

# Cine y literatura, piezas de un dispositivo complejo

## FILM AND LITERATURE, PIECES OF A COMPLEX APPARATUS

*Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*

Constanza Vergara y Betina Keizman

Santiago: Metales Pesados, 2016

Atendiendo al título del libro, todo encuentro implica un desencuentro y un punto de intersección. Todo cruce implica un antecedente y un después. Toda profundidad de campo implica un encuadre, una puesta en escena con actores y espectadores, montajistas y creadores de artificios o dispositivos que disponen un flujo centrípeto, hacia el fondo de ese campo en cuestión. Así, Betina Keizman y Constanza Vergara salen a escena y proponen la “profundidad de campo como una disposición dinámica para pensar la articulación del cine con la literatura tanto en el siglo xx como en el presente” (8). Desde esa definición apuntan hacia el campo explícito, la puesta en escena, el espectáculo cinematográfico, con todas sus configuraciones de sentido y su espesor cultural en la literatura.

*Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica* propone una división en dos partes: irrupción y resonancia. Una, para nombrar la sección de artículos en torno a la entrada impetuosa del cine y su impacto en la literatura; y la otra, para articular los textos que acogen la resonancia entendida como propagación del sonido y la imagen, en el tiempo y en el espacio. En ambos casos, queda de manifiesto la idea de movimiento que el cine arrastra consigo y que la literatura quiere, de algún modo, replicar.

Independiente de las divisiones propuestas, el libro deja entrever ciertos cruces que configuran puentes temáticos y teóricos relevantes. Un eje en torno a lo que se podría denominar como “representación de lo real” es el que desarrollan Miriam Gárate y Sergio Rojas. Por un lado, Gárate, en su texto “Latinoamericanos en Hollywood: sueños, realidades y clichés de la ficción”, desarrolla el “motivo del viaje a Hollywood”, desde el cual tensiona “lo real” con lo “onírico”. Para Gárate, la narración *Hollywood, una novela de la vida real* termina “transformada en una representación continua, de fronteras fluidas, sin principio ni fin, la vida como espectáculo (la espectacularización de la vida) es la realidad última de Hollywood” (36). Por otro lado, Rojas, en “Crítica de la ‘cotidiana’ disponibilidad del lenguaje”, aborda el sentido de la cotidianidad a partir de la categoría de “lo real”, que desplaza “su gravedad desde el acontecimiento hacia lo cotidiano”, centrándose en la lectura

del documental *El otro día* de Ignacio Agüero y de la adaptación teatral *Una casa vacía*, de Raúl Osorio, basada en la novela homónima de Carlos Cerda.

En el texto “Un aprendizaje de la mirada: literatura, cine y educación en Chile en las décadas del 30 al 50”, Antonia Viu revisa la “penetración cultural del cine” en la educación y en la literatura. Un “cine de enseñanza”, “según objetivos y metodologías pedagógicas al servicio de la clase” (40). Para Viu, cine, literatura y educación “se intersectan y distancian”, en medio de un “intenso proceso modernizador”: el impacto del cine en novelas como las de Araya, la transformación de regímenes de la mirada, la tensión “entre varias pedagogías del cine”. De estas últimas, unas buscan “naturalizarlo como práctica cultural cotidiana”, otras “fomentan el mito de Hollywood para los espectadores” (57).

Otro eje del libro es el relacionado con la intermedialidad. Primero, con dos líneas claras y contundentes, Wolfgang Bongers propone, en “Literatura y cine fuera de sí: reflexiones sobre la intermedialidad en torno a *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat”, una sólida y rigurosa discusión, cronológica y teórica, en torno al concepto de “intermedialidad”. En su ensayo, Bongers entiende “la historia e insistencia de ese concepto, como síntoma de una búsqueda necesaria en el campo de las humanidades” y la producción artística, cuya práctica apunta a “visibilizar programáticamente sus propios medios y la relación con otros medios y formas expresivas” (152). Luego, en “La poesía de Germán Carrasco entre cine, lenguaje e irrepresentabilidad: una lectura transmedial”, Martina Bortignon realiza una reflexión transmedial que articula poesía y cine. Bortignon realiza las “líneas donde se puede reconocer una simbiosis entre el medio poético y el medio fílmico *a priori*”, en sí, atender a la “mezcla intermedial” como “una estrategia creativa”: montaje, variaciones en torno a una imagen, secuencias de elementos en un mismo cuadro, formas de tránsito y mirada. De este modo, concluye que, a través de “una mirada y un lenguaje plasmados en una creación híbrida y transmedial”, Carrasco percibe el “‘con tacto’ de la imagen y el verbo inexpresables, que afloran pero no se dejan de atrapar” (213).

También resulta atractivo pensar todo el libro como una profunda panorámica por escritores y obras que tendieron puentes entre la literatura y el cine: César Vallejo, Olympio Guilmer, Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares y, tangencialmente, Vicente Huidobro, Gilberto Owen, Carlos Oquendo de Amat, entre otros. En ese sentido, Wolfgang Bongers define el concepto de lo “cinemático” para leer el libro-objeto *Cinco metros de poemas*, del peruano Carlos Oquendo de Amat, donde destaca “la mezcla y la contraposición de ese mundo fragmentado con un mundo sensorial y sinestésico” (158). Por su parte, refiriéndose a ciertas materialidades espectaculares Katia Shtefan sostiene, en “El reflejo como una imagen cinematográfica en *Novela como nube* de Gilberto Owen”, que la novela de Owen, vuelve a los “orígenes de la asociación entre espejo e identidad individual, y su posterior aplicación al cine”, analizando el proceso de formación de esa “asociación entre cineastas y teóricos, y desembocando, luego en el problema de la representación” (63). Shtefan concluye

que Owen asume la “imposibilidad de reflejar la realidad fielmente y busca su otro, esfumando, como sugiere el título de su obra, todas las características tradicionales de la novela” (75), asumiendo la “vocación de espejo” de la palabra.

Luego, en “De espectadores y espectros. La sala de cine y el momento de exhibición”, Ximena Vergara aborda la obra del “escritor multifacético”, César Vallejo, articulando tres ejes en torno a la presencia del cine en su escritura: primero, “interrogantes por los estatutos del cine”; segundo, “reflexividades acordes a una cinefilia de vanguardia”; y, finalmente, la “observación del potencial político y revolucionario del cine” (70-80). Ejes que Vergara desglosa situando a Vallejo en “el terreno de las relaciones inter-artísticas”, no comparativo, viendo en el cine “una oportunidad para el desarrollo de la literatura” (81); revisando su conformación de “una nueva estética teatral” (82); analizando el componente vanguardista o, como llama Vergara, “cinefilia de vanguardia” (85); y pensando la problematización entre política y cine. Las dos últimas variantes dan cuenta de un paso importante en Vallejo, que va desde la adhesión a la vanguardia a los postulados marxistas.

A continuación, Laura Utrera, en “*El consumo popular de emociones: alejamiento de la idea de objetividad. Literatura y cine en Horacio Quiroga*”, realiza un lúcido acercamiento a uno de los autores representativos del vínculo cine y literatura. Temas como lo real, el consumo, lo popular, lo nacional, la identidad y lo local, afloran en sus textos. Quiroga, según Utrera, en relación con “lo real”, “considera que un espectáculo realista lo es en tanto (muestra) verdad y archivo de vida” (126). Por su parte, Paola Cortés Rocca, en “*Vidas perdurables. Bioy Casares, visualidad, afectos y fantasmas*”, vincula visualidad, afectos y fantasmas al escritor argentino. Se refiere a la tradición de las fotografías de fantasmas vistas como pose barthesiana que, en el acto mismo de posar, construye de modo instantáneo otro cuerpo y se transforma en imagen. Se centra en *La invención de Morel*, cuya isla está habitada por espectros. En palabras de Cortés Rocca, en la novela “el fantasma es un nombre para la experiencia visual como encuentro con la imagen en tanto objeto, obra, desafío, fruto de la razón y la máquina” (136). Una reflexión que apunta a las relaciones entre máquina y fantasmas.

En “La escena de las novelas líricas en la trayectoria de los Contemporáneos”, Betina Keizman examina a este grupo de escritores mexicanos que trabaja entre los años veinte y treinta, levantando “banderas de la poesía plena y la práctica artística rigurosa” (97), defendiendo una “autonomía estética”. Prácticas, en palabras de Keizman, contradictorias y dispersas que permiten la aparición de estas novelas líricas, bajo la influencia de “las prosas poéticas” publicadas en *Revista de Occidente* (102). Keizman sostiene que “la experiencia del cine que promueve estas novelas es la de la temporalidad, y una utopía del arte total que atrape y extrañe lo real” (111). Los Contemporáneos, entonces, hacen una “apuesta mayor” que roza “esa contemporaneidad que les dio el nombre” (111).

En “Encuadrar las escenas del mundo: notas en torno al cine de Joseph Cornell en la éfrasis y el museo”, Irene Artigas Albarelli reflexiona en torno a diversas materialidades: ventanas, cuadros, pantallas que separan, “cortes ontológicos” entre

superficies materiales. Artigas analiza, por un lado, el cine de Cornell y, por otro, dos libros que subrayan esa obra, uno de Charles Simic y otro de María Negroni. En un nivel, el libro de Simic enmarca el arte y la vida de Cornell, una suerte de “atisbo hacia la alteridad, anhelandola y reflejándola”; en otro, el de Negroni “simula ser uno de recortes y garabatos, salpicado con caligramas, jugando con la tipografía, el color de las hojas, la caligrafía y el dibujo” (188). Ambos libros subrayan dos categorías efrásticas: dialogicidad y autorreflexividad (191).

Reforzando el ejercicio comparativo de texto e imagen, literatura y cine, tres textos reflexionan sobre diversas modelaciones y mediaciones puntuales. El primer texto es “El lenguaje transgresor del cine de terror latinoamericano: la narrativa *exploitation* en *No moriré sola* de Adrián García y *Baby Shower* de Pablo Illanes”, donde Jesús Diamantino discute modelos y géneros del terror norteamericano en dos películas latinoamericanas, en un contexto de convergencia entre cultura de masas y arte. Por un lado, la película de García Bogliano propone una estética documental de tono realista. Por otro, la película de Illanes “se traduce en la modelación de productos ya establecidos en la cultura pop”. Ambos directores desplazan el escenario del *american gothic* a un *locus* local. El segundo texto es “El paisaje de la precariedad en *Poesía civil* de Sergio Raimondi y *La ciénaga* de Lucrecia Martel”, en el que Constanza Ceresa da cuenta de los que podríamos denominar cierta vivencialidad de los objetos y archivos, a partir de *Tomas para un documental* (1997) de García Helder y la película *La ciénaga* de Lucrecia Martel. Analizando el rol del mundo material, Ceresa sostiene que “pese a ser lenguajes y mediaciones distintas”, ambas obras suprimen la “dimensión alegórica de la representación”, es decir, tanto objetos como las cosas se erigen como “portadores de una historia social o de un poder vital que afecta los cuerpos” (263). Por último, el tercer texto que se inscribe en esta línea es “De espectadores y espectros. La sala de cine y el momento de exhibición”, en cual Constanza Vergara, a partir de escenas particulares en las que ciertos personajes van al cine, revisa “un repertorio de interrogantes sobre la relación entre registro y ficción, sobre algunas continuidades entre el dentro y afuera de pantalla”. Esto a partir de una película reciente, *Fantasma*, del argentino Lisandro Alonso, y de textos de Horacio Quiroga y Bustillo Oro. Vergara lee las ansiedades de los espectadores de los inicios del cine ante el nuevo medio, sosteniendo, por un lado, que “los cuentos de comienzos de siglo tienden a clausurar el espacio del relato”, “casi exclusivamente dentro de la sala de cine” y, por otro, que Alonso amplía ese escenario y agrega todo el centro cultural (176). A pesar de la divergencias, Vergara piensa el lugar del cine en estos autores, en “relación con las prácticas que implican su producción, circulación y consumo” (176).

En general, lo diverso del libro, en autores y acercamientos, rinde tributo a los “desencuentros” del título que finalmente terminan encontrándose en un punto de convergencia crítico y denso, donde cada tema y problema trabajados y cada materialidad analizada dan cuenta de un proceso crítico bien entramado. Por cierto, se aprecia en el libro un ordenado acercamiento a textos/autores fundamentales. En *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica* Betina

Keizman y Constanza Vergara construyen un libro necesario para los estudios de cine y literatura. Lo hacen articulando pequeñas piezas de un dispositivo complejo que proyecta, desde la letra, luces, imágenes y espectros.

LUIS VALENZUELA PARDO

Universidad Andrés Bello

[luisvalenzuelaprado@gmail.com](mailto:luisvalenzuelaprado@gmail.com)