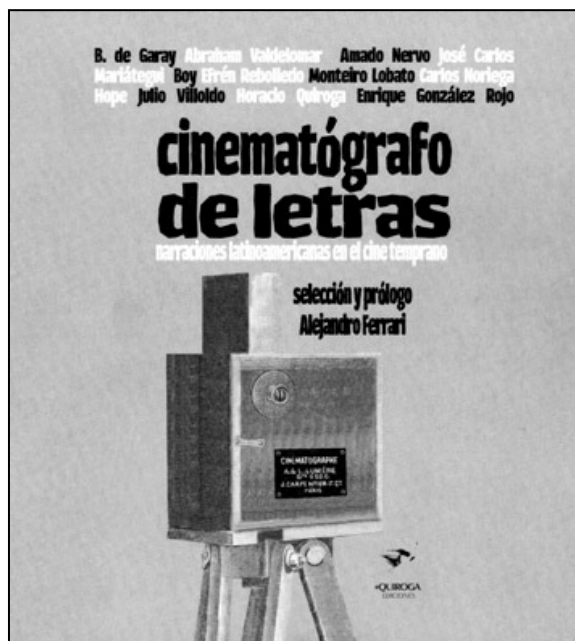


Sobre Ferrari, Alejandro
(compilador).
Cinematógrafo de letras.
Narraciones latinoamericanas en el
cine temprano

Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019,
201 páginas, ISBN: 978-9974-94-537-1

Riccardo Boglione *



El apasionante, atormentado y atormentante *affaire* (con su aire perpetuamente clandestino y problemático, pese a las infinitas tentativas de regularizarlo y a su indisolubilidad) entre literatura y cine tiene un nuevo elemento probatorio en la antología *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano* que Alejandro Ferrari compiló y prologó el año pasado. Este ágil libro de formato cuadrado, que reúne cuentos de once escritores de diferentes países latinoamericanos que rozan, abrazan o se emparejan con el cine, invita, una vez más, a interrogarse sobre los términos de una relación compleja, pero estrechísima en aquella temprana etapa, con la invención de los Lumière todavía en pañales. Ferrari, en el rápido prólogo, recorre fechas y fases del nacimiento del nuevo medio y menciona la llegada casi instantánea del mismo a la tierra Oriental (que, aún con pequeños desfases, fue temprana en el continente entero), recordando la adaptación –que no sería peregrino en muchos casos rotular de explotación– de diversas obras literarias como sujetos de las primeras películas “narrativas”. Se menciona, justamente, algo sobre el largo debate de cómo leer estas producciones, “adaptaciones, versiones, inspiraciones”, con la “tensión permanente”¹ que generaron y el resultado de considerar habitualmente superior a las Letras, idea que bibliotecas de valientes trabajos teóricos han tratado de revertir y que, sin embargo, parecería

¹ FERRARI, Alejandro. “Prólogo”. En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, p. 13.

primar todavía fuera de los estudios específicos. Desde el principio, hubo una supremacía de lo literario sobre lo fílmico, quizá en términos más simbólicos que concretos, defendida por varios intelectuales tanto en Europa como en las Américas (sin que faltaran, claro está, varias voces discordantes, como por ejemplo la de Horacio Quiroga, pronto a reconocer la potencialidad artística del cinematógrafo, como nos recuerda Ferrari). Sin embargo, hubo también una consolidación, que justamente se instala a partir de los años 10 del siglo pasado, de un mutuo aprovechamiento de técnicas y temas que fue formación para el cine –por ser éste un lenguaje todavía en construcción– y, en alguna medida, deformación –aunque en el buen sentido– para la literatura, cuya “especificidad” tenía milenios de osificación. Así, el prólogo de Ferrari alude a la influencia de lo cinematográfico en la escritura, cuestión de gran complejidad como advierte, de hecho, Carmen Peña-Ardid en 2005:

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.²

Ferrari, sin embargo, se refiere al uso por parte de la literatura de principios del siglo XX de “procedimientos y técnicas de construcción propios del relato cinematográfico: la facultad de los personajes para verse como desde afuera distanciados y superpuestos a lo que los rodea, los *flashback* y *flash forward*, algunos efectos de travelling, el plano de acercamiento, el *close-up*, el *racconto*”.³ Empero, sin salir del recinto literario, todas las anteriores categorías, en realidad, ya figuran como propias de la literatura mucho antes del siglo XIX: lo metaliterario, la analepsis y prolepsis, los diversos grados y modos de prosopografías y topografías, respectivamente (no logro dirimir qué se entiende aquí por *racconto*). Más coherentes, entre lo fílmico migrado a lo literario que Ferrari cita –citando a su vez Carlos Dámaso Martínez– parecen los “espacios y

² PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 101.

³ FERRARI, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 15.

tiempo' presentados 'fragmentariamente con elipsis y alternancias de espacios',⁴ que recalcarían, posiblemente, el dinamismo del montaje cinematográfico.

Así, en la búsqueda constante de las modalidades de ese lazo, la antología puede servir para empezar a entender cómo se insinuó el nuevo invento entre las líneas narrativas de escritores geográficamente lejanos de los grandes centros de producción filmica (pero a la vez "invadidos" por ellos más o menos pacíficamente) que fueron testigos, a menudo, de cines nacionales en pleno desarrollo. En este sentido la selección es satisfactoria por su amplitud: aparecen autores argentinos, uruguayos, mexicanos, chilenos, peruanos, cubanos y brasileños en un periodo temporal de dos décadas, que cubre básicamente toda la fase del cine "narrativo" de largo aliento, desde sus inicios –el primer cuento es de 1906– hasta la aparición del cine sonoro –el último es de 1928. Tal vez, más allá de posibles exclusiones (para quedarnos en Uruguay se podría citar como ejemplo "El sueño de Chaplín" de Ildefonso Pereda Valdés), un defecto podría verse en el universo totalmente masculino que teje. La inclusión de voces femeninas –por ejemplo, de "Cinta cinematográfica" de María Elena Crosa de Roxlo, sólo citado en el prólogo de Ferrari– hubiera, huelga decirlo, enriquecido considerablemente el panorama, aunque existiera, en este sentido, cierta escasez numérica entre lo elegible.

Con la premisa de que sería ideal acompañar la antología con la lectura, en paralelo, de *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica 1915-1945* de Jason Borge⁵, casi su contraparte "teórica" (con algunos autores, además, que coinciden, por ejemplo Quiroga y José Carlo Mariátegui), este florilegio se puede atravesar, justamente, retomando el nudo de las recíprocas influencias. En este sentido, es evidente que la mayoría de los cuentos tocan lo cinematográfico solo a nivel temático, aún presentando un estimulante abanico de posturas y enfoques, mientras que en contadas ocasiones, en la misma escritura, permea un modelo de composición que refleja algunas peculiaridades del lenguaje fílmico.

⁴ FERRARI, *ibíd.*, p. 15.

⁵ BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

Así, como sugiere Ferrari, “El beso de Evans (cuento cinematográfico)” (1907) del peruano Abraham Valdelomar, emplea “pequeñas divisiones, como si fueran escenas”,⁶ reproduciendo quizá cierta rapidez de las secuencias del film (aunque es cierto que eso pasa sobre todo al principio del cuento, en los primeros párrafos) para luego diluirse en un relato más bien dilatado, donde sí por momentos se suceden como relámpagos series de sustantivos y pocos adjetivos, casi como un *flash* de imágenes. También en la alternancia entre eventos terrenales (intriga amorosa) y fantásticos (un palacio de demonios) –donde el lector es movido, casi como si fuera un montaje alternado, entre dimensiones antitéticas– podría vislumbrarse la voluntad de rendir un efecto cinematográfico de juegos entre planos espaciales inusualmente diferentes.

Un mismo procedimiento, con breves frases cortantes, casi a modo de guion, es el que abre “El hombre que se enamoró de Lily Grant” (1915) del pensador Mariátegui, en una de sus relativamente pocas, y tempranas, pruebas ficcionales. Sin embargo, como en el cuento de Valdelomar, esa extrema síntesis –con anexa sensación de “movimiento” rápido– se va perdiendo a lo largo de un cuento que es, de todas formas, una interesante investigación sobre la incipiente (a nivel global) y desbordante atracción del público por las divas de celuloide (y por ende, sobre los efectos del nuevo medio en la psicología de masas). Con un atrevido y rítmico uso de fórmulas recurrentes (los “ojos grandes, verdes, vivaces”; “la historia folletinesca y cursi de la película”; la “prima joven y bella”) Mariátegui presenta a un personaje que abdica un amor real por uno “virtual”, por una “sombra” en la pantalla, revelando, al final, padecer de una epilepsia hereditaria, que justificaría la renuncia a casarse para permanecer en lo simbólico e irreal de su amor cinematográfico.

El corte de escritura más cinematográfico –pero jugado en clave exquisitamente metaliteraria, con una trama reducida a “argumento de filme” y su “triple ventaja: no molestará al pobre lector; no comerá el escaso tiempo del autor y aún puede ser que se termine filmando”–⁷ lo elabora el brasileño y polifacético José Bento Monteiro Lobato

⁶ FERRARI, Alejandro. “Nota sobre Valdelomar”. En: *Cinematógrafo de letras*, op. cit., p. 24.

⁷ MONTEIRO LOBATO, José Bento. “Marabá”. En: *Cinematógrafo de letras*, op. cit., p. 112.

en su “Marabá” (1923). Además de ser, como menciona Ferrari, una “parodia de la literatura indigenista brasileña”⁸ donde resuena, entre otros, el *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, es una reproducción jocosa de la velocidad del cine (comparada, discretamente, a la lentitud literaria), tanto que “va desde aquí en adelante a cien kilómetros por hora, dividida en *cuadros y letreros*”⁹, y notése la referencia a otro invento que define la modernidad: el auto. Lobato emula así el formato guión, con tanto de “nota” para su posible director –nada menos que Cecil B. De Mille– sobre la actriz que mejor interpretaría a la protagonista: la australiana Annette Kellerman, muy famosa en aquel entonces.

Finalmente, si bien Ferrari presenta “Salamandra” (1919) del mexicano Efrén Rebolledo como un relato estructurado en “pequeñas escenas cinematográficas (...) con rápido y ágil desarrollo”,¹⁰ el cuento se revela escrito ampulosamente y las escenas están más bien estiradas. Se trata de un ejercicio tardo simbolista que gira alrededor de una exacerbada *femme fatale*, anti-heroína típica de las películas de la época. Mucho más cercano a una escritura guionesca, casi de *storyboard*, es “El día más feliz de Charlot” (1928) de otro mexicano, Enrique González Rojo, que, básicamente recortado sobre los típicos gestos y situaciones de las películas de Charles Chaplin, va desplegando la acción en “cuatro escenas y una apoteosis” como el mismo subtítulo del relato declara.

Pasando a quienes usan el cine –en sentido muy amplío, desde la sala a las cintas, pasando por el ambiente de producción– como núcleo argumental de sus ficciones, conviene abrir con “El sexto sentido” (1913) del ilustre mexicano Amado Nervo. Relato de para-ciencia-ficción, con tintes y tonos entre lo romántico y lo edificante (en un sentido no sorprendentemente católico), se centra en un hombre que, gracias a una operación al cerebro, puede ver el futuro, vislumbrando el porvenir (sombrío) de la humanidad, pero también el propio, marcado por el encuentro con su (próxima) amada. Siendo uno de los relatos más largos de los aquí reunidos, se permite

⁸ FERRARI, Alejandro. “Nota sobre Monteiro Lobato”. En: *Cinematógrafo de letras, op. cit.*, p. 106.

⁹ MONTEIRO LOBATO, *op. cit.*, p. 112.

¹⁰ FERRARI, Alejandro. “Nota sobre Rebolledo”. En: *Cinematógrafo de letras, op. cit.*, p. 74.

divagaciones de todo tipo, pero es en cierta insistencia sobre la metáfora cinematográfica y de cómo toma forma, en su cabeza, la mirada hacia el futuro, que reside posiblemente el elemento más cautivador. Así, esta “visión interior, pero material, porque estaba constituida por imágenes”, se concreta primero “como se ven las tiras de papel del kinetoscopio”,¹¹ para que luego los sucesos pasen “como una gran cinta móvil”.¹² La coincidencia entre el espectáculo cinematográfico y lo mental toman al principio, sintomáticamente, una naturalidad que asombra al protagonista: “lo que más me sorprendía de aquella interior visión era que no me inquietase en lo más mínimo, que me pareciese, por el contrario, no sólo natural, sino consustancial a mí, en sumo grado”.¹³ Parece que el juego con el tiempo y la visión, ya en el temprano 1915, no puede no pasar por el cine. A fin de cuentas, Nervo no hace otra cosa que invertir el destino de cualquier película, que es el de reproducir inevitablemente el pasado.

La compenetración entre lo que sucede en el film y en la realidad es el corazón del breve “De la quimera” (1906) del argentino Benjamín Bertoli de Garay, donde el “allí – o allá”, vale decir la pantalla y la butaca, se desdibujan, apareciendo en el medio la mano de una mujer, objeto de deseo, y donde, una vez que la luz eléctrica interrumpe la proyección, deja, previsiblemente, al protagonista “indeciso, desconcertado”.¹⁴

Años más tarde, la ósmosis entre arte y vida será el foco del débil “Una aventura de amor” (1918) obra de un escritor misterioso, probablemente chileno, que firma Boy. La infatuación por una diva empuja al protagonista a ir a Hollywood para encontrarla, terminando, en una inversión de lo que habitualmente sucedía en las películas, al ser salvado de las aguas por ella. Y develando al final a las “lectoras” que era, sin embargo, todo un sueño.

De corte fantástico-macabro, no sorprende la participación de Quiroga con su “El puritano” (1926), una historia de fantasmas –con actores muertos que vuelven a los

¹¹ NERVO, Amado. “El sexto sentido”. En: *Cinematógrafo de letras*, op. cit., p. 74.

¹² NERVO, *Ibíd.*, p. 42.

¹³ NERVO, *Ibíd.*, p. 43.

¹⁴ BERTOLY DE GARAY, Benjamín. “De la quimera”. En: *Cinematógrafo de letras*, op. cit., p. 21.

talleres cinematográficos una vez que allí se termina de trabajar– en la que se desarrolla el drama de una estrella suicida por amor y acongojada –incluso en su existencia de “espectro fotográfico”– por el hombre que la abandonó. La notoria marca que el cine dejó en el escritor salteño –como sabemos hay otros cuentos suyos sobre temas cinematográficos– se expresa quizá a la perfección cuando reprocha a la literatura, su incapacidad de capitalizar el poder de reproducción del pasado del cine. Anota Quiroga, agudamente, cómo “nunca hasta hoy la literatura ha sacado todo el partido posible de la situación entablada cuando un esposo, un hijo, una madre, tornan a ver en la pantalla, palpitante de vida, al ser querido que perdieron”¹⁵, todo un manifiesto de aquella ventajosa influencia entre los medios, y de su posibilidad de explotación creativa, que mencioné al principio.

El enorme poder de seducción que las imágenes en movimiento ejercen sobre el espectador es tratado también, pero en clave duramente moralizadora, en “Carne a las fieras” (1924) del cubano Julio Villoldo Beltrán. Atareado en describir, asqueado, una “exhibición para hombre solos” cuyo punto cúlmine es un *strip-tease* y en hablar mal de su público, comparándolo a “fieras del Circo Romano”, el autor gasta unas cuantas palabras en el preludio cinematográfico en el que se muestra una “película obscena, brutal” donde desfilan todas “las impurezas en sus aspectos más crudos, más abyectos, más horriblemente repulsivos”.¹⁶ Una vez más, y más allá del tono ferozmente moralista de la voz del narrador, lo que impresiona es la descripción de cómo la proyección impacta en el público. Los más cultos, cuando se prende la luz, se contemplan “horrorizados, espantados de si mismos”¹⁷ y varios de ellos “sigilosamente” abandonan la sala, casi no pudiendo sostener más el poder de evocación del cine, desertando la *clou* de la velada, o sea la mujer real que se desviste.

Uno de los mejores cuentos del libro resulta ser el largo “«Che» Ferrati, inventor” (1923) del mexicano Carlos Noriega Hope, que sitúa la acción dentro de los *studios* de Hollywood en una intrincada, y bastante bien resuelta variación, de corte fantasioso,

¹⁵ QUIROGA, Horacio. “El puritano”. En: *Cinematógrafo de letras*, op. cit., p. 184.

¹⁶ VILLOLDO, Julio. “Carne a las fieras”. En: *Cinematógrafo de letras*, op. cit., p. 176.

¹⁷ VILLOLDO, *Ibíd.*, p. 177.

sobre el tema del *Doppelgänger*, mostrando la miseria moral del ambiente (algo de por sí bastante previsible), pero manteniendo la tensión y también moldeando un universo que refleja sabrosamente la *Stimmung* de lugar y época. Se amontonan, a veces en verdaderas enumeraciones caóticas, *flappers* y *girls*, *Saturday Evening Post* y *El gabinete del Doctor Caligari*, efectos especiales y escándalos, Florencio Sánchez y Pola Negri, *boarding house* y *shimmy*, Mary Pickford y John Barrymore, “ley seca” y divismo, y un largo etcétera. Aún plagado de estereotipos –ávidos productores judíos, fanfarrones argentinos, estadounidenses que confunden mexicanos por españoles– el relato logra sin embargo poner la lupa en el poder transformador del cine, como lo hacen otras narraciones en la antología, pero mirado desde adentro, paseando entre sus mecanismos ocultos.

El relato de Noriega Hope es indicador de otro factor, históricamente sustancial y previsible, que se puede desprender de *Cinematógrafo de letras*: la hegemonía de las producciones norteamericanas también a la hora de la trasposición narrativa del mundo del cine. Es también una cuestión temporal –por ejemplo, en el cuento de Rebolledo, de 1919, todavía se citan implícita y explícitamente a las grandes divas italianas Borelli, Bertini y Menichelli como referentes de la *Belle dama sans merci*–, pero denota cómo la visibilidad y fuerza (también mediática) de las cintas y divos hollywoodenses tuvieron suficiente *appeal* para salir en seguida del ámbito popular y entrar de bruces en el universo literario.

Sería erróneo evaluar negativamente la antología de Ferrari por la discontinuidad cualitativa de los relatos. El hecho de que el libro no se sonroje poniendo codo a codo al escritor desconocido o emergente con la figura prestigiosa, a la perfecta elaboración literaria con el tambaleante esbozo narrativo, brinda un panorama variado y riquísimo que ilumina sobre los temas ligados al cruce cinematográfico-literario ilustrados al principio, con la ventaja de no ceder al chantaje de la “gran literatura”. Desde una perspectiva latinoamericana, a nivel de mapeo de la inmersión literaria en el mundo

del cine, está si no todo (pienso en el brillante trabajo de Miriam Garate,¹⁸ entre otros), mucho por hacer. La necesaria reconstrucción de un corpus narrativo olvidado en revistas esparcidas por el continente tiene, por ende, que ser lo más inclusivo posible. La recopilación de Ferrari resulta un paso fundamental en este rastreo.

Referencias bibliográficas

- BERTOLY DE GARAY, Benjamín. “De la quimera”. En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, pp. 19-21.
- BORGE, Jason. *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- FERRARI, Alejandro. “Prólogo”. En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, pp. 9-15.
- _____. “Nota sobre Rebolledo”. En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, p. 74.
- _____. “Nota sobre Monteiro Lobato”. En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, p. 106.
- _____. “Nota sobre Valdelomar”. En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, p. 24.
- GÁRATE, Miriam V. *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2017
- MONTEIRO LOBATO, José Bento. “Marabá”. En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, pp. 107-121.

¹⁸ GÁRATE, Miriam V. *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896-1932)*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2017

NERVO, Amado. “El sexto sentido”. En: Ferrari, Alejandro (comp). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, pp. 37-63.

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.

QUIROGA, Horacio. “El puritano”. En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, pp. 181-187.

VILLOLDO, Julio. “Carne a las fieras”. En: Ferrari, Alejandro (comp.). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*. Montevideo: +Quiroga Ediciones, 2019, pp. 175-178.

Fecha de recepción: 4 de diciembre de 2020

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2020

Para citar esta reseña:

BOGLIONE, Riccardo. “Sobre Ferrari, Alejandro (compilador). *Cinematógrafo de letras. Narraciones latinoamericanas en el cine temprano*”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 635-644. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/336>> [Acceso dd.mm.aaaa]

* **Riccardo Boglione**, nacido en Génova, Italia, en 1970 y radicado en Montevideo desde 2006. Doctor por la Universidad de Pennsylvania es investigador, crítico de arte y curador. Escribe sobre artes plásticas para *La diaria*. Ha curado en Montevideo, entre otras, las exposiciones *Vibración Gráfica. Tipografía de vanguardia en Uruguay* (Museo Nacional de Artes Visuales, 2013), *Premio Figari Carlos Capelán* (Museo Figari, 2014), *José Gurvich: Ritmos de ciudad* (Museo Figari, 2018) y co-curado *Nitrato oriental. Pre-cine y cine silente en Uruguay* (Teatro Solis, 2019). Dicta cursos sobre artes plásticas en instituciones públicas y privadas. Ha publicado, entre otros, *Détournement all'italiana* (Génova, Odra Press, 2019) y la edición facsimilar de *Vanguardia. Revista de Avance* (Sevilla, Ulises, 2017). Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias, y dirige la revista de literatura conceptual *Crux Desperationis*. E-mail: riccaboglione@gmail.com.