAS DEL CARTEL ORIGINAL, INAUGURADO EN 1923.
A PARTIR DE 1949 SERÁ SÓLO “HOLLYWOOD”**





BROKEN BLOSSOMS (GRIFFITH, 1919)



RODOLFO VALENTINO





VIRGINIA RAPPE



BUSTER KEATON Y ROSCOE "FATTY" ARBUCKLE



MARY PICKFORD



DOROTHY PHILLIPS



GRETA GARBO



POLA NEGRI

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LITERATURA Y CINE

- AGUILAR, Gonzalo y Emiliano Jelicié (2010). *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- ALBERT, Mechthild (ed.) (2005). *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- ARLT, Roberto (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Prólogo de Jorge B. Rivera y edición de Gastón Gallo. Buenos Aires: Simurg.
- AYALA, Francisco (1929a). “El cine, musa popular”, *Síntesis*, 23, abril, 191-197.
- (1929b). “Indagación del cinema”, *Revista de Occidente*, LXX, abril, 31-42.
- (1996). *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra.
- (2007). *Obras completas III. Estudios literarios*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BERG, W. B. (2002). “Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad”, en *Iberoamericana*, II, 6. Berlín, 127-141.
- BOURGET, Jean-Loup y Daniel Ferrer (eds.) (2007). Revista *GÉNESIS*, “Cinéma”, número 28.
- CABEZÓN DOTY, Claudia (2005). “Latinoamérica y Europa en diálogo intermedial: Gabriel García Márquez, Hanna Schygulla y Cesare Zavattini en *Amores difíciles*. (Ensayo crítico)”, *Taller de Letras*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 23-50. <http://www.accessmylibrary.com>
- CANO, Harkaitz (2010 [2008]). *Ojo y medio. Cine, Literatura, TV y otras artes funerarias*. San Sebastián: Meettok.
- CASTILLO, María Gabriela (2008). *Retóricas de lo popular en el cine y la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX*. New York: New York University.
- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos (1996). “Horacio Quiroga: la industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos”, en *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. Ed. crítica, Napoleón Bacchino Ponce de León y Jorge Lafforgue coordinadores, 2º edición. Colección Archivos, 26. Madrid et al: ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica, 1293-1301.
- (2006). “Horacio Quiroga: la búsqueda de una escritura”, en *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, David Viñas (dir.), compilado por Graciela Montaldo. Buenos Aires: Paradiso-Fundación Crónica General.
- ECO, Umberto (1970). “Cine y literatura: la estructura de la trama” en *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- FONTANA, Patricio (2009). *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- GÁRATE, Miriam (2007). “Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: los casos de *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina)”, *Revista Pilquen*, año VIII, n° 9.
- GARCÍA ABAD, Teresa (2005). *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid: Fundamentos.

- GARCÍA MONTERO, Luis (2000). "El cine y la mirada moderna", en Gabrielle Morelli (ed.) *Ludus (cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia)*. Valencia: Pre-Textos, 387-401.
- GEDULD, H. M. (ed.) (1997 [1972]). *Los escritores frente al cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- GIMFERRER, Pere (2005 [1985]). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1928). "Augurios. El espectáculo único", *La Nación*, 5 de agosto, 8.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Loreto (2011). "La presencia del cine en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna", *Destiempos*, 30, 61-74. Disponible en <http://www.destiempos.com/n30/gomez.pdf>
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2006). "El mundo hecho pedazos: *multiplicidad* en la novela y el cine contemporáneos", *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, 31.1. Boulder, Colorado, 93-117.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (2003). *El cine que vio Fósforo -Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán-*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUBERN, Román (1999). *Proyector de luna. La generación del '27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2005). "Producción de futuro -y de presencia: una nueva aproximación a las vanguardias españolas de los años 1920" en Albert, M., *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio, Op. cit.*, 19-36.
- HENN, David (1979). "La gran ciudad falsa: *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 350, 377-387.
- LORENZANO, Sandra (coord.) (1997). *La literatura es una película: Revisiones sobre Manuel Puig*. México: UNAM.
- MONTOYA, María (2006). "El cine en los relatos vanguardistas de Francisco Ayala", *Hispania*, vol. 89, n° 4, 751-758.
- MORELLI, Gabrielle (ed.) (2000). *Ludus (cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia)*. Valencia: Pre-Textos.
- MORRIS, C. Brian (1980). *This loving darkness. The Cinema and Spanish Writers, 1920-1936*. New York: Oxford University Press.
- (1999). "El cine y los escritores españoles (1920-1936)" en Wentzlaff-Eggebert, H. *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- NANCLARES, Gustavo (2010). *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- ORTIZ HERNÁNDEZ, Francisco (2003). "Infiernos diferentes. A propósito de *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna", *Boletín Ramón*, n° 7, 24-33.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- (2011). "Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine". *Arbor*, 748, 345-370.

- PEREA, Héctor (2003). “Fósforos ante la pantalla (secuencias paralelas)”, *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 32, Evangelina Soltero Sánchez (coord.), *op. cit.* 15-25.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2004). “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 13, 277-300.
- (ed.) (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PÉREZ MERINERO, David y Carlos (eds.) (1974). *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama
- PIÑERA TARQUE, Ismael (2005). “Palacio Valdés en la encrucijada metodológica de la adaptación cinematográfica”, en E. de Lorenzo Álvarez y Á. Ruiz de la Peña (eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo- Laviana (24-26 de Septiembre de 2003)*. Laviana: Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 245-282.
- POLLAROLO, Giovanna (2011). *Los guiones del “ciclo hollywoodense” de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones*. Tesis doctoral para el PhD en Español, Faculty of Arts, University of Ottawa. Disponible en www.uottawa.ca
- QUIROGA, Horacio (1994). *Lo que no puede decirse y otros textos*. Compilación y prólogo de Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental.
- (1997). *Arte y lenguaje del cine*. Estudio Preliminar: Carlos Dámaso Martínez. Compilación de textos: Gastón Gallo (Colaboró: Denise Nagy). Buenos Aires: Losada.
- (2007). *Cine y literatura*. Estudio preliminar por Carlos Dámaso Martínez. Compilación de textos: Gastón Gallo Buenos Aires: Losada.
- RAJEWSKY, I. O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.
- RÍOS, Valeria de los (2011). “Vicente Huidobro y el cine: La escritura frente a las sombras y luces de la modernidad”. *Hispanic Review*, winter 2011, 67-90.
- ROCCA, Pablo (2003). “Horacio Quiroga ante la pantalla”, *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 32, Evangelina Soltero Sánchez (coord.), *Op. Cit.* 27-36.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SOLTERO SÁNCHEZ, Evangelina (coord.) (2003). *Monografías: La literatura y el cine. Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 32, Monografías.
- SPERANZA, G. (2000). *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma.
- SUBOURAUD, F. (2010). *La adaptación. El cine necesita historias*. Madrid: Paidós.
- TCHEUYAP, Alexie (2001). “La littérature à l’écran. Approches et limites théoriques”, *Protée*, vol. 29, n° 3, 2001, 87-96. <http://id.erudit.org/iderudit/030640ar>
- UTRERA, Laura (2008). *Imaginación cinematográfica y técnica narrativa. Horacio Quiroga: el crítico-espectador del cine mudo de Hollywood de*

- 1920 y el escritor. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Rosario.
<http://www.celarg.org/int/atesisd.php>
- (2010). "Notas críticas y relatos sobre cine: una lectura de su articulación en Horacio Quiroga", *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nº 21, 121-143.
- UTRERA, Rafael (1981). *Modernismo y 98 frente al cinematógrafo*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad.
- (1987). *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- WILLIAMS, Lee (1996). "Hollywood as imaginary in the work of Horacio Quiroga and Ramon Gomez de la Serna". West Virginia University Philological Papers. Disponible en <http://findarticles.com>
- WOLF, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasajes*. Buenos Aires: Paidós.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CINE

- ALSINA THEVENET, Homero y J. Romaguera (1989 [1980]). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- AUMONT, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, Jacques (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- BONITZER, Pascal (2007). *Desencuadres: Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- BONITZER, Pascal (2007). *El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- BORDWELL, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BRANDT, Hans-Jürgen (1997). "Los inicios del cine", en Werner Faulstich y Helmut Korte (comp.) *Cien años de cine. Op. cit.* 96-111.
- CASSETTI, Francesco (1996). "En busca del espectador" en *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 17-37.
- DELEUZE, Gilles (1994 [1983]). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1996 [1986]). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DELPEUT, Peter (1997). "Coloración monocromática. Anarquía dentro de un orden", *Archivos de la filmoteca*, N° 25-26, 111-117.
- DIEZ PUERTAS, Emetrio (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- EHRENBURG, Ilya (2008). *La fábrica de sueños*. Madrid: Melusina
- FAULSTICH, Werner y Helmut Korte (comp.) (1997). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Volumen I: 1895-1924. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*. México: Siglo XXI.
- GAUDREAU, André y François Jost (1990). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

- GÓMEZ TARÍN, Francisco J. (2004). "'Tensiones' en la constitución del modelo de representación institucional (M.R.I.): David Wark Griffith como paradigma", en VV.AA, *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*. Girona: Fundació Museu del Cinema - Col.lecció Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona, 251-258. Disponible en <http://apolo.uji.es/fjgt/>
- (2006). *Más allá de las sombras: lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- GUBERN, Román (1998). *Historia del cine*. 5ta. ed. Barcelona: Lumen.
- (2008). "Sueños sobre el 'lienzo de plata'", *adnCultura, La Nación*, 16 de febrero, 8-11.
- HICKETHIER, Knut (1997). "Las primeras estrellas de cine: *Die Faust des Riesen [El puño del gigante]* (1917)", en Werner Faulstich y Helmut Korte (comp.) *Cien años de cine. Op. cit.* 327-349.
- HOFF, Peter (1997). "Del reportaje de la realidad a la ficción. Convencionalismos teatrales versus lenguaje fílmico", en Werner Faulstich y Helmut Korte (comp.) *Cien años de cine. Op. cit.* 134-149.
- KASTEN, Jürgen (1997). "Drama y pasión. El melodrama entre 1910 y 1915: de *Afgrunden [Abismos]* (1910) a *Vordertreppe und hintertreppe [Escalera principal y escalera de servicio]* (1915)" en Werner Faulstich y Helmut Korte (comp.) *Cien años de cine. Op. cit.* 264-283.
- KORTE, Helmut (1997): "Historia y realidad: *Madame Dubarry* (1919)" en Werner Faulstich y Helmut Korte (comp.) *Cien años de cine. Op. cit.* 373-393.
- KRACAUER, Siegfried (1985 [1947]). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- LA FERLA, Jorge (2008). "El cine después del cine", *adnCultura, La Nación*, 16 de febrero, 4-6.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2005): "Estética de los medios audiovisuales" en Xirau, R. y Sobrerilla, D. (eds.), *Estética (Enciclopedia iberoamericana de filosofía)*. Madrid: Trotta.
- METZ, Christian (1968 [1964]). "El cine ¿lengua o lenguaje?" en *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- (1969). "Identificación, espejo" en *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Gustavo Gilli, 44-57.
- (1977). *Langage et Cinéma*. París: Albatros.
- (1991). "Cuatro pasos en las nubes, (vuelo teórico)" en *La enunciación impersonal o la visión del filme*. París: Meridiens Klincksieck.
- MITRY, Jean (1978). *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- MORIN, Edgar (1964 [1957]). *Las estrellas de cine*. Buenos Aires: Eudeba.
- (1972). "El encanto de la imagen" en *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Seix Barral.

- NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arcos.
- NORIEGA, Gustavo (2008). "Editorial", *El Amante Cine*, 194, julio, 1.
- PAOLELLA, Roberto (1967). *Historia del cine mudo*. Buenos Aires: EUdeBA.
- PENA, Jaime (2008). "Paradojas de la exhibición", *El Amante Cine*, 194, julio, 8.
- PORTA FOUZ, Javier (2008). "Mutaciones, ¿estertores?", *El Amante Cine*, 194, julio, 4-5.
- SADOUL, George (1991 [1955]). *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México: Siglo XXI.
- VANOYE, F. (1991). *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós.
- WALKER, Alexander (1974). *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Barcelona: Anagrama.

FILMOGRAFÍA GENERAL SOBRE HISTORIA DEL CINE

- A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies (Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano, TV, 1995).*
- Historia del cine. Cien años, de Lumière a De Palma* (1989, Alberto Farina).
- Moguls & Movie Stars: A History of Hollywood* (2010) Produced by Ostar Productions and Wilkman Productions. (Información disponible en <http://www.tcm.com/this-month/article/345125|345126/Introduction-to-Moguls-and-Movie-Stars.html>).

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA GENERAL

- AMELL, Samuel (2005). "Elementos constitutivos de la memoria de Juan Masé", en *Juan Marsé, su obra literaria: lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Celia Romea Castro (coord.). Barcelona: Horsori, 29-42.
- BUCK-MORSS, Susan (2001 [1995]). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- BAJTIN, Mijail (1986 [1937-1938/ 1973]). "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)", en *Problemas literarios y estéticos*. Traducción de Alfredo Caballero. La Habana: Arte y Literatura. (También incluido en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989)
- (2005 [1978]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAL, Mieke (1998). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, Roland (2008 [1957]). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (1975 [1934]). "El autor como productor" en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid: Taurus, 117-134.
- (1991 [1936]). "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid: Taurus, 111-134.

- BLANCHOT, Maurice (1992). *El espacio literario*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- BLANCO ALFONSO, Ignacio (2006). "El periodismo en la obra de José Ortega y Gasset", *Doxa Comunicación*, 4, 13-36.
- BORDONS GANGAS, Teresa (2005). "Pasado en tiempo presente: imágenes de memoria", comunicación presentada en el *XIII Congreso Nacional de Filosofía*, 14 a 18 de noviembre. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Disponible en <http://www.filosoficas.unam.mx/~afmbib/mayteAFM/Ponencias/20051.pdf>
- CRAGNOLINI, Mónica (2009). "El sexto siempre vuelve. Sobre la problemática de la comunidad sin fundamento", *Otra parte* 18, 20-24.
- CHARTIER, Roger (2000 [1997]). *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*, Barcelona: Gedisa.
- (2005 [1992]). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DERRIDA, Jacques (1980). "La loi du genre", *Glyph*, 7, Baltimore, Johns Hopkins University Press. Traducción de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario 'C', Buenos Aires, UBA, Facultad de Filosofía y Letras.
- (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. [trad. al español: Paco Vidarte].
- (2005). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- (en prensa). "Archivo y borrador", en *Palabras de archivo*, cit. Traducción al español por Anabela Viollaz y Analía Gerbaudo de "Une discussion avec Jacques Derrida. Archive et brouillon", en Contant, M. y Ferrer, D., (comp.), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, Théories*, Paris, CNRS Éditions, 1998.
- FERREYRA, Gerardo (2010). "Un ojo amaestrado (o dos)", trabajo leído en el Seminario *Enfoques sobre Literatura y Cultura Latinoamericana: Homenaje al Prof. Noé Jitrik, Doctor Honoris Causa de la Universidad de la República*, Montevideo: FHCE. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/63491178/Gerardo-Ferreira-Horacio-Quiroga-Un-Ojo-Amaestrado-o-Dos>
- FERRER, Daniel (2007). "Quelques remarques sur le couple intertextualité-génèse", en P. Gifford y M. Schmid (dir.) *La création en acte. Devenir de la critique génétique*. Amsterdam-New York: Rodopi, "Faux Titre, 289", 205-216. Disponible en <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384049>
- GABRIELONI, Ana Lía (2007). "Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas", *1611 - Revista de Historia de la Traducción*, 1.
- GARCÍA, Carlos (2010). "Ramón, Torre y Borges", *Boletín Ramón*, 20, 22-25. Disponible en www.ramongomezdelaserna.net
- (2008). "Écfrasis", *Eadem utraque Europa*, N° 6.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1984). *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico), t. VII, *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Grijalbo.

- GENETTE, Gérard (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GIMENO UGALDE, Esther (2011) "Cuadros en movimiento: la pintura en el cine. Relaciones intermediales en *La hora de los valientes* (Mercero 1998) y *Te doy mis ojos* (Bollaín 2003)", *Olivar. Revista de Literatura y Culturas Españolas*. Número monográfico: "Miradas contemporáneas. Textos nuevos", 16, 215-242.
- GIORDANO, Alberto (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- GOLDCHLUK, Graciela (2002). "Distancia y contaminación. Estudio crítico-genético de la fase redaccional", en Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, Edición crítica. José Amicola y Jorge Panesi coordinadores. Madrid, Buenos Aires, Caracas: ALLCA XX (Col. Archivos, 42).
- (2009). "¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin", *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*. Santa Fe: Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, N° 8-9, 93-100.
- (2011). "Lecciones de realismo para una liebre muerta (sobre la obra de Mario Bellatin)", en Actas del Simposio Internacional *Imágenes y realismos en América Latina*, Universidad de Leiden (Holanda)/ Universidad de Huston (USA)/ Universidad Iberoamericana (México). Disponible en: <http://imagenesyrealismosleiden.wordpress.com/2012/01/24/actas/>
- GOLDCHLUK G. y PENÉ M. (en prensa) *Palabras de archivo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- GRECO, Martín y Juan Carlos Albert (eds.) (2010). *Habla Ramón. Entrevistas a Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Albert Editores.
- HAUSER, Arnold (1998 [1962]). "Bajo el signo del cine", en *Historia social de la literatura y el arte (Vol. II)*. Madrid: Debate.
- HURTADO, Leopoldo (1925). "Cinema", *Martín Fierro*, n° 23, 1.
- (1927). "Europa y América", *Martín Fierro*, n° 40, 4.
- HUTCHEON, Linda (1985). *A theory of parody*. Nueva York-Londres: Routledge.
- JITRIK, Noé (2006). "Piramidal pero no funesto". [En línea] *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 11 (12). Disponible en www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/sumario/
- LOIS, Élida (2005). "De la filología a la genética textual: Historia de los conceptos y de las prácticas", en Fernando Colla (coord.) *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, Poitiers (Francia): CRLA-Archivos, 47-124.
- MACCIUCI, Raquel (2006). *Final de plata amargo. De la vanguardia al exilio: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Rafael Alberti*. La Plata: Al Margen.
- (2008). "A modo de capítulo introductorio. Prensa, novela, medios, autoficción: entornos de Manuel Vicent", *Olivar, Revista de literatura y cultura españolas*, 12, número monográfico: *Literatura, soportes, mestizajes. En torno a Manuel Vicent*.

- (ed.) (2009). *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, Arbor Número monográfico. Volumen CLXXXV Anexo 2, 739, enero-junio, (CSIC- España).
- MAINER, Carlos (1984). “Vistas desde la Ronda del Guinardó”, *Libros*, 28, 6-8.
- (1999). *La edad de plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- MOLINA, César A. (1990). *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*. Madrid: Ediciones Endymion.
- NICOLÁS, César (1991). “Introducción (Al margen) de la Greguería” en Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías. Selección 1910-1960*. Madrid: Espasa-Calpe, 9-38.
- OLIVERAS, Elena (2008). “El nuevo espectador” en Elena Oliveras (ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé, 123-150.
- ORTEGA Y GASSET, José (1987 [1925]). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe.
- OSUNA, Rafael (1993). *Las revistas del 27: Litoral, Verso y prosa, Carmen, Gallo*. Valencia: Pre-Textos.
- (2005). *Revistas de la vanguardia española*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- (2007). *Hemeroteca literaria española: 1924-1931*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- PIERROT, Jean (1977). *L’imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris: Presses Universitaires de France. Publications de l’Université de Rouen.
- PINO, José Manuel del (1995). *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi.
- PRESAS, M. (2005). “La recepción estética” en Xirau, R. y Sobrerilla, D. (eds.). *Estética (Enciclopedia iberoamericana de filosofía)*. Madrid: Trotta.
- PUJOL, Sergio (1994). *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Emecé.
- RAMOS ORTEGA, Manuel (2001). *Las revistas literarias en España entre la edad de plata y el medio siglo: una aproximación histórica*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- RECALDE, Iciar (en prensa). “La producción del archivo Haroldo Conti entre el materialismo cultural y la archivística: nuevas perspectivas críticas”, en *Palabras de archivo*, op. cit.
- REST, Jaime (2009 [1976]). *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- RIVERA, Jorge B. (2006). “Profesionalismo literario y pionerismo en la vida de Horacio Quiroga” en *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. Ed. crítica, Napoleón Bacchino Ponce de León y Jorge Lafforgue coordinadores, 2º edición. Colección Archivos, 26. Madrid et al: ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica: 1255-1273.
- RUFFINELLI, Jorge (2008). “Prefacio”. *Nuevo Texto Crítico*. Vol. XXI, números 41-42, 5-6.

- SARLO, Beatriz (1997). *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2008). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Sudamericana (colección De Bolsillo).
- SORIA OLMEDO, Andrés (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Visor.
- TOMÁS, Facundo (2005). *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Segunda edición, corregida y aumentada, La balsa de Medusa-Antonio Machado Libros.
- TORRE, Guillermo de (1956). “Ramón Gómez de la Serna. Cincuenta años de literatura” en *Las metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires: Losada, 61-81.
- VARGAS LLOSA, Mario (2000). “Loco por Lana Turner”, *Letras Libres*, agosto de 2000. Disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/loco-por-lana-turner>
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (ed) (1998). *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla: Alfar.
- VENTÍN PEREIRA, J. Augusto (1987). *Radiorramonismo. Antología y estudio de los textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Universidad Complutense.
- VIÑAS, David (2005). *Literatura argentina y política: II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- VOLOSHINOV Valentín (1997 [1926]). “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”, en M. Bajtin *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Comentarios de Iris Zavala y Augusto Ponzio. Traducción del ruso de Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos/ Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 106-137.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Haral (1999). *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- ZÁTONYI, Marta (2000). *Aportes*. Buenos Aires: Ed. La Marca.

OBRAS LITERARIAS CITADAS

- ALBERTI, Rafael (1996). *Sobre los ángeles / Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, edición y prólogo de C. Brian Morris. Madrid: Cátedra.
- AYALA, Francisco (1998). *Cazador en el alba*. Introducción de Rosa Navarro Durán. Madrid: Alianza.
- (2002). *Cazador en el alba*. Madrid: Alianza.
- BORGES, Jorge Luis (1949). “La espera”, en *El Aleph*, incluido en 1974: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 608-611.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1947) [1922]. *El incongruente*. Buenos Aires: Losada.
- (1948). *Automoribundia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1995 [1923-1930]). *Cinelandia*. Introducción de Francisco Rodríguez Carbajo. Madrid: Valdemar.

- OLIVARI, Nicolás (2000). *El hombre de la baraja y la puñalada, y otros escritos sobre cine*. Estudio preliminar de María Gabriela Mizraje. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- QUIROGA, Horacio (1996). *Todos los cuentos*. Ed. crítica, Napoleón Bacchino Ponce de León y Jorge Lafforgue coordinadores, 2° edición. Colección Archivos, 26. Madrid et al: ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica.
- (2008). *Cuentos escogidos*. Prólogo de Liliana Heker. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2010). *Obra completa. Tomo IV. Cine, Teatro, Poesía, Diario de Viaje*. Edición, prólogo y notas de Leonardo Garet. Montevideo: Cruz del Sur.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl (2007). *El hombre que está solo y espera*. Prólogo de A. Catarruzza y F. D. Rodríguez, y Posfacio de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Biblos.

CATÁLOGOS, ARCHIVOS, COLECCIONES Y DOCUMENTOS EN FORMATO ELECTRÓNICO

Residencia de Estudiantes

<http://www.residencia.csic.es/>

Archivo y Biblioteca Edad de Plata (Residencia de Estudiantes)

<http://www.edaddeplata.org/>

Biblioteca Nacional de España

<http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>

Hemeroteca Digital

<http://bdh.bne.es/bnearch/HemerotecaAdvancedSearch.do#>

Biblioteca Digital Hispánica

<http://bdh.bne.es/bnearch/Collection.do?cat=Ling%C3%BC%C3%ADstica.+Literatura>

Biblioteca Electrónica de Ciencia y Tecnología

<http://www.biblioteca.mincyt.gov.ar/herramientas.php>

Biblioteca Nacional

<http://www.bn.gov.ar/>

