

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Dissertations, Theses, and Capstone Projects

CUNY Graduate Center

2-2020

Cinegrafia: literatura, espectadores y cinefilia contemporanea en latinoamerica

Rojo Robles Mejias

The Graduate Center, City University of New York

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3543

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).

Contact: AcademicWorks@cuny.edu

**CINEGRAFIA: LITERATURA, ESPECTADORES Y CINEFILIA CONTEMPORANEA EN
LATINOAMERICA**

by

ROJO ROBLES

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Latin American, Iberian
and Latino Cultures in partial fulfillment of the requirements for the degree
of Doctor of Philosophy, The City University of New York

2020

© 2020

ROJO ROBLES

All Rights Reserved

Cinegrafía: literatura, espectadores y cinefilia contemporánea en
Latinoamérica

by

Rojo Robles

This manuscript has been read and accepted for the Graduate
Faculty in Latin American, Iberian and Latino Cultures in
satisfaction of the dissertation requirement for the degree of
Doctor of Philosophy.

Date

Paul Julian Smith

Chair of Examining Committee

Date

Carlos Riobó

Executive Officer

Supervisory Committee:

Magdalena Perskowska

Julio Ramos

Oswaldo Zavala

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

ABSTRACT

Cinegrafía: literatura, espectadores y cinefilia contemporánea en
Latinoamérica

by

Rojo Robles

Advisor: Dr. Paul Julian Smith

The arrival of cinema in Latin America quickly produced an intermedial cultural landscape. To this day, experimental authors in the Hemisphere and the Caribbean write cinegraphic fiction as a way to deal with film's socio-cultural repercussions. My work addresses the question of how cinema transforms and subverts the creation of fictional narratives in the last five decades. By considering a corpus of post-1968 literary works in Latin America, I argue that contemporary cinegraphic fiction, a concept I coined, shed light on filmic discourses, platforms, and artifacts and transpose film language into literary texts. Intending to rethink polycentric film production and reception, I examine intermedial literary methods, spectatorship, and cinephilia in Latin America. My research uses film theory alongside literary criticism and cultural analysis to explore how cinegraphic storytelling facilitates a commentary on race, gender, class, migrant lives, media, and technology.

Through four chapters, I do close readings of cinegraphic cases from different national contexts. In the first chapter, I focus on engagements with active spectatorship by examining "Destinitos fatales," "Queremos tanto a Glenda," and "A Brick Wall," three short stories by Andrés Caicedo, Julio Cortázar and César Aira, respectively. In chapter two, I analyze the relationship between travels, film reception and memory in the novels *Las*

películas de mi vida by Alberto Fuguet and *La fiesta vigilada* by Antonio José Ponte. The reproduction of silent comedy and film noir tropes in the novel *Triste, solitario y final* by Osvaldo Soriano centers the discussions of chapter three. Lastly, I discuss cinegraphic laboratories and fluid authorship in the short story *Lost in the Museum of Natural History* by Pedro Pietri, and the novels *Yoyo Boing!* by Giannina Braschi, *Contrabando* by Víctor Hugo Rascón Banda and *Cuatro muertos por capítulos* by César López Cuadra.

My dissertation argues that cinegraphic fiction promotes hybridity of form and content that expands the strategies of literary representation to highlight the interconnectedness of film culture and societal tensions. The use of cinema-infused modes of expression is central to a general critique of late capitalist societies and the marginalization of communities and individuals in Latin America and the United States.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi padre Pepe Robles y mi madre Nydia Mejías, juntos y separados, por llevarme al cine y a las videotecas constantemente y por su ejemplo brillante como educadores. Agradezco los anaqueles llenos de libros y todos los videos y DVDs pirateados que circularon por nuestra casa. Celebro a Chemi González por ser un hermano en la cinefilia y por ser el agente siempre en movimiento que juntó a nuestro colectivo *Cinecero*. Gracias a los panitas y colaboradores de ese proyecto tan lleno de gozo. Mil gracias a Caborca y a los colaboradores itinerantes de mi proyecto artístico, *El kibutz del deseo*, por lanzarse conmigo a la aventura del cine intertextual, el teatro guerrilla y las publicaciones cinegráficas *underground*.

Por la formación profunda, por la resistencia y el amor a la Isla le doy las gracias a la Facultad de Humanidades, al Departamento de Drama y el de Literatura Comparada de la Universidad de Puerto Rico, mi alma mater. Gracias a Lina García, a lxs profesores y colegas del Departamento de Latin American, Iberian and Latino Cultures en el Graduate Center por la comunidad intelectual y *shout out* a los de Film y Africana Studies. Agradezco a la profesora Ana María Hernández y al Humanities Alliance por el espacio de pensamiento en torno a la educación en humanidades. Gracias a mis estudiantes del sistema CUNY en Medgar Evers, LaGuardia, Guttman y Brooklyn College por ser interlocutores geniales e investigadores afines. Agradezco al Departamento de Puerto Rican and Latino Studies en Brooklyn College, por la confianza creciente en mi trabajo pedagógico e intelectual y por la solidaridad en la descolonización. Mis respetos a Pedro Juan Hernández y su equipo de archivistas en el Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, por proteger la labor de nuestros escritores y artistas Nuyorican y por darme acceso a los tesoros del archivo *Pedro Pietri*. Gracias a Ammiel Alcalay, editor general, y a todo el *crew* de *Lost & Found The CUNY Poetics*

Document Initiative por la beca de investigación y por el taller expandido de edición y escritura.

Soy afortunado de contar con el apoyo de la facultad de LAILAC. La retro-alimentación certera y siempre impresionante en las clases, en los libros y durante este proceso de investigación merita celebrarse. Profesores Fernando Degiovanni y Carlos Riobó, gracias por el intercambio de ideas durante la redacción y defensa de la propuesta. Al comité actual, profesores Magdalena Perkowska, Julio Ramos y Oswaldo Zavala, muchísimas gracias, me quito el sombrero. Este trabajo no sería posible sin la dirección rigurosa y liberadora del distinguido profesor Paul Julian Smith. Gracias por las conversaciones, lecturas cuidadosas y sugerencias. Fue un verdadero placer.

Por último, gracias a mi compañera Tania Molina y a mi hija Micaela Anahí Robles-Molina por que cada día creamos hogar y por que son mi luz.

INDICE

	Página
INTRODUCCION	1
CAPITULO UNO	26
CAPITULO DOS	56
CAPITULO TRES	84
CAPITULO CUATRO	113
CONCLUSION	147
REFERENCIAS	156

INTRODUCCION

La llegada y el desarrollo del cine en Latinoamérica produjo rápidamente un ambiente cultural intermedial. Desde temprano, el siglo 20 representó un periodo de circulación global y recepción regional de productos masificados. Al emerger el cine, escritores de todo el hemisferio occidental empezaron a crear literatura cinegráfica - concepto que definiré adelante- como una manera de procesar los efectos del medio. Las crónicas de espectador inician este proceso en los periódicos de ciudades como Ciudad de México, Buenos Aires o Río de Janeiro. El espectro de escritos en torno al cine se abre pronto hacia textos híbridos que incorporan crítica, reflexiones personales y segmentos narrativos. El salto a las ficciones intermediales, como las del pionero Horacio Quiroga, ocurrió en pocos años. ¿Qué función cumple esta literatura compleja basada en el diálogo de disciplinas artísticas? Las ficciones cinegráficas representaron una manera de procesar los entonces nuevos medios tecnológicos, la acumulación de imágenes y la popularidad de los espectáculos masivos en la cultura. También articularon diversos grados de resistencia a la intervención cultural estadounidense y europea en Latinoamérica. Los movimientos de vanguardia en México, Brasil y Argentina durante los años 20 y 30 son un ejemplo de grupos que llevaron a cabo un trabajo crítico y creativo para examinar las repercusiones sociales del medio fílmico a través de la poesía y la narrativa. Las vanguardias, pues, promovieron el concepto artístico y experimental de la literatura expandida.

Tanto las películas como los textos cinegráficos reflejaron identidades urbanas modernas. El cine cambió las estructuras de la vida diaria, promovió formas novedosas de interacción, formaciones de género y de vida pública. Hasta el día de hoy en pleno siglo 21, la literatura cinegráfica ha mantenido una relación directa con distintos discursos estéticos, contenidos narrativos y artefactos fílmicos. Esta relación ha descrito procesos económicos, políticos y sociales. Utilizando el concepto de la iraquí, Ella Shohat y el

estadounidense, Robert Stam desarrollado en el ensayo "Narrativizing Visual Culture Towards a Polycentric Aesthetics", propongo observar la literatura cinegráfica latinoamericana desde el punto de vista de una cultura policéntrica. La perspectiva policéntrica propone múltiples espacios que mantienen una relación intertextual dialógica no subordinada a una visión eurocéntrica. Shohat y Stam resisten los conceptos de "subdesarrollo" o "en desarrollo" para acercarse críticamente a las culturas latinoamericanas. "Such a view bears the traces of the infantilizing trope, which projects colonized people as embodying an earlier stage of individual human or broad cultural development, a trope which posits the cultural immaturity of colonized or formerly colonized peoples" (38). Ellos analizan que basado en estos prejuicios académicos, Latinoamérica y el sur global parecen estar siempre atrasados, no solo económicamente sino también culturalmente, condenados a un juego perpetuo de alcanzar las expresiones culturales eurocéntricas o estadounidenses. Shohat y Stam formulan como respuesta una visión temporal y geográfica de la coexistencia y de las interconexiones. "Thus all cultures, and the texts generated by these cultures, we assume, are multiple, hybrid, heteroglossic, unevenly developed, characterized by multiple historical trajectories, rhythms and temporalities" (39). En este trabajo propongo yo también un acercamiento policéntrico en cuanto al cine, la literatura y el propio concepto de lo latinoamericano que me permitirá estudiar fluidamente distintos países y décadas, abarcar una variedad de ángulos temáticos y de intersecciones conceptuales y creativas.

Con la meta de repensar la relaciones globales, la producción y la recepción fílmica, a partir del concepto de la cinegrafía analizaré un corpus de literatura contemporánea post 1968. Significante global de rupturas y transformaciones civiles y político-culturales, esta fecha, propongo, es un buen punto de arranque ya que da cuenta de un momento álgido del proceso auto-referencial latinoamericano a través de los movimientos del cine y la

literatura. Como indica el crítico e historiador del cine argentino, Mariano Mestman en su ensayo "Las rupturas del 68 en el cine de América Latina.

Contracultura, experimentación y política":

Del mismo modo que los nuevos cines latinoamericanos de los años sesenta/setenta se nutrieron de lenguajes y estéticas forjadas en otras geografías [...] también dialogaron con discursos epocales característicos del latinoamericanismo, que ampliaron en muchos casos el horizonte de intervención (10-11).

Mestman señala que junto al creciente intercambio de ideas y prácticas estéticas y circulación de filmes, desde mediados de la década del 60 también existieron fuertes vínculos materiales entre cineastas latinoamericanos, así como viajes y traslados de un país a otro y recuentos de estas experiencias (11). Se puede extrapolar un análisis histórico de la literatura intermedial muy parecido tomando en consideración la marca del boom latinoamericano y las rupturas del post-boom con escritores versátiles de un ascendente interés por las tecnologías audiovisuales y con una producción intermedial. Los textos que analizaré se caracterizan por indicar un influjo mediático en la escritura con el uso abierto de procedimientos o intertextos fílmicos. Otros métodos explorados son la ecfraza, las atmósferas y los tropos cinematográficos y a veces las estructuras directas del medio como el montaje o la reproducción de guiones. Acompañando ese análisis formal y estético, exploraré también aquí cómo la narrativa cinegráfica facilita un comentario acerca de las fricciones raciales, de género, de clase económica y cultural en Latinoamérica y los Estados Unidos.

Este estudio trazará la manera en que el cine interviene en la narrativa de ficción latinoamericana y latina en los Estados Unidos. Llamaré la técnica de utilizar películas o contextos cinematográficos como intertextos y más allá, como herramientas de escritura ficcional, con el neologismo: cinegrafía. Con este concepto busco enfatizar una variedad de prácticas literarias. Aunque

el adjetivo cinematográfico se ha utilizado en el pasado para propósitos críticos similares a los míos, me parece que la cinegrafía señala a un desempeño intermedial desde la escritura que supera la influencia, tono o imaginario multiforme implicado en el concepto de lo cinematográfico. Acortar la palabra cinematográfico, también ayuda en mi propuesta a acentuar la escritura dentro de todos los posibles fenómenos artísticos que también se encargan de presentar al cine como aparato y dispositivo, sus tendencias y capacidades tecnológicas y su transformación en espectáculo.

¿Qué implica el concepto cinegrafía? Se trata de un método literario de visualización, apropiación, experimentación y a veces cuestionamiento de la cultura fílmica. La noción implica también el examen crítico de las industrias mediáticas y de los llamados mercados nicho. Esta técnica literaria propone el valor productivo de la palabra escrita y sus posibilidades meta verbales o de expansión hacia los medios audiovisuales. Sin embargo, la cinegrafía no implica una mera forma de representación, sino también una práctica de delinear las transformaciones contemporáneas del saber y el poder mediático. La literatura cinegráfica establece posicionamientos acerca de problemáticas socio-políticas, tecnológicas, del consumo y el ocio y en ciertos casos, de la vigilancia en los espacios públicos y privados. Entre otras posibilidades les permite articular a los escritores una reflexión acerca de los métodos de filmación, las estéticas regionales y los ambientes de recepción y producción intelectual locales tal como propone la estadounidense Miriam Hansen con su concepto del modernismo vernáculo. Hansen entiende lo vernáculo como la dimensión de lo cotidiano. El concepto tiene una connotación idiomática, de traducción o de dialecto. En otras palabras, Hansen invita a una reflexión, que aquí asumo, en torno a manifestaciones particulares que se resisten a una percepción universal del cine. Hansen propone examinar los discursos de recepción que reflejan procesos económicos y político-sociales locales. Hansen aboga por el estudio de las esferas públicas a través de formas impresas,

visuales y sonoras. En el caso de esta investigación la palabra literaria será el soporte de análisis privilegiado. La literatura cinegráfica será examinada en su contexto vernacular resaltando el diálogo intermedial generado.

La intermedialidad como cinevisión

Para la teórica canadiense, Silvestra Mariniello, el concepto implica un "conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios" en un "nuevo paradigma que permite comprender las condiciones materiales y técnica de transmisión y de archivo de la experiencia en el pasado como en el presente" (64). Esta idea facilita un examen de los materiales artísticos y culturales, sus capas de significación y las relaciones que se establecen entre medios, aparatos, memorias, sistemas de recolección, tiempos y espacios en la cultura. El procedimiento visibiliza los diálogos técnicos, creativos y sociales de la era contemporánea.

Para el crítico alemán de la literatura intermedial Wolfgang Bongers:

la intermedialidad se articula [también] como forma estética en las prácticas artísticas modernas y puede asociarse a un giro conceptual: frente a las estrategias de representación en obras que invisibilizan los procesos de mediación y en los que los lenguajes y medios sirven principalmente de vehículo de transmisión de contenidos y códigos culturales, el trabajo intermedial crea formas y relaciones reflexivas y críticas que no ocultan los procesos de mediación. ("Tránsitos intermediales" 103-4)

Bongers señala que las propuestas intermediales cruzan y mezclan soportes, medios, tecnologías y discursos. Forman una estética del *in between* que se configura desde los intersticios a partir de una fricción y disolución de los límites de los medios pero también en un mismo medio, o disciplina artística (104). Estos puntos son ampliamente trabajados por el teórico estadounidense Gene Youngblood en su valioso ensayo *Expanded Cinema* del 1970 o más recientemente por la teórica española Esperanza Collado en *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas* del 2012. Youngblood y

Collado proponen en sus respectivos libros que en la cultura contemporánea el cine desborda hacia otros medios y se inserta en instalaciones, en museos, galerías, espacios alternativos y en medios electrónicos. Por tanto, el cine abandona la exclusiva producción en masa de los estudios dando paso a propuestas híbridas que desbordan las definiciones del dispositivo fílmico y de los lugares de recepción. La sala de cine pierde su hegemonía como único lugar de proyección de películas. Desde la perspectiva de Youngblood y Collado, las relaciones con otros medios llevan a una liberación del cine que impulsan a una expansión hacia otras áreas del lenguaje y la experiencia.

En la misma vena, los filósofos franceses, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, argumentan en *L'écran global* que a partir de los años 80 hemos pasado a vivir en la era de la pantalla global o esfera de las pantallas. Ellos proponen que desde la invención del cinematógrafo, las pantallas han mediatizado nuestro contacto con el mundo. Oponiéndose a la idea de la muerte del cine, ellos proponen que el medio ha mantenido vitalidad e inventiva y un estado flexible y diverso. Partiendo de ello, proponen el término *hypercinema* para referirse a la mutación radical del arte cinematográfico dentro del panorama contemporáneo de desestabilización y reconfiguración de lo fílmico. Lipovetsky y Serroy piensan que, paradójicamente, ahora que el cine no ocupa el espacio dominante en los medios de comunicación, ha logrado triunfar como un dispositivo imaginativo. El espíritu cinematográfico atraviesa, nutre, suple información y métodos a todos los otros formatos audiovisuales y artes. El cine, proponen, sigue organizando la mirada y los discursos que hablan acerca de ella. Formulan el concepto de cinevisión como una matriz creativa. Según este concepto, el lenguaje cinematográfico re-organiza la sociedad y permite una re-composición de la percepción humana y las interacciones sociales. Ellos conciben la cinevisión como un modelo imaginativo, es decir, como una forma de organizar relatos tanto en forma como en contenido (9-29).

En el ensayo "Intermedial Metarepresentations" la teórica de Estonia Marina Grishakova propone por su parte que las creaciones meta-representacionales presentan la incapacidad de un medio textual específico de capturar los modos y la naturaleza multifacética de la percepción. Dentro de las meta-representaciones, Grishakova conceptualiza los textos meta-verbales como aquellos que evocan las manifestaciones visuales para compensar por la falta o insuficiencia de los medios escritos. Uno de los temas centrales de este tipo de texto es tanto la similitud como la discrepancia entre la narración y la observación. Dentro de las posibles entradas críticas en torno a la meta-representación, en este estudio intermedial trabajaré el rol de los espectadores, lectores y usuarios. La interpelación a reformular, cambiar, desviar narrativas fílmicas, inventar otras o incluso acabar con los productos del cine dan cuenta de procedimientos meta-representacionales. La literatura cinegráfica intermedial es por ello un objeto de estudio y reflexión sensorial y crítica que busca comprender los nuevos roles de las artes y los medios integrados.

Tal como la especialista española en cultura visual latinoamericana, Ana M. López discute en "Calling For Intermediality: Latin American Mediascapes", uno de los usos más productivos de la intermedialidad es como eje de investigación. Para López la intermedialidad atraviesa distintos espacios y proyectos culturales y abre un abanico diverso de problemáticas a explorar (135-6).

At such, it refers primarily to ways of refocusing on particular research questions so as to encompass the links and overlaps among different media and art forms (and the disciplines within which we talk about them). One of the central motivating factors for the multiplication of intermedial research has undoubtedly been the accelerated proliferation of new media, seeming to demand new analytical frameworks, but another important motivator has been the appeal of its inherent interdisciplinarity and its potential to produce new media historiographies that elucidate the unstable relation of media to each other, and the historicity of these relations. (137)

Respondiendo a ese llamado necesario del que habla López, y usando el eje de investigación de la intermedialidad, buscaré contestar ¿cómo el cine transforma y subvierte la creación de un grupo policéntrico de relatos latinoamericanos- cuatro cuentos y seis novelas? Asumiendo las rupturas del 68 antes mencionadas, mi trabajo investigará diez textos intermediales publicados durante las últimas cinco décadas. La literatura cinegráfica de este periodo promueve formas y contenidos híbridos que expanden las estrategias de representación literaria. El propósito de este procedimiento es articular tanto un comentario acerca de la cultura cinematográfica como de las tensiones sociales de las últimas décadas del siglo 20 y principios del 21. Como resultado de este periodo inestable, no solamente el cine o otras tecnologías y plataformas son señaladas, también son traídos a cuenta la violencia estatal, la persecución política, el exilio y el desplazamiento forzado. Los textos que trabajaré se insertan dentro de los diálogos de la literatura experimental. Dentro de esta conversación re-formulan los modos fílmicos presentes desde las vanguardias pero, ahora denunciando, en la mayoría de los casos, la inequidad y la marginación de individuos y comunidades que no encajan con los discursos nacionalistas, los patrones de consumo o la moral conservadora del capitalismo tardío.

Aunque ninguno de los autores que estoy examinando pertenecen o pertenecieron a un movimiento literario unificado o se guían por un programa estético específico, sus estrategias cinegráficas se podrían contextualizar por medio de propuestas teóricas intermediales como las del movimiento Avant-Pop de los años 90. El estadounidense, Larry McCaffery, fundador y editor del movimiento, propone en "Avant-Pop: Still Life After Yesterday's Crash" que todos los aspectos de nuestra vida social, desde la economía, las leyes del estado o nuestra psique están impregnados de presencias mediáticas. La cultura pop, argumenta, ha desplazado a la naturaleza y ha colonizado tanto los espacios físicos como los reinos subjetivos internos. Esta hiper-realidad está

compuesta de pantallas, flujos de información y datos. Él concibe este estado cultural como una saturación de opciones mediáticas para consumo rápido. Ante este panorama los escritores, dice, han empezado a producir obras que buscan articular el aumento desmesurado de estímulos sensoriales.

As the mediascape seems at once to expand outward and advance inward, it becomes increasingly difficult for characters to be able to isolate an irreducible authentic "me" that can be separated from the constructed desires, memories, and opinions occupying their minds. The authors often present characters living in an extremely destabilized environment in which image, hallucination, reality and psychosis are utterly indistinguishable. (xxvii-xxviii)

Si bien esta práctica coincide con las de las vanguardias de principios del siglo 20, McCaffery señala que la diferencia es que no se puede considerar la contemporaneidad como un período optimista o novedoso. Por esta razón los escritores Avant-Pop han creado una "medicina estética" para los males de la sociedad neoliberal. Ellos buscan revitalizar los artefactos literarios y describir zonas internas de hartazgo visual, fragmentación psíquica, pérdida de afectos y derivas mentales. Aunque el Avant-Pop comparte la fascinación con la cultura de masas del arte pop de los 60, la determinación del movimiento no es duplicar sino explorar los confines del capitalismo y desnaturalizar sus materiales y métodos para evitar convertirse en extensiones de su operación. Los métodos del Avant-Pop, aunque no exclusivos de esta teorización, buscan explorar las formas y arquetipos de la cultura popular para examinar la sociedad contemporánea. El uso radical de métodos experimentales busca confundir, irritar y desarticular las estructuras sociales preconcebidas aceptando la idea de un circuito de retroalimentación entre las narrativas de la cultura de masas y la vanguardia (xviii-xxix). Aunque McCaffery se enfoca en escritores norteamericanos -con algunas inclusiones latinas- esta estética del intertexto, del *sampleo* y el collage audiovisual del video y el cine puede representar una entrada conceptual útil para entender a escritores latinoamericanos como los reunidos en esta investigación.

Ya en el siglo 21 críticos como el español Eloy Fernández Porta en *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*, han reiterado y actualizado muchas de las ideas teorizadas por McCaffery sobre las "páginas-pantallas" (195) aplicándolas también al mundo editorial en español. Fernández Porta arguye que el re-nombrado Afterpop trabaja desde un estado intermedio entre la individualidad y la consciencia de la multitud. Tiene una modalidad de ironía inestable, una combinación satírica de discursos políticos y comerciales y una escritura de la dispersión. La escritura Afterpop es esquizofrénica e incluye los registros y las manifestaciones del fan. Entre varias posibilidades, Fernández Porta da cuenta de la presencia del cine en la literatura. Propone un estudio fluido del discurso que tome en cuenta los dispositivos formados a partir de las prácticas de la red y los distintos medios audiovisuales. Para él, el paisaje mediático es sobre todo textual (53-81).

Las aproximaciones literarias al paisaje mediático consideran no solo la presencia literal del lenguaje, oral o escrito, en la infósfera, sino, más allá, los presupuestos que la constituyen, entendidos como presupuestos específicamente discursivos. Hablar en términos de textualidad mediática implica superar la concepción puramente literaria de la escritura para asumir las otras modalidades de expresión que configuran el estilo de la época.
(63)

En sintonía con las ideas de Fernández Porta y de los pensadores antes expuestos, el grupo de escritores que estoy estudiando revisan el período tardío del capitalismo y su entorno mediático a partir del cine. Particularmente se enfocan en las rupturas sociales, ideológicas y mediáticas. A través de procedimientos intermediales, la literatura que estoy analizando procesa localmente experiencias de una cultura cinematográfica globalizada. Atestigua a su vez las crisis y las desarticulaciones del medio y sus discursos aledaños. Dentro de sus propuestas, los autores exploran archivos fílmicos y subculturas del cine -aludiendo aquí a los entusiastas del cine de arte, serie B, experimental y de vanguardia. En esta investigación propongo

además que el modo de expresión cinegráfico revela los estados de un espectador multifacético, reflexivo, creativo y siempre activo.

Estableciendo un diálogo con el trabajo reciente de críticos de la intermedialidad latinoamericana durante la modernidad (Borge; Conde; de los Ríos; Miquel; Savitski; Sússekind; Wells), me concentraré en el periodo poco trabajado de las últimas cinco décadas con textos publicados entre 1974 y 2016. No busco con estas divisiones temporales basadas en años de publicación establecer un canon histórico, de época fílmica o literaria. Sin embargo, aceptando siempre una apertura en las demarcaciones temporales, en esta etapa que llamo post-68 -por los años en que se empezaron a escribir- se constituye una manifestación original de la literatura cinegráfica ya que las obras reflejan las transiciones rápidas de plataformas audiovisuales y prácticas de consumo. Durante las últimas décadas del siglo 20 y principios del 21 el modelo de proyección en teatros ha sido desplazado, aunque no eliminado del todo, por formatos domésticos: Beta Max, VHS, DVD, Blue Ray, Cable TV y *streaming*. A pesar de estos cambios significativos en la manera en que se ve o se tiene acceso a las películas, los autores de este estudio siguen entendiendo al cine como un significante de la vida contemporánea en las ciudades, de las elites culturales y de sub-grupos diversos del *underground*. Siguiendo una continuidad con los escritores de la modernidad, los ámbitos cinematográficos les han permitido a los escritores de épocas recientes dilucidar posiciones complejas y en muchos casos contradictorias acerca del panorama tecnológico y la difusión masiva de narrativas. Ambos grupos, los modernistas y los contemporáneos, las divisiones sociales producto del acceso a los medios y la influencia de los productos fílmicos en el imaginario, incluso cuando este influjo ha mermado o más bien se ha mezclado con otras plataformas y fenómenos audiovisuales.

Cinefilia como un proyecto de la escritura

Al discutir la relación intermedial entre el cine y la escritura yo destacaré el concepto de la cinefilia. Todos los teóricos dedicados al tema (De Baecque; Balcerzak & Sperb; Keathley; Pujols; Rosenbaum; Shambu) proponen una conexión directa entre la experiencia intensa del espectador cinematográfico y su práctica de la escritura. Aunque la literatura es un medio poco explorado en las discusiones sobre la cinefilia, en esta investigación le daré prioridad con la meta de contestar cómo este fenómeno intelectual y de recepción activa les permite a los escritores interactuar vernacularmente con un capital cultural ya global. Investigaré como el consumo y la recepción del cine son puestos en perspectiva por medio de intertextos cinéfilos que denotan intercambios y afinidades policéntricas. También examinaré como los textos cinegráficos facilitan una representación de espectadores, estrellas y creadores del cine. El arte cinematográfico será estudiado como un factor que altera la subjetividad y los sentidos de los ciudadanos, principalmente. Los escritores proyectan en la página las capacidades de la cultura fílmica internacional de generar, por un lado, experiencias particulares y por otro, fórmulas imaginativas colectivas.

La formulación del concepto de cinefilia parte inicialmente de mis lecturas del libro del crítico e historiador del cine francés Antoine De Baecque *La cinéphilie*. De Baecque la define como una manera de ver películas en salas, generar discusión acerca de ellas y luego difundir un discurso. De Baecque enfatiza el papel activo de los espectadores y su producción cultural. Él argumenta que para los cinéfilos el cine requiere discusión y una evocación de narrativas. La cinefilia opera como una práctica de la memoria, de la deliberación crítica y de la escritura. De Baecque propone que el espectador cinéfilo se apropia y transforma las películas vistas en distintos escritos: reseñas, crítica, teoría y narrativa. Él promueve la idea de los cinéfilos como una comunidad cultural contestataria que genera una representación

cinematográfica del mundo. La escritura cinéfila, como su práctica asidua de visitar salas, están marcadas por la erudición y la acumulación de saber. Los cinéfilos utilizan las armas mismas de las elites culturales pero mantienen un círculo de clandestinidad. El tráfico de este saber los convierte en una contra-cultura provocadora. Además de la inspiración generada al ver películas, en ciertas instancias la comunidad cinéfila comparte experiencias comunes como espectadores en las mismas salas o cine clubs y en otras ocasiones el deseo de hablar de las películas en foros escogidos. Aunque sin duda importante, la teoría de De Baecque limita al concepto exclusivamente a la cultura fílmica Parisina de la post-guerra y del trabajo de los críticos-cineastas de la revista *Cahiers du Cinéma* (9-31). Para ampliar su enfoque sin caer en un recorrido histórico extenso de las diversas teorizaciones del concepto, aquí realzaré varias exposiciones productivas para pensar las relaciones entre espectadores y obras fílmicas bajo el marco de los textos que trabajo.

Para ampliar el análisis referiré a *Fans, cinéfilos y cinéfangos* de la crítica española Cristina Pujols por sus comentarios históricos y policéntricos con relación a la cinefilia como un método de prestigio social:

En el caso de los cinéfilos, su prestigio social ha sufrido los mismos vaivenes que el cine para legitimarse socialmente: de ser un invento de feria pasa a estrenarse en los teatros y salas de exposiciones del mundo burgués, para luego recibir los beneplácitos de la vanguardia más transgresora a la vez que sigue siendo un fiel adaptador del canon literario de las distintas naciones. Esto ha obligado a la cinefilia a rechazar, por un lado, el elitismo de las artes tradicionales que veían en el cine un invento meramente técnico y sin posibilidades artísticas, destinado a entretener a las masas; y por otro, asumir la necesidad de llevar a cabo un proceso de legitimación social y cultural de un arte popular, dotando al cine de una especificidad cultural al asimilarlo a las tradiciones humanistas y estéticas de las artes, pero cuidándose mucho de alejarlo del populismo de los medios de comunicación de masas, auténtico epítome de la anticultura. (73)

Para Pujols es en los espacios generados en esa negociación entre la legitimidad cultural, la exclusividad del gusto y el acceso en que se genera

las acciones y las escrituras cinéfilas. Ella entiende que los cinéfilos no son espectadores normales, sino intelectuales, espectadores especializados que discriminan según el gusto y buscan legitimar una serie de alusiones y analogías dentro de una red intertextual. Por ello se transforman en mediadores, catalizadores e instigadores del conocimiento cinematográfico, sobre todo si generan escritos o se establecen como figuras públicas (65-74).

Junto a Pujols las re-conceptualizaciones de los teóricos Scott Balcerzak, Christian Keathley, Jonathan Rosenbaum, Girish Shambu y Jason Sperb serán vitales para mi trabajo. Estos teóricos se movieron del ya estereotipado ámbito francés que consolida De Baecque y actualizaron el concepto a partir del desarrollo del medio en distintas geografías. Ellos aluden a distintas modalidades de escritura cinéfila y a eventos generados fuera de las salas de cine en galerías, museos, teatros alternativos, centros comunitarios e incluso casas particulares. Esta descentralización del concepto permite pensar la cinefilia como un fenómeno independiente del formato de proyección o el tamaño de las pantallas.

Por ejemplo, en el ensayo "Goodbye Cinema, Hello Cinephilia", el estadounidense, Jonathan Rosenbaum, argumenta que idea de la cinefilia como una actividad que se genera en las salas de cine es una visión nostálgica ya errónea. Rosenbaum propone que, ya que más personas ven películas en pantallas pequeñas, es necesario reconsiderar los paradigmas de la cinefilia. Es preciso tomar en cuenta las interacciones de individuos y comunidades alrededor del mundo con un archivo considerable y accesible de películas. Para Rosenbaum, el concepto de la cinefilia todavía implica la vida afectiva de los espectadores. Sin embargo, él no lo considera como un interés especializado y suscrito a una época como propone De Baecque, sino como una necesidad cultural y hasta política de grupos diversos. Él mantiene que en el presente, el imaginario cinéfilo combina materiales viejos y nuevos y una variedad considerable de

canales, ideas, experiencias, tecnologías y autores. Rosenbaum sugiere una reconfiguración de los antiguos cine-clubs en reuniones festivas de discusión en casas particulares, así como programas itinerantes en espacios alternativos. Si estas propuestas implican abandonar hasta cierto punto las salas tradicionales, Rosenbaum piensa que las posibilidades de apropiarse del cine en los términos de cada persona o grupo son ilimitadas (3-9).

La noción de individualidad dentro de la percepción y la actividad cinéfila es resaltada por el estadounidense Christian Keathley en *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Keathley se enfoca en el "momento cinéfilo" como un instante subjetivo en la experiencia del espectador, una fetichización o enfoque particular en los detalles en pantalla más allá de la narrativa fílmica. El momento cinéfilo, o de atención a aspectos marginales, se resiste al sentido o la interpretación pero sin embargo genera la escritura, la anécdota cinéfila, ya que es a través de ella como el cinéfilo trata de darle coherencia o especular en torno a las sensaciones perceptivas que lo embargan (8-9).

Los también críticos estadounidenses, Jason Sperb y Scott Balcerzak ampliando la ruta teórica propuesta por Keathley señalan en "Presence of Pleasure" que gracias al advenimiento de las tecnologías de consumo doméstico el estudio de detalles, fragmentos e imágenes aisladas ha aumentado. Para ciertos grupos de cinéfilos estas posibilidades de análisis gracias a la cintas VHS, los DVD o el *streaming* digital implican una revitalización de la cinefilia. "The particular cinematic images, or even just a part of those particular images, maintain a powerful affective hold on people, and serve well as a manifestation of their intense emotional, intelectual and even, at times, nostalgic attachment to film" (8). Aunque no dejan de aceptar cierta historicidad del concepto, Sperb y Balcerzak señalan que este tipo de cinefilia del detalle y la repetición de segmentos marginales o privilegiados

de acuerdo a una sensibilidad subjetiva, tiene un elemento de masturbación simbólica - y a veces literal. Implica acentuar el placer auditivo, visual y de las ideas que las películas inspiran. Para ellos la cinefilia contemporánea debe considerarse desde las manifestaciones sensoriales y como un modo de percepción placentero. Aunque la subjetividad centra estos nuevos estudios y el espectro de respuestas escritas pasa desde lo altamente académico hasta las escrituras personales sin rigor bibliográfico o conceptual, ellos proponen una interacción colectiva, incluso un movimiento global, posible desde las redes sociales (7-29).

En una línea similar a la de Sperb y Balcerzak, Girish Shambu, crítico estadounidense de origen indio, está orientado a las manifestaciones de la cinefilia en línea. En *The New Cinephilia* Shambu mantiene la idea de la cinefilia como un conjunto de actividades que incluyen ver, pensar, escribir, hablar y escribir sobre el cine. Él descentraliza el concepto y da testimonio de diversos grupos de cinéfilos alrededor del mundo. Estos individuos y organizaciones utilizan los libros, las redes sociales, los *blogs*, las revistas en línea, los periódicos y plataformas *sui generis* para mantenerse en comunicación unos con otros. Estos foros múltiples reflejan y dan cuenta de las diversas formas de ver películas y procesarlas intelectualmente en el presente. Shambu considera la conversación y los proyectos cinéfilos como palimpsestos. O sea, se van añadiendo capas nuevas de sentido según se ven filmes por primera vez o al revisitarlos y en tanto se leen reacciones de críticos, académicos, escritores y cinéfilos de todo tipo.

When we see cinematic images unfolding in front of our eyes, we experience the 'there' of cinema. The 'there' consists of actual, real images we encounter. But in addition to the 'there' of cinema, we also experience an 'elsewhere' of cinema. We carry memories of a film's images and sounds with us into the future, we have reactions and responses to films we watch and, we remember, in incomplete, non-linear fashion, the many films we have seen. All of these form the 'elsewhere' of the cinema experience. (8)

Para Shambu una interacción profunda con la riqueza del cine implica un trabajo complejo realizado tanto en el allí de la película como en el afuera de ella. La cinefilia implica imaginación y la mayor de las veces una labor de reflexión, discusión, crítica y teorización que ocurre fuera de sala y en un tiempo distinto al de la película. Para que la interacción completa ocurra se yuxtaponen distintos espacios, tiempos, conversaciones y procesos mentales (8-14).

Tomando en consideración este desarrollo teórico no exhaustivo, en mi investigación exploraré por medio de ficciones cinegráficas como la definición de cinefilia no está fijada. El concepto se mantiene en evolución constante dependiendo de los formatos de consumo, las distintas posibilidades de escritura, acceso cultural y las obsesiones individuales. Considerándolos en grupo, los textos cinegráficos presentan personajes que ven películas en distintos formatos. Algunos forman grupos elitistas de discusión o se obsesionan con detalles privilegiados. Otros crean listas o organizan la programación de cine clubs. Leen y analizan publicaciones fílmicas. Entrevistan estrellas, intervienen en ceremonias de premios, escriben guiones, editan películas, alucinan o las escenifican en juegos complejos o derivas mentales. El corpus representa a la cinefilia como una práctica amplia y diversa de recepción y producción de discursos y relatos. Cabe insistir que estos métodos cinéfilos no están limitados por las dinámicas de distribución y exhibición en teatros, por la producción fílmica de un solo país o por la materialidad del medio.

El corpus cinegráfico

En mi lectura la literatura cinegráfica captura los cambios en las interacciones sociales mediadas por las tecnologías y las narrativas fílmicas. Siguiendo un acercamiento comparativo cada capítulo ofrecerá una lectura analítica de textos cinegráficos puestos en diálogo alrededor de las

experiencias de espectadores y creadores fílmicos y acepciones divergentes del concepto de cinefilia. Empero, la idea de la cinefilia como un fenómeno cultural todavía relevante será aludida y mantenida en este trabajo. Utilizaré planteamientos teóricos del área de los *Film Studies* y los estudios culturales, sociales y literarios para organizar los capítulos. Discutiendo caso a caso, me insertaré en debates acerca de los efectos sociales y conceptuales del medio. La meta común de cada capítulo será analizar el rol vital del cine en tanto herramienta cultural que genera relatos aunados en situaciones varias de consumo audiovisual. A través de cuatro capítulos traeré a cuenta análisis detallados de cada texto, pero también pondré en perspectiva tanto los elementos en común como las tensiones presentes en los trabajos seleccionados.

El primer capítulo, "Espectadores emancipados: distinción cultural, sociabilidad e imaginación alterada", está enfocado a experiencias con cinefilias extremas, proyecciones públicas de películas y nociones conflictivas de trato social. El concepto del espectador emancipado del filósofo y teórico crítico francés, Jacques Rancière, otorgará unidad a este capítulo que propone una agencia inherente al espectador por medio de procesos mentales de selección, recomposición, interpretación y derivas imaginativas. Por medio de una mirada crítica a tres cuentos señalaré como los espectadores imaginados por el colombiano Andrés Caicedo y los argentinos Julio Cortázar y César Aira se resisten a cualquier noción de pasividad y dan cuenta de distintas actividades, cual más ferviente.

En el cuento "Destinitos fatales" (1971), Andrés Caicedo formula al programador y al espectador de un cine club como un personaje que vive en el ostracismo. El personaje está marcado por un "destino fatal", es decir, por un enfrentamiento con las expectativas sociales. En esta ficción el espectador paga caro su consumo cinéfilo y especializado de películas de vampiros. Por un lado las perspectivas conservadoras conciben esta cinefilia como una conducta

apática y un rechazo a las normas de productividad económica. Por el otro, dentro del fervor combativo de los años 70, grupos de izquierda conciben la actividad del personaje como enajenación. El personaje de Caicedo, el hombrecito, tiene un gusto periférico por el cine de culto que impide que el personajes sintonice o comparta con espectadores interesados en las películas comerciales o en el llamado cine-arte. En este cuento, Caicedo cuestiona ideas dominantes de productividad, clase social y involucramiento político en Cali, Colombia. Empero, incluso en su aislamiento radical, el personaje de Caicedo vive la cinefilia como una fuerza irresistible e incluso alucinante que, como señala De Baecque, organiza el quehacer y la logística del día a día, así como la mirada y produce una escritura íntima.

Mientras, en "Queremos tanto a Glenda" (1980) de Julio Cortázar, un grupo de fans de la actriz Glenda Garson -inspirada en la actriz Glenda Jackson- se roban todas las copias en celuloide de sus películas. Luego, las reemplazan con versiones alteradas que privilegian las secciones en donde aparece la actriz. Ellos eliminan cualquier sección que consideren indigna o innecesaria basados en un criterio impositivo de exaltación a la estrella. Este texto da cuenta de las circunstancias de exhibición en los años 70 antes del advenimiento de los formatos domésticos. La experiencia de los espectadores dependía de un circuito limitado de distribución de copias. El archivo podía ser potencialmente modificado o censurado. El cuento explora la idea de una filmografía controlada por las creencias estéticas de un grupo de cinéfilos obsesivos. Sugeriré en mi lectura que Cortázar pone en perspectiva la naturaleza arbitraria de los fans y el poder que tienen de reconstrucción imaginativa. Para sus personajes, el cine promueve la formación de elites intelectuales y prácticas de intervención cultural directa.

El tercer cuento "A Brick Wall" (2016) de César Aira comienza como una memoria de una infancia cinéfila en las salas del pueblo imaginado de Coronel Pringles. La memoria de las innumerables horas frente a la pantalla y la

fascinación por los detalles marginales, como alude Christian Keathley y otros teóricos, da pie al recuento de un juego de apoderarse de roles fílmicos y lograr una transformación expansiva, más allá de la pantalla, de narrativas fílmicas de espionaje. El juego entre los dos amigos protagonistas establece que la cinefilia no solo gesta discursos alternos, sino también encarnaciones y estados metafísicos que trascienden la tecnología, el contenido narrativo original y los momentos de recepción en las salas.

En el segundo capítulo, "Espectadores viajeros: cinegrafías en movimiento", haré referencia al concepto del espectador dentro de la esfera pública de Miriam Hansen. Para Hansen pensar en el contexto histórico dentro del análisis de la recepción fílmica es central así como prestarle atención a los debates de la esfera pública. El trabajo teórico de Hansen lo combino con la noción del antropólogo estadounidense, James Clifford de las "culturas del viaje". Clifford entiende los viajes como exploración, investigación, escape y como encuentros transformativos. Las dinámicas de viaje generan confrontaciones culturales, una exacerbación de la imaginación y unas instancias para ejercitar la memoria y reflexionar sobre la circulación y el movimiento. *Las películas de mi vida* (2003) del chileno, Alberto Fuguet, enfatiza estos mismos aspectos. Atrapado en un motel a partir de un larga escala en Los Ángeles, un sismólogo recuerda momentos entrañables de su vida, así como la historia de su familia en Chile y en Los Ángeles durante los años 60 y 70. Beltrán organiza estos recuerdos al revisar las 50 películas más importantes de su vida. Esta lista no toma en consideración los logros estéticos o narrativos de los filmes. Él se enfoca en vez en las circunstancias de proyección o en la capacidad de la película de evocar memorias. Su experiencia como espectador y la de sus familiares guía la reminiscencia. En mi lectura prestaré atención a la sección de la novela en Los Ángeles y dentro de ella a las películas vistas en auto-cinemas ya que

estas metaforizan el desplazamiento, la vida alienada y las expectativas de ascenso social de los migrantes en los Estados Unidos.

Por su parte, el cubano Antonio José Ponte en el libro *La fiesta vigilada* (2007) reflexiona en torno a dos películas vistas durante un viaje de un año como becario a Porto. Por un lado *Buena Vista Social Club* le permite reflexionar sobre distintas visiones y construcciones culturales en torno a La Habana. El narrador analiza que desde el extranjero se gestan formaciones de un exotismo mercantilista que marcan la representación de la ciudad. *P.M.* a su vez crea un mapa de regreso que si bien imposible en el siglo 21 todavía da cuenta de la represión estatal a la vida nocturna, a la cultura afrocubana y al cine que se aleja de los preceptos revolucionarios. Ponte reconstruye la ciudad desde las ruinas reales, las imaginadas o explotadas comercialmente así como desde la prohibiciones y censuras dentro de la industria cinematográfica nacional.

En el tercer capítulo, "Slapstick Noir: la cinegrafía cómica-oscura de *Triste, solitario y final*" abordaré una novela del argentino Osvaldo Soriano que reproduce el mundo pesadillesco y cruel del cine *noir* y el performance contestatario de la comedia *slapstick* por medio de personajes que se mueven entre la ley y la ilegalidad, entre la virtud y la corrupción, el cinismo y la hilaridad. También observaré por medio de la intervención teórica del crítico cultural estadounidense, Edward Dimendberg, como el *noir* traza unas rutas urbanas que permiten cuestionar ideas de inclusión y exclusión social. *Triste, solitario y final* (1973) es un homenaje a las tramas del cine *noir* y a la comedia silente de enredos físicos. Es también una sátira acerca de la decadencia e hipocresía moral de Hollywood, el desplazamiento, la marginación urbana y su conexión con el racismo estadounidense. Soriano se apropia del personaje canónico del escritor estadounidense Raymond Chandler, Philip Marlowe, y lo junta con el actor *slapstick* de origen inglés, Stan Laurel con tal de gestar una narrativa cómico-detectivesca desde una perspectiva

latinoamericana. Soriano examina el periodo de transición entre el triunfo comercial del cine sonoro y los *westerns* de los 30 y 40 y el revisionismo contracultural de principios de los 70. Yo argumentó que una vez Soriano se inserta en la trama como el secuaz de Marlowe, el texto se convierte en una crítica a las relaciones raciales de Los Ángeles, la marginación de los latinoamericanos en los Estados Unidos y la falsedad liberal de Hollywood.

En el cuarto capítulo, "Laboratorios cinegráficos: narrativas de guionistas", propongo relacionar las ideas trabajadas por la crítico literaria estadounidense, Sarah Ann Welles sobre los laboratorios mediáticos del modernismo tardío de los años 30 y 40. Si bien mi selección de textos no coincide ni con la época ni con la geografía que ella analiza -el cono sur- propongo que las ideas y argumentos centrales de su estudio, siguen siendo productivas para pensar las cinegrafías contemporáneas. Welles señala que a partir del modernismo tardío la tecnologías mediáticas, incluido el cine, dejan de concebirse como herramientas novedosas de creación. Señalando la explotación capitalista de las ya entonces industrias de la comunicación y la reiteración comercial de fórmulas narrativas, los autores se dedican a experimentar, como en laboratorios, con posibilidades intermediales. Más que celebrar o proponer los medios como panaceas creativas, los laboratorios afirman la inestabilidad, se enfocan en lo periférico o los descartes, así como en los fracasos estéticos. La mirada reflexiva a los medios busca situar la crítica como un elemento vital de los textos, y centralizar la experiencia de los espectadores-escritores-usuarios desde sus múltiples roles.

La primera sección del capítulo esta conformada con dos textos cinegráficos Nuyorican en donde el trasfondo social de los puertorriqueños en Nueva York y los vaivenes de la identidad boricua marcan los relatos. En su cuento, *Lost in the Museum of Natural History* (1981), Pedro Pietri se auto representa como un escritor de ficciones violentas inspiradas en los *westerns*, los melodramas y los *biker films*. Su narrativa experimental es inestable y

fluida ya que los personajes comparten agencia y toman decisiones en la construcción del relato, en la manera de transitar los espacios urbanos y en la crítica social implicada en la obra. Las películas que construye el autor-personaje Pietri suceden en tiempo real de acuerdo a los deseos de los personajes involucrados, las observaciones perspicaces y absurdas del escritor y los intertextos fílmicos que maneja. El carácter abierto del cuento le ofrece a los lectores-espectadores la posibilidad de involucrarse también en la acción y sus mutaciones.

Mientras, *Yo-yo Boing!* (1998) de Giannina Braschi es un texto que explora la noción de identidades artísticas puertorriqueñas en fluctuación. Una pareja de intelectuales reflexiona y debate -en *spanGLISH*- acerca de la vida y los cuerpos en la diáspora y el acto de escribir tanto ficción como películas. El cine es un punto de referencia continuo en los diálogos de *Yo-yo Boing!* Las conversaciones se detienen en detalles acerca de la producción de cine, la edición y el cine de autor. Problemáticas en torno a la difusión cultural, la intersección entre arte, economía e intimidad, las separaciones y desilusiones cotidianas se van revelando en la novela. Señalaré que en el texto de Braschi las películas, la crítica cinematográfica y los consejos de escritura de guiones forman un mosaico multicultural y lingüístico. Braschi denuncia la naturaleza competitiva de los grupos artísticos y una relaciones tóxicas que sirven de espejo a los impases coloniales entre Puerto Rico y los Estados Unidos.

La segunda sección del capítulo examina las novelas mexicanas *Contrabando* (2008) de Víctor Hugo Rascón Banda y *Cuatro muertos por capítulo* (2013) de César López Cuadra. En ambas novelas se examina y se propone la construcción fílmica de narco narrativas que cuestionen e incluso desarticulen los mitos mediáticos en tono al narcotráfico en México. Con Rascón Banda el guión -un musical melodramático de rancheros - es literalmente reproducido y deja entrever cómo agentes del gobierno y de las agencias seguridad son

fuerzas inherentes al trasiego y muchas veces detonadores de la violencia. Con López Cuadra el guión es materia de discusión más no un producto textual finalizado. Tal como en la novela de Rascón Banda, el comentario acerca de las representaciones dominantes en torno al narco dan pie a una disquisiciones sobre la necesidad de ampliar los registros de representación y el tratamiento del tema. Ambos autores al mostrar sus propias prácticas de escritura rechazan las visiones maniqueas y complejizan el entramado de actantes e intereses en el tráfico de drogas.

Una pregunta central que guía mi investigación, y que conecta con la noción de laboratorio de Welles, es cómo la cinefilia y uno de sus productos, la literatura cinegráfica, les facilita a los escritores dilucidar la influencia todavía vigente del cine en la cultura. El análisis que estoy llevando a cabo le presta atención a las experiencias de los espectadores, a los intertextos fílmicos y a los modelos de escritura intermedial. Me concentro también en los comentarios de recepción y de transformación creativa de las obras cinematográficas referidas por los autores. A mi parecer la ficción cinegráfica es una plataforma para la exploración de distintos modelos de pensar al espectador, la cinefilia y sus debates, así como un espacio de conversación posible entre la teoría fílmica y los estudios literarios, sobre todo en Latinoamérica y los Estados Unidos. Con este afán, ofreceré lecturas de textos ignorados en mayor grado por la crítica como los de los consagrados escritores Julio Cortázar y Osvaldo Soriano. Examinaré a su vez los relatos cinegráficos de autores en editoriales multinacionales como Andrés Caicedo, Alberto Fuguet, Antonio José Ponte y César Aira. Por último, daré visibilidad a voces que trabajan o trabajaron desde el panorama independiente como Pedro Pietri, Giannina Braschi, Víctor Hugo Rascón Banda y César López Cuadra. Si bien defiendiendo su relevancia pienso a estos autores y sus obras como casos de estudio significativos que permiten unas entradas teóricas y unos análisis del campo, no los concibo necesariamente como epítomes o figuras centrales de la

cinematografía latinoamericana. Las omisiones de esta investigación son tan valiosas como los incluidos -ejemplos obvios serían el argentino Manuel Puig o el colombiano Gabriel García Márquez- y en el futuro podrían representar expansiones, nuevos diálogos o reconsideraciones en torno a mi tema.

A través del examen de este grupo seleccionado de autores cinematográficos en *Cinegrafía: literatura, espectadores y cinefilia contemporánea en Latinoamérica* intentaré probar como a pesar de las constantes predicciones de la muerte del cine -iniciadas con el advenimiento de la televisión- estos escritores cinéfilos mantienen una conexión con el medio y todavía lo consideran un referente de los tiempos actuales. Su ficción cinematográfica refleja las alteraciones de la percepción y la vida social producto de las diversas pantallas. Ellos entienden el cine como una herramienta con una variedad de usos que estimula la escritura ficcional y la construcción de una cultura popular policéntrica. Al describir las relaciones intermediales entre literatura y cine trazaré la forma en que la relación de medios promueve un estudio de las actividades múltiples del espectador y la presentación de conflictos sociales en la Latinoamérica de finales del siglo 20 y principios del 21.

CAPITULO UNO

Espectadores emancipados: distinción cultural, sociabilidad e imaginación alterada

Un cineclubista se empeña en un ciclo extenso de películas de vampiros. Un grupo de fans re-edita las películas de una actriz. Un hombre rememora su infancia en los cines y los juegos cinéfilos con los que se involucró. Estas ficciones tienen en común espectadores activos que se influyen, interactúan y crean a partir de lo visto en las salas con distintas consecuencias, algunas destructivas. Los textos de Andrés Caicedo, Julio Cortázar y César Aira siguen la tendencia iniciada en la modernidad latinoamericana de representar los conflictos de espectadores con agencia. Respondiendo a los textos seleccionados, en este capítulo dedicado a las ficciones de espectadores inquiriré como la literatura cinegráfica reta la noción de pasividad.

En *El espectador emancipado* (2008), Jacques Rancière interroga la relación existente entre la liberación intelectual y lo que él nombra como la paradoja del espectador: no hay teatro sin público (10). Su trabajo se enfoca en el espectador teatral, sin embargo diría que su teoría bien puede ser aplicada al cine. Rancière interroga el paradigma filosófico iniciado por Platón que dice que la escena -o la pantalla- deja al espectador en un estado de ilusión y pasividad (10). Durante el siglo 20 artistas y teóricos asociados a las vanguardias y neo vanguardias, buscaron erradicar estos dos factores, la ofuscación y la inactividad, ya que impedían "el conocimiento y la acción, la acción de conocer y la acción conducida por el saber" (10). Bertolt Brecht, uno de los ejemplos de movilización que trae Rancière, propuso un teatro con efectos de distanciamiento. El director y dramaturgo quería mostrar al espectador los artificios del espectáculo y romper constantemente la ilusión narrativa. Abiertamente, Brecht buscaba un espectador crítico y eventualmente activo políticamente. Por otra parte, Antonin Artaud, el segundo ejemplo del filósofo, propuso un espectáculo que destruyera la lógica espacial divisoria

entre actores y espectadores. El evento teatral sucedería a todos lados de la audiencia incorporándola y haciéndole experimentar una saturación sensorial - la crueldad- que la sacara del entumecimiento.

Para uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia. Para uno debe afinar su mirada, para el otro, debe perder toda distancia. Los modernos emprendimientos de reforma del teatro han oscilado constantemente entre estos dos polos de la indagación distante y de la participación vital. (Rancière 12)

Rancière señala que éstas y otras propuestas -que muchos han llevado al cine- buscan mover al que observa a la acción política y re-establecer una conexión con la comunidad (15). Rancière propone entonces que se cambie el régimen perceptivo de la figura del espectador basado en el trabajo poético de la traducción, al centro de todo aprendizaje. El arte de traducir es el de poner experiencias en palabras y las palabras a prueba (17-8). Para él, el espectador no ha renunciado realmente a la actividad, sino que encarna una inteligencia que se nutre de la performance y de la energía que ella produce. La acción de mirar es también activa, nos dice, el espectador observa, selecciona, compara, interpreta, liga y compone su propia obra. Los espectadores rehacen la performance -o la película- a su manera. Son una comunidad de narradores y traductores, a la vez testigos distantes e intérpretes activos (19,20,28). La emancipación intelectual del espectador proviene de la verificación de la igualdad de las inteligencias entre creadores, actores y receptores.

En el poder de asociar y disociar reside la emancipación del espectador[...] Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado [...] todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia. (Rancière 23)

Por tanto, no es necesario cambiar al espectador de un estado pasivo a uno activo, sino aceptar que la actividad del espectador está conformada en la inteligencia que lo une a lo presenciado, con lo leído e inventado (20, 23).

El espectador emancipado, aquel que compone con lo visto, sentido y comprendido está en sintonía con las ficciones que estoy examinando.

En los tres cuentos que analizaré a continuación: "Destinitos fatales" de Andrés Caicedo, "Queremos tanto a Glenda" de Julio Cortázar y "A Brick Wall" de César Aira, la unión e interacción entre espectadores y material fílmico será central. Abordaré, pues, la pregunta de cómo los espectadores de estos cuentos intervienen con los contenidos fílmicos.

El cuento de Caicedo introduce la figura protagonista de un cineclubista. Las actividades de los cineclubs anteceden a los formatos domésticos pero ya implican un control directo del material visto, independiente de compañías de distribución, así como una visión del cine como un evento cultural. Es una figura histórica que surgió en ámbitos universitarios, editoriales y de elites culturales mayormente a partir de los años 50 tal como señala el historiador puertorriqueño del cine latinoamericano, Paul Schroeder Rodríguez (*Latin American Cinema* 130). Mi análisis investigará qué tipo de figura intelectual es el cineclubista presentado por Caicedo y cuales son las metas simbólicas de su quehacer.

Por su parte, el cuento de Cortázar pertenece a la tradición de ficciones que analizan la fascinación con las celebridades del cine. Por lo general, este tipo de relato se enfoca en un personaje masculino que se obsesiona con una actriz hasta perder el control de las percepciones y emociones. Estimulantemente, Cortázar se enfoca en un culto colectivo. Él construye una trama de robos y alteraciones de filmes. Me preguntaré cómo el deseo por reconfigurar la apreciación de una estrella de cine, reta las fronteras entre los espectadores y la materialidad de los filmes.

Por último, con el cuento de Aira buscaré contestar ¿Qué efectos concretos tiene la imaginación cinéfila-infantil? ¿Cómo la cinefilia se inserta en el mundo cotidiano más allá de los ámbitos de producción cultural?

Para ello analizaré las narrativas separadas de los aparatos de proyección aunque inspiradas por los contenidos cinematográficos.

Terror, cinefagia y la imaginación desbocada

Antoine de Baecque en *La Cinéphilie*, propone que la cinefilia implica una vida organizada alrededor del cine. Los espectadores cinéfilos transforman las imágenes en fragmentos de la vida íntima. De Baecque la define como un sistema de organización cultural que engendra ritos de la mirada y de la palabra oral y escrita (9-14). Esta descripción coincide con la que articulan Luis Ospina y Sandro Romero Rey amigos de Caicedo, escritores y cineastas a su vez:

La pasión de Andrés Caicedo por el cine forjó una cantidad considerable de obsesivos espectadores caleños, quienes [...] fueron convirtiendo las imágenes del celuloide en una parte fundamental de sus existencias. De este grupo de rebeldes [...] se fue formando un equipo de personas [...] cuyo propósito central fue producir películas donde se revelaba la imagen escondida [...] de la ciudad de Cali. Caicedo era el generador permanente de dicho entusiasmo. Su labor como crítico no sólo se limitaba a la escritura de textos o la programación [...] sino que inyectaba una actitud personal y una curiosidad continua por el conocimiento detallado de lo que el cine, día, a día, iba revelando. ("Ojo por ojo" *Ojo al cine* 17-18)

Los textos de Andrés Caicedo están íntimamente ligados a su actividad fervorosa en vida y viceversa, su vida -caótica en cualquier otro renglón- estuvo organizada a partir de una labor en torno a las pantallas de cine. Además de ser gestor cultural y programador del ya mítico Cineclub de Cali, el escritor generó una producción crítica, ficcional, epistolaria y de entradas de diario que evidenció la provocación constante de las películas en su mente, su cuerpo y sus afectos. En documentales y memorias, Ospina y Romero Rey contextualizan su obra como un encierro en la oscuridad de los teatros y como una obstinación con los misterios que las imágenes esconden. Más que cinéfilo, tildan a Caicedo de "cinéfago incondicional" (17), término que merita examinarse.

Mientras que establece una conexión etimológica, la teórica Cristina Pujols expande el término cinéfilo más allá de la metáfora del comer, la cocina o la creación de menús. Para ella se trata de un espectador de culto que hace honor a sus mitos. El cine de culto es una categoría ecléctica para Pujols. Ella la entiende como una ideología subcultural compartida "tanto por las películas, como por los directores, críticos y aficionados a este tipo de cine". La principal razón de ser, dice, es "la oposición consciente y activa al cine comercial o *mainstream*, de ahí el carácter subcultural -incluso contracultural- de su propuesta" (118). El cine de culto es una cuestión de consumo contestatario con implicaciones identitarias. El cinéfilo crea una identidad y una actividad cultural a partir de su selección reivindicativa de películas y géneros cinematográficos, tal como Caicedo.

Por su parte el propio escritor en *Mi cuerpo es una celda* -escrito en 1973 pero publicado en 2008- define su cinefilia con humor perverso como una enfermedad.

Tal parece que somos unas personas melancólicas y enfermizas, de una memoria fabulosa [...] El cine es el único arte que ofrece la oportunidad (maravillosa) de poder saberlo todo. Es un arte muy nuevo [...] Yo no tengo nada que perder mientras más este en esta oscuridad y esta luz en movimiento que es el cine. Pero quiero saberlo todo. Saberlo todo para mis adentros, porque el habla no es fácil para mí. Por eso que escribo con tanta facilidad. (82)

Para Caicedo, la cinefilia fue la práctica intelectual y estética que lo protegía de su tartamudeo, de la realidad socio-económica, sexual y narcótica que vivió en Cali y por un periodo corto en Los Ángeles. Sin embargo la describió en escritos de ficción y no-ficción como una vida cultural aislada y centrada en la melancolía y en la recopilación enciclopédica de datos cinematográficos.

Es propicio dar cuenta del caso Andrés Caicedo ya que su personaje de ficción, el hombrecito, es un alter ego y refleja su propio amor apalabrado por el cine o su cinefilia, sus mitos y consumo de culto, es decir, su cinefagia y su descalabro físico y emocional de espectador. También debido al

carácter inconcluso e inmaduro de la obra literaria de Caicedo dado su suicidio a los 25 años, la interacción entre texto, archivo y biografía es requerida para un análisis sustancial.

"Destinitos fatales" escrito en 1971, está dividido en tres secciones independientes. Se puede argumentar que estructuralmente el cuento reproduce la técnica de los filmes de antología. Tres secuencias separadas con el mismo personaje: un empleado público que funge también como líder de un cineclub, son integradas mediante unas conexiones temáticas y estéticas relacionadas al cine de terror. Según Ospina y Romero Rey el título "Destinitos Fatales" está extraído de la traducción al español de un film de Roger Corman que adapta tres cuentos de Edgar Allan Poe: *Tales of Terror* (1962) o *Destino fatal* (33). Los fragmentos hacen sentido en tanto convergen en una visión cinegráfica tanto sardónica como terrorífica que alude al cine de Corman. Aunque tardíamente, este director prolífico y diverso con cerca de 100 películas ha sido reconocido por su estética de terror de serie b, experimental y surreal, y ser uno de los pioneros del *exploitation* y la contracultura de los años 60. Su filmografía es vista por críticos contemporáneos como Wheeler Winston Dixon de la revista *Senses of Cinema* como una alternativa al cine de los estudios de Hollywood durante la posguerra.

He started out in the last days of the classic studio system, but soon broke away to make films on his own, functioning as producer and director on all his most important works. At American International Pictures, Corman worked in the depth of poverty row, but each of his films had an individual signature, in his aggressive dolly work [...] his moody, atmospheric lighting, and his brutal, charcoal-sketch graphics. In addition, he never condescended to his audiences, or dealt with his characters at a distance. Corman's vision was raw, uncompromising, and defiantly unpolished [...] Corman was more interested in visceral emotion and conflict, and knew that he had no time to waste. (Dixon)

Este ethos prolijo, crudo y brutal organizó también la obra desesperada de Caicedo. No es de extrañar su fascinación con los temas y métodos de Corman. En la primera sección, Caicedo trabaja con intertextos del cine de vampiros y presenta una visión de la cinefilia como marginación y eventual

locura. Este segmento utiliza los dilemas de un cineclubista para comentar acerca del aislamiento en las subculturas cinéfilas o quizás cinéfiagas si sigo la conceptualización de Pujols. Cabe traer a cuenta aquí un poema escrito por Caicedo en 1971 que sirve de esquema a su cuento:

Creo en fantasmas, vampiros y/en empleados públicos que/ una mañana salen volando de su/ casa porque soy un hombre/ que cayó bajo el amor./ Cuando puedo veo cine y miro/ gente desde buses, merced a/ un solo sentimiento:/ la nostalgia y la tristeza./ y fíjese que/ digo uno./ Tengo 19 años y escribo cuentos/ fantásticos./ Y ya le dije que creía en vampiros. (*Mi cuerpo es una celda* 32)

En este poema y posteriormente en el cuento, Caicedo retrata a un personaje con tintes autobiográficos de sociabilidad limitada y una imaginación cinéfila exacerbada por la constante visión de vampiros y monstruos cinematográficos.

En su libro *Cali, ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta*, Katia González Martínez sitúa la actividad cultural de los "jóvenes creadores caleños" en el "espacio-comuna" Ciudad Solar en el barrio La Merced. Este centro se caracterizó por sus "exposiciones de arte, la promoción de artesanías, la fotografía, las artes gráficas, el trabajo editorial, el cineclub, la producción de cine, el debate político e ideológico; en suma en un punto de confluencia y reunión para una generación" (167). Andrés Caicedo vivió, escribió, filmó y programó películas en este espacio interdisciplinario -y en el Teatro San Fernando- que en mayor grado estaba marcado por "los movimientos y acontecimientos alrededor de Mayo del 68 y de los *Black Panthers* en Estados Unidos; cuando predominaba el activismo de los jóvenes, una capa social emergente protagonista del movimiento estudiantil" (169).

Volviendo a la ficción, en un espacio indeterminado el cineclubista organiza un: "ciclo larguísimo de películas de vampiros" (177). Él establece un canon de películas que van desde los clásicos *Nosferatu* (1922) de F.W. Murnau y *Vampyr* (1928) de Carl Theodor Dreyer, a obras *camp* de finales de los 60 como *Dracula Prince of Darkness* (1966) de Terrence Fisher, o *House of Dark*

Shadows (1970) de Dan Curtis. Estos intertextos permiten establecer parámetros culturales y una cierta interioridad del programador. También sitúa al cuento dentro de una de las actividades emancipadas según Rancière, la recomposición: "Los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema" (20).

La selección de películas propone un texto audiovisual amplio -el poema- que supera los filmes individuales. El cineclubista, intérprete activo, monta con su escogido una historia alternativa del cine de vampiros y desdibuja los bordes económicos y de apreciación crítica que separan el cine de arte y el cine ultra independiente. El tema del ciclo genera información acerca de un gusto cinematográfico y narrativo que se interesa por temas oscuros y fantásticos. Como se deduce de los contenidos, el cine de vampiros trata de variadas formas: la trascendencia o las victorias parciales sobre la mortalidad humana, los misterios sobrenaturales en el mundo cotidiano -tema de lo fantástico por excelencia- las relaciones de dominio sexual, de género e incluso de clase económica y la posibilidad de redención por medio de las pasiones amorosas.

El lector puede extrapolar un panorama psíquico del programador gracias a esta fascinación temática que atraviesa todo el cine de vampiros. El hecho de que el ciclo sea "larguísimo" pone de relieve el extenso conocimiento del programador y la obsesión con este material perverso de poco anclaje, aparentemente, con la realidad exterior. Este aspecto es señalado por un espectador de izquierda que le reclama al hombrecito su poco compromiso con los estudiantes "que luchan por las calles" (177). Es tildado de enajenado y enajenante. Aludiendo nuevamente al autor Caicedo, su visión cinéfaga -de la cual el hombrecito también participa- no se adhería a la crítica política de izquierda que entonces veía al cine como un instrumento ideológico del capitalismo. Por momentos esto creo roces con otros miembros más dogmáticos del cineclub. González Martínez afirma que en Ciudad Solar convergía "un

ambiente politizado producto de las diferentes posiciones ideológicas de izquierda, el dogmatismo, así como actitudes más anarquistas o visiones meramente estéticas" (167). Sin hacer una referencia directa al centro, Caicedo presenta en su cuento esta coyuntura de tenso debate ideológico en su ciudad. El hombrecito, representa las visiones "meramente estéticas" señaladas por González Martínez.

El relato también le permite entender a un lector que pueda reconocer las fuentes, el conflicto principal de esta sección: la distinción cultural. Pierre Bourdieu en su canónico estudio *Distinction A Social Critique of the Judgement of Taste* (1979) propone que el intelectual de clase media interesado en las prácticas de vanguardias -el cine de arte entre ellas- está detrás de ganancias culturales por encima del prestigio económico o de clase.

They expect the symbolic profit of their practice from the work itself, from its rarity and from their discourse about it (after the show, over a drink, or in their lectures, their articles or their books), through which they will endeavor to appropriate part of its distinctive value. (270)

Para Bourdieu lo que está en juego en la distinción es la exaltación de la personalidad por medio de la apropiación de la obra de arte. No se trata necesariamente de una posesión material, aunque a veces sea el caso, sino de promover un discurso simbólico alrededor de ella. El intelectual presume del tiempo dedicado al consumo y el análisis de la obra y con ello da muestras de su poder simbólico y capital cultural frente a otros intelectuales. El hombrecito de Caicedo tiene estas expectativas. Como programador del cineclub su labor es liderar la conversación en torno a las películas que proyecta, sin embargo su problema es que desde su aislamiento no logra imponer sus gustos. Su distinción cultural no aumenta. Aunque el ciclo es apoyado por un público inicial interesado en el llamado cine de calidad, "semana tras semana va bajando la audiencia" (Caicedo 177), hasta quedar un único espectador, el hombrecito. El cuento de Caicedo establece apremios en relación al *habitus*. Para Bourdieu el *habitus* esta constituido por las prácticas clasificables que

los agentes producen y los juicios que generan de las prácticas de otros agentes (*Distinction* 169). Es un principio de división que por medio de la apreciación y diferenciación de prácticas y productos constituye espacios, estilos de vida y separación por clases.

Each class condition is defined, simultaneously, by its intrinsic properties and by the relational properties which it derives from its position in the system of class conditions, which is also a system of differences, differential positions, i.e., by everything which distinguishes it from what it is not and especially from everything it is opposed to; social identity is defined and asserted through difference. (172)

Regresando al cuento, uno de los motivos para la desazón del público es el paso que hace el programador de los filmes del cine expresionista alemán a películas de serie b al estilo de Corman. Él se rebela y cambia el *habitus*. Mientras que el cine expresionista ya está canonizado por críticos de prestigio como el alemán Sigfried Kracauer, las películas de bajo presupuesto que cierran el ciclo habían generado, entonces, poca escritura crítica y se consideraban productos de culto que celebraban el artificio y la exageración. En estos filmes se enfatizan los excesos, los temas sensuales y los estilos contestatarios por encima del contenido. Estas películas flexibilizan demasiado los parámetros del *habitus* establecido al inicio del ciclo.

"Destinitos fatales" propone una caída de los escalones de la distinción artística y el gusto. En un inicio, el programador de Caicedo promueve una actividad intelectual validada por la crítica -entre muchos factores por su simbología premonitoria del totalitarismo fascista- para luego moverse a productos de culto sin reputación estética o interés político al menos durante el periodo que describe el cuento. Como sugiere el título, el destino de este personaje es un aislamiento progresivo, una muerte simbólica. Caicedo cierra el cuento sugiriendo que el cinéfilo será consumido por su propia fantasía y obstinación estética. La última persona del público es el propio Conde Drácula:

el hombrecito encontró, al ir a introducir el último film del ciclo, que no había más que un espectador en la sala, allá detrás, en un rincón, mitad luz y mitad sombra. El hombrecito iba a comenzar a hablar de la película que amaba tanto, pero el Conde se paró de su butaca y le sonrió, y el hombrecito tuvo que bajar los ojos. (178)

Si bien es un final abierto, el acto de bajar los ojos sugiere por un lado reverencia y por otro vergüenza. La presencia del Conde, al menos en su imaginación, implica que lo han -se ha- puesto a prueba y ha fracasado, a dado al traste con el *habitus*. Su cinefagia no es compartida. El hombrecito se se descubre aislado en el ámbito cultural y político.

Tan temprano como 1916, y tal como Rancière en este siglo, el teórico alemán Hugo Münsterberg en su ensayo *The Photoplay: A Psychological Study* propone que la atención del espectador es subjetiva. Su experiencia va más allá de percibir pasivamente la luz o las sensaciones sonoras (37). Las escenas que captan nuestra atención están acompañadas por un cúmulo de ideas.

They must have meaning for us, they must be enriched by our own imagination, they must awaken the remnants of earlier experiences, they must stir up our feelings and emotions, they must play on our suggestibility, they must start ideas and thoughts, they must be linked in our mind with the continuous chain of the play [...] In the photoplay our imagination is projected on the screen [...] In short it can act as our imagination acts. It has the mobility of our ideas, which are not controlled by the physical necessity of outer events but by the psychological laws for the association of ideas. (30, 38)

Para él, la memoria y la imaginación forman parte de un proceso complejo de percepción. Pasado, presente y futuro están integrados en la reconstrucción narrativa del espectador. El cine crea la ilusión de ser testigos de la vida o más bien de nuestra experiencia psicológica de la vida (38). La *photo-play*, dice Münsterberg, es el formato ideal para reproducir las experiencias divergentes de la percepción del tiempo, la creación de expectativas y proyectar actos imaginativos. Al señalar esta teoría -muy cercana a la que elabora Rancière un siglo después- no sugiero que la alucinación o el delirio imaginativo es uno de los procesos inherentes al

espectador según Münsterberg, sino que Caicedo lleva a un extremo tragicómico la subjetividad y la reconstrucción imaginativa del protagonista.

Otro teórico que sostiene una posición similar en cuanto a las actividades mentales del espectador es el francés, Edgar Morin en su libro *The Cinema or the Imaginary Man* de 1956. Morin propone que la imagen cinematográfica tiende a ser alucinada mientras más poderosa es la necesidad del espectador. En su opinión, este proceso es similar a las representaciones fetichizadas en los cultos y religiones. Morin sugiere que en la intersección entre la objetividad de la imagen y la subjetividad del espectador se forma el fenómeno del "doble", la sombra o "imagen-espectro". A este espectro se le confiere una súper-realidad autónoma más allá de las propiedades objetivas de la imagen. El "doble" es el punto focal al cual el espectador le lanza todas sus necesidades individuales. Es un alter-ego (25). Se trata de un poder de proyección imaginativa, un tipo de magia afectiva (30). El proceso del espectador de cine requiere por tanto una apropiación privada de lo visto en colectivo (36). Reitero, el cuento lleva estos aspectos a la exageración al entrar a regiones fantásticas.

La sección analizada de "Destinitos fatales" cierra con el desplazamiento del personaje de la pantalla a la realidad. Compuesto de todos los vampiros vistos durante el ciclo, el personaje del Conde Drácula se ha convertido en un alter ego imaginado o alucinado "mitad luz y mitad sombra" (178). Separado ya de las distintas variaciones de los relatos fílmicos, Drácula reta la mirada del último espectador, el hombrecito, quién lo ha convertido en un fetiche.

Los segmentos que le siguen a esta sección, proponen que luego de este suceso, el hombrecito a distorsionado la realidad y percibe la ciudad desde un filtro ficcional cinematográfico. En la segunda sección el personaje toma un

bus y se da cuenta de que hombres muy flacos de piel oscura, y una mujer vestida de negro se han aliado con el chofer y cual *zombies* hambrientos "se le van encima" y le arrancan la mejilla (178-9). En la tercera sección, el hombrecito le explica a un hombre gordo y burlón porque carga un libro de cinco kilos del escritor estadounidense Edgar Allan Poe. El libro es su lastre con la realidad, explica, ya que vive en un globo. Le sirve para "no ir a parar en una región desconocida" (179). El gordo se le ríe en la cara. Como en las otras escenas, el personaje se queda solo a merced del peligro o la incompreensión. Su predilección por el autor de Baltimore o el cine de culto inspirado por las ficciones de Poe, como el de Roger Corman, impide que el hombrecito comparta con otros espectadores o sea entendido o apreciado por otros. En el relato, el hombrecito finaliza su obsesión con el terror al enamorarse de una actriz norteamericana vista en la pantalla.

Evocando a los filmes de antologías de horror en tres partes, Caicedo utiliza este cuento para cuestionar ideas dominantes de productividad, relevancia cultural y involucramiento político, es decir, el *habitus* de los tempranos 70 en Cali. El hombrecito, tal como el autor, es un inadaptado en todos estos campos. Sus gustos, selecciones, discurso y acciones -todas prácticas emancipadas según Rancière- dejan poca marca en los ámbitos político-culturales de la ciudad. Si bien su alucinación propone una entrada a los terrenos del terror fantástico -o la locura- es posible leerla como una manera de creación radical de un espectador muy emancipado.

Culto y apoderamiento

Si con Andrés Caicedo se exploró el cineclubismo como una gestión cultural que pone en diálogo crítico y estético un corpus dispar, con Julio

Cortázar se verá una intervención con la fuente fílmica. Aunque no tan abiertamente cinéfila como la de Caicedo, la producción literaria de Cortázar enfatiza las relaciones de intelectuales latinoamericanos, muchos en el exilio, con materiales culturales occidentales. Desde el jazz, la pintura, la filosofía, y en el ámbito visual, la diagramación de periódicos, el comic, la fotografía y el cine, el intelectual que presenta Cortázar es un ávido consumidor que se relaciona no solo con la mercancía sino con los procesos de producción cultural y mediática. Similar a los cuentos, "Las babas del diablo" (1959) y "Apocalipsis en Solentiname" (1977), en donde la apreciación y la manipulación fotográfica van de la mano, en "Queremos tanto a Glenda" (1980), Cortázar elabora a unos personajes que no aceptan el contenido indexado por la imagen. Para los intelectuales de Cortázar la imagen fotográfica o cinematográfica es un velo que encubre otra realidad o contenido que linda con el crimen. Es común con Cortázar encontrar personajes que quieren romper los bordes de lo material con tal de lograr acceso, aunque sea efímero, a ámbitos metafísicos. El cuento que examino sigue este patrón.

En "Queremos tanto a Glenda", el escritor argentino examina las prácticas de culto de un grupo de fans de la actriz Glenda Garson -inspirada en la actriz inglesa Glenda Jackson- en una ciudad indeterminada latinoamericana que bien podría ser Buenos Aires. Este grupo denominado "el núcleo" se roba todas las copias de sus filmes. Luego las reemplazan con versiones alteradas que privilegian y reorganizan las secciones en donde aparece la actriz. Ellos editan cualquier sección que consideren indigna o innecesaria. Utilizando un lenguaje entre religioso y militar, "la misión" del grupo es manipular las imágenes en movimiento de Garson con tal de demostrar "la perfección" de la estrella (170). Su apoderamiento de los medios fílmicos busca retar las decisiones de producción de los estudios. Alabar a la actriz significa para el núcleo cuestionar y tomar acción sobre las decisiones de los

directores y técnicos a cargo de los filmes.

Este texto da cuenta de las circunstancias de exhibición antes del advenimiento de los formatos domésticos. La experiencia de los espectadores dependía de un circuito limitado de distribución de copias. Las películas podía ser potencialmente modificadas o censuradas y de hecho, por muchos años fue una práctica común. Aunque informalmente, el exhibidor también se consideraba un productor o manejador del medio. El cuento esta anclado en la idea de una filmografía controlada por los parámetros estéticos y narrativos de un grupo de cinéfilos. Aludiendo a la teoría del *stardom* adelante veré como Cortázar pone en perspectiva las obsesiones de los fans. Para estos personajes, el cine promueve prácticas emancipadas, siguiendo a Rancière, de intervención directa.

Contrario al personaje aislado de Caicedo en el cuento de Cortázar la cinefilia es una práctica colectiva de discusión. El núcleo es un grupo que se consolida luego de varios años de reuniones informales en torno a las películas de Glenda:

Llevó tres o cuatro años y sería aventurado afirmar que el núcleo se formó a partir de Irazusta o Diana Rivero, ellos mismos ignoraban cómo en algún momento, en las copas con los amigos después del cine, se dijeron o se callaron cosas que bruscamente habrían de crear la alianza, lo que después todos llamamos el núcleo y los más jóvenes el club. (Cortázar 167)

La denominación "núcleo" no es arbitraria y quizás por ello la estabilización tomó tanto tiempo. El narrador, uno de los miembros, establece divisiones entre admirar a las estrellas y "querer tanto": "El núcleo se definió por eso y desde eso, era algo que sólo nosotros sabíamos y confiábamos a aquellos que a lo largo de las charlas habían ido mostrando poco a poco que también querían a Glenda" (167-8). El narrador explica que de acuerdo a la popularidad de ciertas películas de Glenda, el núcleo se dilataba o se

ampliaba. Si bien esa fluctuación se mantuvo, por medio del liderato de los mencionados Irazusta y Rivero, se creó un sistema basado en la "autenticidad" que permitió excluir a los "infiltrados" (168). Tal como se vio en la discusión sobre Bourdieu, en el cuento de Cortázar se le rinde culto a una actriz que genera un ambiente de discusión intelectual elitista y de apreciación cinematográfica rigurosa y detallista.

El ya citado Edgar Morin establece en *The Stars* (1960) una genealogía que sitúa el inicio del culto a las estrellas durante la segunda década del siglo 20 cuando se consolidan los géneros del melodrama y las series de cortometrajes de aventuras con un mismo personaje. Héroes y heroínas, argumenta, se confunden con la personalidad de los intérpretes. Aunque a veces son personajes diferentes se mantienen ciertos elementos constantes que provienen del actor (5). Este factor lo establece igualmente el cuento de Cortázar. Cada película añadía una capa de significados, emociones y atracciones que contribuía al ídolo, Glenda.

Morin propone que a nivel psicológico se genera un proceso de proyección y identificación en el cual el imaginario y la realidad se entrelazan (11). Al combinar lo excepcional y lo ordinario, el ideal y lo cotidiano las audiencias mantienen una identificación anclada en referentes sacados de la realidad (14). Propone Morin que las estrellas se convierten en deidades por medio de una red mediática compuesta por revistas, fotografías, columnas y clubs, como el del cuento, que institucionalizan el fervor. Estos canales de difusión de las imágenes, sonidos e información personal de la estrella producen objetos de consumo para el admirador (25). La apropiación y re-construcción del objeto principal, las cintas de celuloide, serán en el cuento el producto generado por el núcleo.

La teórica estadounidense Jennifer Bean en su libro *Flickers of Desire*

también propone la idea de un fenómeno mediático entrelazado para explicar el surgimiento de las estrellas en la segunda década del siglo 20. Bean argumenta que el deseo por las estrellas migra y atraviesa medios, fragmentando la unidad y autoridad de una sola agencia.

Viewer desire and representational strategies each produce and disquiet the other in a contagious, spiraling multimedia phenomenon refracted through ever-mounting palimpsests of texts: images in films, photographs, portraits, caricatures, etching, imprints objects, and sketches; a flurry of stories, rumors, allusions, imitations, advertisements, press books, interviews, and eyewitness testimonies; a series of jokes, limericks, songs, dances and so on. (3)

El cuento de Cortázar menciona al inicio un aparato comercial y mediático alrededor de la estrella: "Realmente era difícil saber por encima de la publicidad, de las colas interminables, de los carteles y las críticas, que éramos tantos los que queríamos a Glenda" (167). Cabe decir que el cuento no se enfoca en la verdadera Glenda, o en las campañas de promoción y relaciones públicas de la actriz, sino en este grupo de fans, en sus encuentros y choques discursivos -y posteriormente estéticos. Glenda es una serie de imágenes en movimiento y sobre todo el motor para la actividad de los fascinados. Su amor por la estrella es una sinécdoque, o sea es equivalente a la pasión por el medio cinematográfico.

Con tal de discutir la actividad de los fanáticos, Cristina Pujols dialoga, además de con Bourdieu, con dos teóricos de los fenómenos del fan, John Fiske y Henry Jenkins. De Fiske, ella rescata las nociones de discriminación y distinción, producción y participación y acumulación de capital cultural. Estos conceptos de Fiske le sirven a Pujols para señalar como en los grupos de fans se seleccionan unos textos audiovisuales sobre otros formando con el escogido un ambiente de distinción social e identidad colectiva tal como paso con el núcleo. El grupo de fans no consume pasivamente sino que genera una "producción activa de significados" por medio de textos y

comentarios. Por último, este factor generatriz produce prestigio intelectual y jerarquías inspiradas en la acumulación de capital cultural (91). De Henry Jenkins, ella enfatiza las ideas de revisión continuada, relación distanciada con los textos, construcción de discursos identitarios y prácticas críticas e interpretativas (91-3). La mirada revisionista, la relación distanciada con los filmes y la transformación del material audiovisual a partir de interpretaciones críticas serán claves para abordar los eventos descritos en el cuento. Como se ha visto la teoría del fan como agente activo suplementa la discusión que establecí por medio de Rancière.

En el relato de Cortázar la admiración o la celebración ciega de la figura de Glenda es superada dando pie a procesos de discriminación, discusión, producción y en consecuencia distinción y jerarquía.

Lo que había empezado como asociación libre alcanzaba ahora una estructura de clan, y a las livianas interrogaciones del principio, se sucedían las preguntas concretas [...] Sólo poco a poco, al principio con un sentimiento de culpa, algunos se atrevieron a lanzar críticas parciales, el desconcierto o la decepción frente a una secuencia menos feliz, las caídas en lo convencional o lo previsible. (Cortázar 168-9)

Los fans de Glenda discriminan entre escenas y secuencias, discuten sobre el valor de unas y otras, analizando estereotipos fílmicos. Bajo la moderación de los líderes, Irazusta y Diana Rivero, se validan o se rechazan interpretaciones específicas de los segmentos vistos. Por ejemplo, las opiniones basadas en erudición estética no les interesan como tampoco los acercamientos desde lo que identifican como el gusto homosexual de las "tumultuosas lesbianas" (169). Los líderes del grupo incluso establecen el ritmo y la frecuencia de los encuentros críticos de acuerdo a las salas en donde se presentaban las películas de Glenda. Cortázar es ambiguo en cuanto al criterio primordial del grupo pero se da a entender que existe un rechazo a

las convenciones de géneros fílmicos, las narrativas gastadas y a los diseños de producción que no coloquen a Glenda como un elemento central:

Conocíamos otros trabajos de sus directores, el origen de las tramas y los guiones, con ellos éramos implacables porque empezábamos a sentir que nuestro cariño por Glenda iba más allá del mero territorio artístico y que sólo ella se salvaba de lo que imperfectamente hacían los demás [...] Sólo contaba la felicidad de Glenda en cada uno de nosotros, y esa felicidad sólo podía venir de la perfección. De golpe los errores, las carencias se nos volvieron insoportables. (Cortázar 169-70)

De ser una agrupación de discusión y análisis, el núcleo se convierte en creador. Se apoderan de los medios de producción aunque no en el sentido Marxista de un nuevo orden proletario. El núcleo mantiene todas las pautas y comportamientos jerárquicos de elite y su acceso a los medios de producción se gestiona gracias al caudal económico y la movilidad internacional de los miembros. Ellos dividen labores y mientras algunos se dedican a conseguir todas las copias existentes de una película, otros trabajan re-editando para alcanzar "el ritmo perfecto" y "el exacto sentido de la acción dramática". Luego las películas eran devueltas a los "circuitos internacionales" (170). Como había indicado, la lógica del cuento funciona en tanto está insertada en las dinámicas de apreciación cinematográfica previas a la difusión de los formatos domésticos que consolidan versiones oficiales. Los cambios en la edición pasan mayormente desapercibidos. Otros espectadores y críticos dependían de la memoria para argumentar en contra de los ajustes del núcleo.

El teórico británico John Ellis en su ensayo "Stars as a Cinematic Phenomenon" de 1982 propone el concepto de la imagen-estrella. Esta noción es una combinación entre las imágenes materiales y las ideales. La imagen-estrella está compuesta por elementos contradictorios. Simultáneamente es cercana y similar a los espectadores y a la vez remota y disímil. Es un objeto de deseo válido en tanto se asemeja al espectador, o eso hacen pensar los medios de comunicación, y un objeto imposible a la vez, ya que la estrella es

un ser extraordinario distinto al espectador. Esta imagen está formada de pistas más no de certidumbres. Es incompleta. Ellis la ve como una invitación al evento cinematográfico y este evento como una síntesis que intenta resolver las faltas y juntar los fragmentos (540).

Las intervenciones del núcleo a nivel de edición exponen la búsqueda de la correspondencia entre la imagen-estrella y los filmes. El grado de imperfección de las películas de Glenda dependía de cuan fieles fueran estas a lo que el núcleo concebía como imagen-estrella. Hacer coincidir el filme y su materialidad con la imagen idealizada dependía de un consenso nada fácil:

Lo más difícil estaba desde luego en decidir los cambios, los cortes, las modificaciones del montaje y de ritmo, nuestras distintas maneras de sentir a Glenda provocaban duros enfrentamientos que sólo se aplacaban después de largos análisis y en algunos caso por imposición de una mayoría en el núcleo.
(Cortázar 171)

Como dice Ellis y el cuento confirma, la imagen-estrella por tanto es una imagen formada de deseos polivalentes (543). En el núcleo no solamente se discutían estos fragmentos y la manera en que podrían subrayar a la imagen-estrella. Se debatían a su vez aspectos morales, históricos y políticos en torno a las imágenes y su manipulación (Cortázar 172). Sin embargo, el grupo contaba con miembros filósofos que generaban argumentos para que se alcanzara un estado de aceptación democrática. Se aludía sobre todo al bien común que se estaba forjando al pulir la imagen de Glenda.

Ellis piensa que la ficción cinematográfica sobrepasa a la imagen-estrella y por ello el fan busca el momento fetiche del filme que confirme la imagen que tiene de la celebridad (543). Le quedaba claro a todos que la misión del núcleo, era realzar el momento fetiche dentro de los filmes. El teórico Christian Keathley llama a este momento, el instante cinéfilo. Para Keathley se trata de un instante marginal, un detalle no coreografiado

producido por el exceso o en suplemento. La noción de exceso cinematográfico, dice Keathley, está basada en todo detalle que no se le puede asignar significado o relevancia dentro de la narrativa principal (30). Puede incluir colores, expresiones, movimientos y texturas. Para él se trata de un instante subjetivo que promueve una auto reflexión a partir de momentos de placer entre el espectador y la pantalla (32). Volviendo al cuento, el narrador de Cortázar expone en sincronía con estas ideas que en el núcleo existía el miedo de caer en una "galería de espejos onanistas", en una "locura barroca" impulsada por un deseo quimérico de auto-representación (172). Empero, el empeño por acceder a estos instantes cinéfilos de placer siempre prevalecía.

Llegamos así al día en que tuvimos las pruebas de que la imagen de Glenda se proyectaba ahora sin la más leve flaqueza; las pantallas del mundo la vertían tal como ella misma -estábamos seguros- hubiera querido ser vertida, y quizás por eso no nos asombró demasiado enterarnos por la prensa de que acababa de anunciar su retiro del cine y del teatro. (173)

Cuando Glenda anuncia públicamente su retiro del cine, el grupo siente que su trabajo a culminado exitosamente. Lograron el control total de la imagen-estrella. Sin embargo, luego de un año, Glenda cambia de parecer y decide volver a hacer películas. El liderato del núcleo, Irazusta y Rivero toma medidas extremas. Matarla es la única manera de evitar la propagación de nuevas películas producidas fuera de la influencia del núcleo.

Queríamos tanto a Glenda que le ofreceríamos una última perfección inviolable. En la altura intangible donde la habíamos exaltado, la preservaríamos de la caída, sus fieles podrían seguir adorándola sin mengua; no se baja vivo de una cruz. (174)

En "Queremos tanto a Glenda", Julio Cortázar examina las actividades de un grupo de cinéfilos radicales obsesionados con la imagen de una actriz. Su amor por la estrella los lleva a la misión de privilegiar o fetichizar instantes cinéfilos. El apoderamiento de los medios de producción les da el poder material de intervenir en la obra de la estrella. Cortázar transforma el

proceso usual de selección de imágenes, sonidos y excesos cinematográficos en la mente de espectadores emancipados en una trama de culto y criminalidad.

Cuerpos, mentes y re-escrituras del cine

El espectador que genera discursos y acciones a partir de su interpretación del cine es la figura conductora de este capítulo. Caicedo la plantea como un trabajo de selección y proyección fílmica que permite establecer instancias alternativas frente al canon cinematográfico. También como un exceso imaginativo a partir de los contenidos del cine de terror. Cortázar sitúa y problematiza la emancipación moral del espectador y su relación material y creativa con las películas. El poder de reconstrucción, allí literal, se conjuga a partir de la imagen-estrella, una construcción psicológica, filosófica y discursiva que establece parámetros para la representación de la estrella admirada. Propuesto en diálogo, el cuento "A Brick Wall" (2011) de César Aira, trabaja la idea de dos espectadores jóvenes que recrean las tramas del cine en Coronel Pringles, una ciudad ficticia y provinciana al sur de Buenos Aires. Como en otros textos de Aira el procedimiento autoficcional es la norma. Aira estudia las fuentes de su propia cinefilia y crea una ficción con estos materiales de la memoria. En la usanza de Jorge Luis Borges y el mismo Cortázar el intertexto juega un papel central. Es un detonante que genera juegos y palimpsestos. También muy acorde con otros relatos y novelas suyas, los personajes examinan la fuentes de las ficciones narrativas, en este caso las interceptadas por el cine. Aira propone una educación cinéfila que se desborda y que trasciende la experiencia directa de la proyección, la materialidad del medio o la discusión intelectual.

El narrador, un hombre maduro que regresa a Pringles luego de una larga

ausencia, empieza el relato estableciendo la relación entre su infancia y el cine: "De chico, en Pringles, yo iba mucho al cine" (Aira 9). Haciendo cálculos, él concluye que entre las numerosas funciones a las cuales asistió tuvo un contacto con "dos mil películas de hora y media" que suman "tres mil horas, o sea ciento veinticinco días, cuatro meses largos de cine ininterrumpido" (10). Además de estos datos, el narrador describe el tipo de proyección que se organizaba en su ciudad de provincia. Como resumen, los dos cines de Pringles organizaban dobles funciones para niños y adultos con películas de "estrenos", de "relleno" o de serie b, "seriales, como Fu Manchú o El Zorro", e incluso una noche de cine nacional argentino. Los géneros "comunes" eran los western y las películas de aventuras (9). Las películas eran "ansiosamente esperadas, y después criticadas, comparadas, contadas, recordadas. Sobre todo recordadas; almacenadas como el variado tesoro que eran" (10).

Como indica Rancière, vemos que la experiencia del espectador esta ligada intrínsecamente a una actividad mental en comunidad. El narrador comparte el "poder común a los espectadores", la capacidad de:

traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino. (23)

Por ejemplo, a raíz de volver a ver por televisión la película de horror británica, *Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960), el narrador rememora su infancia cinegráfica y examina la noción del instante cinéfilo, antes discutida. El narrador explica que para su grupo de amigos, las películas era un evento lleno de "sentido" en el cual "cada imagen, cada palabra, cada gesto" era pensada como "un indicio, pista" en una gran novela policiaca. Sin

importar el género, este grupo de espectadores vivía el cine como si tratará de una aventura, un misterio a descifrar. La atracción para con lo cinematográfico tenía que ver con "la elegancia de concisión", con la relevancia narrativa de cada detalle percibido en la pantalla (12). El título del cuento "A Brick Wall" refiere por cierto, a un momento privilegiado, cinéfilo si seguimos a Keathley, de *Village of the Damned*, en donde el protagonista intuye la manera de resolver la amenaza de los "malditos".

En ese momento la cámara sigue su mirada, y enfoca durante un momento la pared de ladrillos. Esa toma fija de una pared de ladrillos, mientras la voz decía, justamente, 'una pared de ladrillos', fue lo que me cautivó. (Aira 12)

El ejemplo de *Village* sobrepasa la mera celebración de esta película. Más bien le permite al narrador filosofar acerca de dos tipos de público: el que encarna a la cinefilia y el que piensa desde la cinefilia. Los niños representan el primer tipo. Luego de su primera visión de *Village*, el narrador se siente identificado con los personajes infantiles con poderes telepáticos. Por su semejanza con el pueblo de la película, Pringles se volvió el espacio idóneo para recrear en el cuerpo la fantasía del filme: "yo era un chico de la edad de los niños de la película; no me extrañaría recordar que había intentado encender mis ojos con aquel brillo eléctrico, a ver si le leía el pensamiento a la gente" (13). Cabe aclarar que esta cinefilia encarnada no implica una ausencia de discusión o interpretación sino que estos procesos están enlazados con la performance y la (re)creación a partir de los materiales fílmicos. Por otra parte, el narrador establece un segundo tipo de cinefilia relacionada con la consciencia histórica y con procesos críticos de interpretación. La cinefilia adulta es descrita -tal como he discutido- como un tipo de actividad que establece elites "ilustradas" (14). El narrador del cuento representa ambos cinéfilos. Como niño es el cinéfilo corpóreo productor de fantasías y como adulto el reflexivo e intelectual.

En el cuento de Aira las películas crean una ligazón entre los personajes en la cual la aventura intelectual da pie a una aventura corporal independiente de la sala, los materiales fílmicos, o las plataformas organizadas para la discusión. Los personajes de Aira ejemplifican ciertos aspectos de lo que Esperanza Collado conceptualiza como paracinema. Collado utiliza este término para describir actividades vinculadas a la idea del cine sin la necesidad de estar conectadas a un aparato tecnológico. Paracinema implica prácticas y eventos efímeros que van más allá lo que se considera cine de manera ortodoxa y que desafían los formatos de la economía artística, del archivo y del coleccionismo (20-1). En su libro del mismo título, Collado se enfoca en trabajos artísticos de las vanguardias y neo-vanguardias europeas y norteamericanas que evocan al cine sin la necesidad de soportes tecnológicos. Aunque este aspecto vanguardista y de representación pública esta ausente del cuento de Aira, la noción de paracinema es válida ya que los personajes proponen una experiencia cinematográfica desconectada de los aparatos de filmación y proyección.

Una vez el narrador cinéfilo de Aira introduce al personaje de Miguel López, su amigo de niñez, el cuento pasa a los terrenos del paracinema. La experiencia del espectador tradicional se desmaterializa -usando la terminología de Collado- y se transforma en unas dinámicas lúdicas. Así lo describe Aira:

Desde muy chico nos revelamos como auténticos fanáticos del cine. Todos los otros chicos que conocíamos lo eran también, inevitablemente porque el cine era la gran diversión, la gran salida, el lujo que teníamos. Pero nosotros dos íbamos más lejos porque jugábamos al cine, "actuábamos" películas enteras, las inventábamos, creábamos juegos en base a películas [...] Yo bebía con avidez la inspiración que me daba cada película. *Intriga Internacional* fue una gran inspiración y más que eso. (15)

Intriga Internacional es la traducción al español de *North By Northwest*, la película de 1959 del director de origen británico Alfred Hitchcock. El

narrador cinéfilo reflexiona que esta, su película favorita, es "famosamente vacía, un ejercicio virtuoso en el vaciado de todos los elementos de contenido del cine de espionaje y la aventura" (16). El filme de Hitchcock los marcó ya que permitía una separación entre forma y contenido. Los elementos narrativos no eran esenciales, podían ser reemplazados. Es importante notar en este intertexto la importancia de Hitchcock para el movimiento cinéfilo francés de los 50 y 60 liderado por François Truffaut y los críticos-cineastas de la revista *Cahier du Cinema*. En artículos e incluso películas estos críticos transformaron la percepción intelectual de ciertos directores de estudio de Hollywood, re-conceptualizándolos como autores y maestros de la puesta en escena. Hitchcock es quizás el caso más paradigmático. En el cuento de Aira el narrador adulto está marcado por esta cinefilia ya canonizada. Como innumerables críticos, se adhiere al *habitus* francés de la posguerra. Empero recordar el efecto de la película en su niñez tiene otras connotaciones. El narrador recuerda que con su amigo Miguel creó una sociedad de intriga secreta internacional "la ISI" (20). Este juego estaba basado en la idea de dos agentes secretos que se comunicaban por medio de mensajes escritos y dibujados que ponían en la puerta de una casa abandonada. Como la misma película de Hitchcock, la coherencia en el contenido no era lo esencial sino mantener la premisa del juego. La intriga era concebida desde unos bordes amplios que permitían la inyección de variadas narrativas de espionaje y lo internacional como un señalamiento de geografías "extrapringlenses" (19).

El narrador de Aira explica estos juegos cinematográficos desde la teoría de un supuesto Doctor Shachtel quien argumenta que los niños experimentan una etapa de realidad en bruto en la cual las cosas y las sensaciones no tienen límites ni formatos establecidos. En la mente y en el cuerpo, el niño vive un continuo sin límites que participa del "aire, de los árboles, de la hora, del movimiento, de la temperatura, de la voz de su madre,

del color del cielo, de casi todo". El niño experimenta y crea a partir de una "vida intelectual incomparablemente más rica, más sutil, más evolucionada" (18-9). El narrador añade que de esta teoría se puede extrapolar una matriz de todo programa artístico. De igual forma Miguel y el narrador expanden el influjo cinematográfico a todo lo que hacían. Las películas detonan en este caso la invención mental y el performance.

Para el filósofo francés Jean Louis Schefer el espectador aprende a jugar con la vida de los cuerpos lumínicos estimulado por su propio placer (*The Ordinary Man of Cinema* 120). El mundo que se anhela a través de estos cuerpos y apariencias están sostenidos por deseos oscuros y por los desplazamientos internos de los sonidos, las palabras y las imágenes (118). El espectador recompone las historias olvidando imágenes y conectando otras arbitrariamente (119). Él garantiza la transición y transferencia de las imágenes en movimiento. Las películas generan borradores narrativos y posibles cuerpos receptivos. Los miembros del público observan aspectos de sí mismos. Los personajes subsisten e inician movimientos, comentarios y gestos en el interior de las personas (118). El espectador es despertado, se relaciona con un conocimiento experimental sin fijeza (117).

De manera similar, los dos niños usan la "ISI" inspirada muy libremente por *North By Northwest*, para vivir una vida alterna. Paralelo a otros juegos y películas, los chicos se inventaban peligros, enemigos y misiones que se gestaban por escrito o por ilustraciones. La atracción del juego residía en el cumplimiento de los deseos individuales y el suspenso:

Ardíamos de impaciencia por ir cada uno a su casa a escribir[...]Ganó en emoción cuando empezamos a acusarnos entre nosotros de traiciones, delaciones, ineptitudes, o directamente de ser peligrosos agentes enemigos infiltrados en la ISI. Menudeaban las amenazas y las condenas a muerte. (Aira 20-1)

De alguna manera este ejercicio narrativo mantenido itinerantemente

significó el paso de esa percepción sin bordes entre la ficción y la realidad a la vida organizada del adulto y a una cinefilia menos corporal. El narrador indica que si bien el juego entre ellos no culminó, los mensajes se redujeron hasta perder consistencia.

No exagero si digo que esas interrupciones se hicieron larguísimas. Era como si se sucedieran distintas etapas de la vida, como si todas las células del cuerpo ya se hubieran remplazado, hasta que uno de los dos, un día, pasando frente a la puerta carcomida y descascarada, notaba la presencia de una delgada línea blanca en una de sus grietas y se preguntaba qué sería [...] Y de pronto volvía, como de muy lejos: ¡la ISI! La vieja y querida ISI [...] Aquel juego que habíamos inventado [...] ¡Cuántos recuerdos, cuánta nostalgia! Pero entonces... había que responder, ¡qué sorpresa se llevaría el otro cuando viera que seguíamos atentos y en carrera! (Aira 22)

Este juego de escritura mantuvo una atracción duradera e incluso se convirtió en el único enlace entre los personajes a través del tiempo. Entrando en el terreno de lo fantástico -muy común en Aira- incluso se sugiere al final que ambos pueden haber vencido la muerte gracias a esta interacción continuada. Recordar y de nuevo integrarse al juego por una parte significaba encarar la nostalgia de la niñez y los poderes imaginativos, y por otra, al menos para el narrador, implicaba reconocer la manera con la cual consolidó su cinefilia en tanto actividad estética e intelectual.

Intervenciones emancipadas

El cuento de Andrés Caicedo "Destinitos fatales" proponía la programación de un corpus fílmico y el de Julio Cortázar, "Queremos tanto a Glenda", una alteración directa de los filmes. En ambos cuentos los espectadores intentan consagrar una visión propia basada en los excesos del conocimiento cinéfilo. Ninguno de los dos cuentos terminan armoniosamente. En el de Caicedo, el protagonista pierde todo su público y debe enfrentar un

ostracismo que lo deja vagando por la ciudad fantaseando con el cine de terror. El caso presentado por Cortázar es más extremo. Los fans de la actriz Glenda Garson deciden matarla una vez se altera toda su obra cinematográfica. Ambos cuentos señalan posiciones elitistas sustentadas por el gusto cinematográfico. Caicedo se acerca más al fenómeno de la cinefagia en el sentido de que su gusto no se adhiere a grupos académicos, a teóricos o críticos culturales o políticos, sino a una construcción de culto individualista. Con Cortázar se ve el fenómeno contrario, ya no es un miembro del público, sino un grupo entero, una aristocracia del gusto, el que decide como se debe apreciar el trabajo de una actriz de cine. Mientras que el cineclubista de Caicedo ama estas películas con sus excesos e irreverencias, el núcleo de Cortázar busca higienizar una filmografía a partir de la imagen-estrella, en el sentido que le da John Ellis, de la adorada Glenda. A pesar de que se trata de mostrar los límites del culto cinematográfico, con Caicedo se observa una fascinación con el género de vampiros y la erudición del conocimiento de la historia del cine sin exclusiones. Cortázar elabora lo opuesto, según la cinefilia de este grupo, es necesario eliminar todo aquello que entorpezca la visión construida luego del apoderamiento de los medios.

Por otra parte, los espectadores de César Aira en "A Brick Wall" no están interesados en consagrar una visión particular del cine a nivel cultural. Se trata más bien de extrapolar las tramas a juegos juveniles. Ellos procesan al cine desde el cuerpo. De la experiencia en las salas, los dos amigos sacan el material narrativo con el cual elaboran unos performances complejos. El cuento presenta un ejemplo de paracinema según lo conceptualiza Esperanza Collado, o sea, como una práctica de interacción con lo visto en la pantalla sin la necesidad de restringirse a los aparatos de producción. Los protagonistas actúan en su vida diaria variaciones de las películas vistas. *North by Northwest* les genera una estructura imaginativa. En el cuento de Aira

no se producen nuevas tecnologías o formatos de gramática visual sino una producción cinegráfica. Los personajes escriben tramas de espionaje que viven e imaginan en secreto sin requerir del argumento de Hitchcock. De los relatos, el de Aira presenta un potencial liberador del cine sin motivos ulteriores. Posiblemente esto se debe a que se describen -aunque como rememoración- los efectos del cine en la infancia antes de entrar a esquemas intelectuales y las expectativas de ganancias simbólicas. Sin embargo, los tres cuentos presentan, tal como afirma Jacques Rancière una autonomía intelectual y creativa de la figura del espectador cinéfilo quien piensa, discute, selecciona, altera y mantiene una actividad a partir de las películas a veces generativa, y otras, obsesiva y hasta mortífera.

CAPITULO DOS

Espectadores viajeros: cinegrafías en movimiento

Más allá del exotismo frecuente, las escrituras de viajes y asentamientos dan cuenta de relaciones complejas de poder, violencia, borraduras o rescates culturales. Si con el concepto del espectador emancipado de Jacques Rancière desarrollé un argumento acerca de la actividad intelectual, material y cultural de espectadores cinematográficos, en este segundo capítulo me interesa retomar la reflexión sobre los espectadores en la ficción latinoamericana subrayando unas rutas históricas. Trabajaré historias de viaje, desplazamiento e identidad nacional y urbana.

Me interesa referir a la teórica, Miriam Hansen, para expandir mi análisis. En su estudio *Babel and Babylon: Spectatorship In American Silent Film*, Hansen propone un acercamiento a los estudios del espectador desde un marco historiográfico. Hansen se interesa en la historiografía ya que esta disciplina cuestiona la primacía del objeto fílmico, de los productos canonizados y la obra de los llamados autores. Bajo esta visión se re-considera al cine como una institución económica y social. La atención se desplaza entonces hacia las relaciones entre prácticas cinematográficas, desarrollos tecnológicos y exhibición. El espectador se concibe como un consumidor, miembro de audiencias diversas (5). Para Hansen se trata de llevar la teorizaciones sobre los espectadores a una reflexión histórica sin dejar a un lado el marco conceptual que examina las relaciones entre las películas y el público (6). Hansen se acerca a las cuestiones del espectador desde la perspectiva de la esfera pública, una categoría que toma en cuenta las transformaciones históricas:

On one level the cinema constitutes a public sphere of its own, defined by particular relations of representation and reception; these depend upon processes specific to the institution of cinema, that is, the uneven development of modes of production, distribution, and exhibition, in conjunction with particular forms of film style. At the same time cinema intersects and interacts

with other formations of public life, which fall into the areas of social and cultural history. (7)

Hansen establece que las preguntas centrales de su estudio son: qué discursos de la experiencia son articulados públicamente y cuales se mantienen en privado y cómo el público, en tanto horizonte colectivo e intersubjetivo, es constituido y se constituye a sí mismo bajo condiciones y circunstancias particulares (7-8). Aunque como indica el título, Hansen se enfoca en el periodo del cine mudo estadounidense, todas estas preguntas son relevantes para mí al momento de examinar dos libros cinegráficos.

El primero, *Las películas de mi vida* de Alberto Fuguet publicado en 2003 narra a manera de *flashback* como una familia chilena se muda de Santiago de Chile a Los Ángeles, California a principios de los 60 para regresar en 1974 luego del golpe de estado de Augusto Pinochet. Al instalarse en California, la familia está en la búsqueda de ascender en la escala social e instalarse en la suburbia. El narrador, el sismólogo Beltrán Soler, elabora en el presente de la novela, una lista descriptiva de las películas centrales de su vida. Cada película le sirve para rememorar una instancia de esos años. La novela pregunta cómo pensar las experiencias del espectador fuera de los debates de grupos críticos o cinéfilos. ¿Cómo la recepción cinematográfica puede organizar la memoria y los afectos privados? ¿Se puede pensar las listas de cine como modelos de interacción directa con las experiencias de viaje e inmigración? Y ¿qué conexión existe entre el auto como símbolo de movilidad y las prácticas de los espectadores suburbanos de los años 60 en los Estados Unidos?

Mientras, Antonio José Ponte en *La fiesta vigilada* del 2007 pone en escena una Habana en estado de crisis económica y bajo una política burocrática de vigilancia. Ponte trabaja la noción de ruina para comentar sobre una ciudad en estado de supervivencia que recupera fílmicamente una fiesta vedada. Dentro de una propuesta de escritura *sui generis* entre el

ensayo personal, la ficción y el estudio cultural, Ponte hace uso de materiales fílmicos para situar su crítica. Un estancia de un año en Porto y su posterior regreso a La Habana representa el marco del relato así como la proyección y el análisis de dos documentales sobre música afrocubana. El libro se pregunta cómo la noción de ruina y de fiesta están entrelazadas y de qué manera pensar en la censura cinematográfica facilita un estudio de los problemas de representación dentro de órdenes políticos rígidos.

Como plantea Hansen estos relatos establecen diversas acepciones de la esfera pública y de la recepción cinematográfica. Me permiten pensar los tránsitos, los apegos y desapegos con la tierra natal, y reflexionar sobre las relaciones entre economía, cultura y estado.

Además de espectadores y narrativas cinegráficas las novelas tienen en común el viaje y la demarcación de rutas como conceptos medulares. En el libro *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* del antropólogo James Clifford, se expone la noción de las culturas del viaje. Este concepto desnaturaliza la figura del viajero burgués. Clifford plantea que las circunstancias económicas transforman los registros de viaje, la producción de conocimiento y las prácticas espaciales (35):

Travelers move about under strong cultural, political, and economic compulsions [...] These specific circumstances are crucial determinations of the travel at issue- movements in specific colonial, neocolonial, and postcolonial circuits, different diasporas, borderlands, exiles detours, and returns [...] We need to think comparately about the distinct routes/roots of tribes, barrios, favelas, immigrant neighborhoods- embattled histories with crucial community "insides" and regulated traveling "outsides" [...] I hang on to "travel" as a term of cultural comparison precisely because of its historical taintedness, its associations with gendered, racial bodies, class privilege, specific means of conveyance, beaten paths, agents, frontiers, documents, and the like. (35, 36, 39)

Para Clifford entonces el término viaje implica una práctica de traducción estratégica y contingente, es decir, que acepta que en el traslado y la traducción cultural existe una pérdida (39). Como veré con ambos textos, el viaje produce un aprendizaje acerca del "yo", de la familia y los cercanos,

de la cultura y las historias propias y ajenas. Ambos libros trabajan y problematizan la noción de clase trabajadora y proponen examinar la escasez económica. Siguiendo la propuesta de Clifford y Hansen veré como el contexto socio-histórico que presentan Fuguet y Ponte afectará el viaje, la anécdota, la posición y los registros de espectador.

Las películas de mi vida: auto-cinemas como dispositivos de la memoria

La consistencia literaria de Alberto Fuguet para con el trabajo intermedial es notable. Él describe su proyecto narrativo como el de un cinémeta. A la par de su proyecto literario, Fuguet a impulsado una carrera prolífica como cineasta. En la página y la pantalla cuenta historias de hombres antisociales y con sexualidades divergentes, a los cuales el cine, o más bien las ficciones de la pantalla, les sirven de aliciente. Este registro representacional busca consolidar tanto la fascinación como la obsesión enfermiza con el cine.

Las películas de mi vida narra a distancia el periodo previo al gobierno de Salvador Allende, la temporada del líder socialista y la dictadura militar de Pinochet. Sin embargo, el relato no debe interpretarse como un recuento histórico o como una narrativa de intersecciones entre la historia colectiva y la individual. En pequeñas descripciones, acciones o en frases de los personajes, el lector dilucida elementos de la historia macro velada por la intimidad y los movimientos migratorios familiares, pero Fuguet omite los relatos políticos colectivos. Si bien se sugiere una inclinación hacia la derecha, entendida como la corriente que protege a los empresarios, su retrato familiar se ubica en lo político solamente cuando pone en perspectiva nociones de aislamiento y desconexión con las metas ideológicas y la historia de la represión política en Chile. Las preguntas que guían mi interacción con el texto serán entonces cuestionamientos relacionados con los intereses de una clase baja trabajadora y emigrante y su conexión con los temas del espectador:

¿Cómo el discurso cinegráfico puede re-construir y organizar una memoria familiar y unos traumas individuales? ¿Cómo las experiencias en los autocinemas descritas en la novela están conectadas con aspectos relevantes de los personajes?

El título del libro es una traducción al español de las memorias de espectador *Le films de ma vie* del cineasta y crítico, François Truffaut. Por medio de un epígrafe, Fuguet establece una conversación con el texto en tanto relato de educación o genealogía cinéfila (71). Sin embargo, la lista que hace el narrador y protagonista, Beltrán Soler, no intenta establecer parámetros estéticos o reconsiderar el capital simbólico desde la crítica y el examen de autores, como hace Truffaut, sino ofrecer un modelo para organizar la memoria de viaje y de la migración voluntaria. El relato cuenta como después de un encuentro aleatorio en un avión, Beltrán le escribe un correo electrónico a su nueva interlocutora, una abogada de inmigración cinéfila llamada Lindsay. Beltrán le cuenta como detuvo su viaje de trabajo a Japón con tal de recordar su infancia en Los Ángeles.

Anyway, han pasado bastantes cosas desde que nos separamos en el aeropuerto el lunes recién pasado. Te hice caso y fui a DVD Planet. What a place! You were right. Lo pasé muy bien, fue como volver a mi infancia, cuando me devoraba las películas como si fuera M&M's.
I don't know why I'm sending you this but... you're the one who got me thinking about all the movies of my life and... Quizás no tenga a nadie más en el mundo a quién enviárselas, pero eso no me parece triste ni me apena. Algo me dice que está bien que te envíe toda esta lista, todas estas películas. (73)

El correo electrónico denota una consumición desaforada e infantil del cine al señalar la analogía consumista de la ingestión de dulces *M&M's*. Sirve también para establecer las películas como detonantes del recuerdo. Tanto el personaje como el autor se guían bajo la máxima: "el cine es memoria" recobrada ahora en su más reciente publicación las memorias *VHS* (18). Así explica Fuguet la idea de educación y fuga que guía ambos textos: "yo soy de la generación en que el cine era, en efecto, toda o casi toda la educación

sentimental. Fue un elemento inseparable de mi biografía, una manera viable tanto para fugarme como para intentar crecer" (21). Gracias al correo electrónico, *La películas de mi vida* cambia de estructura y de tiempo, viaja a los 60, años de crecimiento de Beltrán. Cada instancia narrativa está organizada por una ficha filmográfica con el título de la película en español, el original en inglés, el nombre del director, los actores principales y el lugar donde Beltrán la vio, o sea, su contexto como espectador.

Las películas de la vida de Beltrán terminaron siendo aquellas que vio durante esos años en los cines que tuvo cerca. No eran necesariamente sus favoritas (o capaz que sí porque Beltrán era otro tipo de cinéfilo que yo) sino las que lo marcaron. O dicho de otro modo, no las que eligió sino aquellas que lo eligieron a él. (VHS 19)

Como sugiere la cita estas experiencias anecdóticas y circunstanciales predominaran siempre. Su cinefilia es accidentada y popular, contraria a la del propio Fuguet quién, cinéfilo, estaba obsesionado con el cine b (20). De todas las que incluye el escritor, yo me enfocaré en las películas vistas en los *drive-in*.

Aunque la narración se enfoca en el movimiento cabe destacar que Soler se encierra en una habitación de un hotel para escribir estas memorias improvisadas. El hotel se vuelve en un cronotopo tal como lo entiende James Clifford, un lugar para dilucidar itinerarios y reflexionar en las culturas del viaje. Según Clifford -y como Fuguet confirma- el hotel señala a un tipo de narración canónica de sujetos masculinos quienes desde este espacio transitorio ponen en escena un estudio simbólico del ser, de las experiencias de la masculinidad y de la relación con la otredad (31-2).

Narrada desde el hotel, el relato de la vida familiar en California resalta unas experiencias primarias como espectador en los *drive-in*. Este tipo de visualización cinematográfica es significativa ya que se inserta dentro de un modelo de proyección aunado a partir de ideas de lo suburbano, del concepto de la familia nuclear heterosexual y de las expectativas de una clase

trabajadora que valora el movimiento literal en automóviles y figurativo en la escala económica. Beltrán cuenta que la familia comenzó su vida en los Estados Unidos en el barrio de Inglewood y que las primeras visitas al cine ocurrieron en un auto-cinema cercano.

Inglewood era un barrio chato semi-industrial, atochado de bodegas y lava secos; un sector de paso, barato, que atraía a inmigrantes recién bajados del avión [...] a comienzos de los sesenta Inglewood se dividía entre sudamericanos recién llegados y americanos blancos de clase baja que ya no deseaban quedarse ahí. (75)

En tanto espacio transitorio, Inglewood y los auto-cinemas son notables ya que simbolizan la propia inestabilidad familiar y amorosa de la padres de Beltrán quienes entre 1962 y 1966 mantenían una ambivalencia entre vivir en Chile y los Estados Unidos, fundar una familia y consolidarse como pareja. Tal como el hotel, Inglewood es un espacio que sirve para establecer unas coordenadas existenciales y un plan de acción dentro de California. En una inestabilidad que nunca se resuelve, el *drive-in* refleja la situación particular de la familia Soler-Niemeyer y de la condición de migrantes dispuestos a reproducir un modelo suburbano estadounidense.

La historiadora del cine, Mary Morley Cohen en "Forgotten Audiences in the Passion Pits: Drive-in Theaters and Changing Spectator Practices in Post-War America" plantea que los *drive-in* establecieron unas prácticas de exhibición híbridas reproduciendo el modelo temprano del cine de atracciones en el sentido que le da el historiador del cine mudo, Tom Gunning. Él analiza una estética en donde el espectador no está imbuido en la ficción del drama, sino que está consciente del acto de mirar, de la excitación y la curiosidad que siente por el medio ("An Aesthetic of Astonishment" 824-5). Las entonces nuevas prácticas de entretenimiento privado de la industria televisiva también forman parte de este fenómeno ya que los autos separan y crean salas privadas. Morley Cohen argumenta que los auto-cinemas se separaron de la ficción de un público homogéneo y capitalizaron en grupos demográficos que fueron excluidos por los teatros ciudadanos burgueses y el llamado cine clásico. Los *drive-in*

apelaban a un público des-segregado, a amas de casa, hombres trabajadores, niños, personas con discapacidades físicas y adolescentes. Eran centros de entretenimiento para toda la familia con formato de variedades en donde los clientes podían escoger una serie de actividades desde competencias de baile y de belleza, juegos, torneos deportivos, carreras, picnics, actos de circos, entre otros eventos (471).

Beltrán añade que a "los drive-in iban adolescentes a tener sexo y parejas con niños que no podían pagar una baby-sitter" (78). Beltrán se pregunta por qué su familia decidió ir a un *drive-in* a ver *Born Free* (James Hill, 1966) una película sobre una pareja de ingleses que cría a una leona en Kenia (78). El título de la película puede leerse dentro de la novela de Fuguet como una referencia al mito de "libertad" del "American Dream" en donde los emigrantes se piensan dentro de una tierra llena de posibilidades económicas. Tal como la leona "protegida" por los ingleses, Beltrán y su hermana son los supuestos privilegiados dentro de California, territorio de "libertad" producido realmente por la colonización anglo y la toma de tierras. Precizando en la proyección, lo que Beltrán destaca es el ambiente seductor de los adolescentes besándose y la comodidad de cada miembro familiar dentro del auto: el padre duerme, la madre amamanta a su hermanita pequeña y él mira la película en la parte de atrás de una camioneta Pontiac. Morley Cohen siguiendo a Gunning dice que los *drive-in* establecieron una estructura de recepción discontinua: la distracción, más cercana al modelo de feria, o al televisivo, que a los cines en salas. Muchos *drive-in* promocionaban sus actividades más no las películas (472). No es de extrañar que la escena en *Las películas de mi vida* parezca poco cinéfila en el sentido erudito del término. Al *drive-in* se va a distraerse. No hay prestigio intelectual en el consumo. Esta primera rememoración sentará las bases del recuento cinegráfico. Más que una discusión analítica de los filmes, se trata de comentar sobre la familia en tanto

espectadores, y en conexión con Hansen, acerca de la esfera pública de esos años.

El auge de los auto-cinemas es similar al de los llamados *nickelodeons*- las casetas individuales con máquinas de proyección frecuentadas por los inmigrantes y las clases trabajadoras a principios del siglo 20. Aunque Hansen se ocupa de este fenómeno temprano, su descripción aplica al cuadro social de Morley Cohen. Hansen sugiere que en estos fenómenos, el espectáculo se enfatiza por encima del filme. Este tipo de experiencia pone en interrogación la noción de un espectador centrado en el texto fílmico. En las dinámicas de feria -o del *drive-in* como demuestra Morley Cohen- las atracciones alternas, los actos performáticos, los juegos y competencias, son tan importantes como las películas. Hansen señala -y la novela de Fuguet reitera- que más importante que la integridad textual del filme, o la consistencia narrativa lo que se valora en estos eventos es la mezcla balanceada de entretenimientos (99). Es por ello que el análisis de las referencias fílmicas de la novela funcionan más como retratos sociales.

En el segundo capítulo sobre experiencias en los *drive-in*, Beltrán recuenta una visita con el padre y dos tíos, Javi y Carlos, antes de que la hermana naciera. Se trata de una ida obligada al cine en lo que se celebraba el *baby shower* de la madre. Se da a entender que los hombres no estaban aceptados en este evento o que decidieron no participar. *Grand Prix* (John Frankenheimer, 1966), la película que vieron, sirve de pretexto para comentar como la familia Soler, la paterna, fue trasladándose a California. Beltrán -o Fuguet quizás- se cerciora de que no se interprete este movimiento migratorio desde las teorías de la diáspora.

En el ensayo "Diaspora", Ricardo L. Ortíz plantea que el concepto insiste en una experiencia masiva y colectiva de desplazamiento, diseminación y relocalización. Sugiere también una identificación con un grupo dedicado a la retención y reproducción cultural en el extranjero (48).

"diaspora" also insists on the role that extreme necessity or even violence can play in forcing such displacement on mass scale (and these causes can range from forcible capture and transportation into slavery, to the threat of genocidal extermination, to extreme forms of structural economic privation, to mass expulsion following political upheaval, to flight from acute conditions of state failure that render whole sectors of a society vulnerable to extreme, even life-threatening, precarity); diasporic communities evince their lack of choice in migrating. (48)

Si sigo esta descripción queda en evidencia el rechazo interpretativo de Beltrán. Aunque él menciona que California se convirtió en la "base de operaciones" de los Soler, clarifica que el movimiento no se generó por "política", "ideales", "muerte", "tortura" o "hambre" sino a partir de un sentimiento de "vergüenza". "Todos escaparon de Chile antes de que fuera necesario o loable o entendible o políticamente correcto" (79). Los tíos, primos, abuelos y parientes no quisieron enfrentar una deshonra social ya que perdieron en un juego de póker la empresa familiar, una fábrica de textiles. La novela tampoco plantea una noción de comunidad chilena o siquiera de una comunión familiar. Las huidas, las fallas de comunicación y coordinación y los viajes accidentados dominan en el texto.

Volviendo a la película *Grand Prix*, un aspecto importante para la discusión es la función que se le concede al auto en tanto posesión y fantasía. La visita al *drive-in* ocurrió en un Plymouth descapotable del 56. El recuerdo es que vieron el filme bajo las estrellas, tomando cerveza y fumando mientras Beltrán dormía sin molestar (81). La película *Grand Prix* sobre carreras de autos formula-uno y luego *Bullit* (Peter Yates, 1968) con su famosa *car chase* por las calles de San Francisco, refleja el valor que le conceden el padre y sus hermanos al auto en tanto un símbolo de masculinidad, juventud, bienestar económico y movilidad. Beltrán reflexiona como sus tíos, trabajadores con sueldos bajos, veían en esta posesión su único premio:

El auto era excesivo, pero lo consiguieron barato y creo que era como un premio de consuelo, porque estos dos chicos estaban solos, abandonados, trabajaban hasta caerse muertos y el único acto adolescente que pudieron cometer fue comprarse un auto así. (82)

Igualmente, en el capítulo sobre *Bullit*, el padre de Beltrán, Juan Alfredo, se convierte en un doble del lacónico, Steve McQueen, e incluso de los autos rápidos a punto de chocar. El personaje de McQueen está siempre en una huida motorizada incapaz de generar lazos emocionales por el horror que vive a diario en su trabajo de detective. Aunque el padre de Beltrán no es policía, el trabajo como distribuidor lo mantiene también de un lado a otro de la ciudad, separado de los suyos. Morley Cohen plantea que el automóvil era percibido durante el periodo de los años 50 y los 60 como una extensión de la cultura suburbana. El auto se piensa como propiedad y como prolongación móvil del hogar y el espacio privado. Implica control social y acceso al entretenimiento fuera de la casa. Se convierte en una metáfora de la libertad de movimiento. Representa tanto una manera de acercar comunidades como el modo de huir de las estructuras sociales y las convenciones amorosas de la posguerra (477).

Esta reflexión también aplica a las posición del espectador en el *drive-in*. Morley Cohen comenta que el auto crea una experiencia de distancia y distorsión debido al cristal, la doble pantalla, y al hecho de que no había un sistema de sonido central sino bocinas que se colocaban dentro de cada vehículo. Al abrir las puertas se generaban efectos de eco y de disparidad sonora. Las sombras de las personas caminando y las luces del auto también desestabilizaban y lavaban las imágenes de los filmes (474-5). El espectador es concebido dentro de este sistema de proyección como un viajero. Su mirada no es concienzuda.

Como señalaba, en la novela de Fuguet cualquier idea de nación, de una comunidad diaspórica e incluso de una unidad familiar coincide con esta misma desestabilización de la experiencia de los espectadores en los auto-cinemas. En el capítulo dedicado a la película *The Reivers* (Mark Rydell 1969), por ejemplo, Beltrán establece como las relaciones familiares, sobre todo con el padre, siempre estuvieron fracturadas debido a las expectativas frustradas en

y con Chile. El país se vuelve un locus del desengaño y de la incapacidad de manejar emociones.

Chile alcanzó a darle muy poco y luego le quitó demasiado. Porque, al final, de eso se trató siempre, esa fue la falla que nos dividió, la grieta que todavía nos divide. Bastaba nombrar la palabra "Chile", bastaba apenas pensar en Chile, para que el muro más infranqueable se alzara. Chile era una herida, un mito, un ansia, una pesadilla, eran demasiadas cosas para toda esta gente incapaz de procesar tantas emociones encontradas. Lo que nos separó a todos fue Chile. (103)

En esta sección nuevamente el padre es identificado con el actor Steve McQueen, "el rey del cool", el "self-made man" que aspiraba a que las mujeres "lo quisieran" (103). La madre de Beltrán, Angélica, por su parte se convierte en la encarnación de las ataduras con el país natal. Aunque el padre se muda a California es incapaz de desvincularse de su novia de la adolescencia. Chile se vuelve entonces en un destino breve en el cual, en "viajes relámpago", el padre retomaba su relación con Angélica y confirmaba su incapacidad de vivir allí (104). Luego de casarse escapan a California. Tal como las películas en el *drive-in*, tanto Chile como California son espacios, imágenes y constructos mentales difuminados. La familia es incapaz de habitar ninguno de los dos espacios. De manera similar, la relación con el padre también está distorsionada. Como en *The Reivers*, en donde McQueen intenta transformar a un chico en hombre, el padre ejerce un rol ineficaz:

pero ahí estaba, paralizado, anulado, Steve McQueen lejos y yo intentando crecer a toda costa, pegando palos de ciego, chocando de frente, de lado, tropezando, rodando, deslizándome de a poco en la oscuridad que me terminaría por envolver. (105)

En este segmento se reitera la analogía del auto y sus choques para comentar sobre estados de abandono paterno-filiales, inseguridad y negatividad emocional.

En su ensayo "Cinema as Philosophical Experimentation" Alain Badiou plantea que el auto representa uno de los estereotipos más comunes del cine junto con el ruido urbano, la pornografía -en tanto exceso visual- y los

disparos con armas de fuego. Para él, estos elementos repetitivos también implican una síntesis del mundo contemporáneo. En específico el auto se convierte en un lugar del habla e incluso de la exploración de la identidad (228-9).

The most important feature of cinema, in my opinion, is precisely this acceptance of the material of the images -contemporary imagery- and it's reworking. Cars, pornography, gangsters, shoot-outs, the urban legend, different kinds of music, noises, explosions, fires, corruption, everything that basically makes up the modern social imaginary. (229)

Badiou piensa que el cine es un arte de las masas porque comparte y sintetiza el imaginario social de estas. Todo el mundo reconoce las imágenes y sonidos contemporáneos en un filme. El material es común a todas las películas, por ello todos pueden ir a verlos e identificarse. El cine reproduce los ruidos literales del mundo y por tanto la ansiedad de las ciudades. Explora las carencias de la comunicación retratando irónicamente la conversación. Es un arte que permite una identificación sin la mediación de una educación como ocurre con otras artes (230).

Durante su estancia de varios años en California los personajes de Fuguet ven películas en *drive-in*, televisión y salas que incluyen estos mismos estereotipos que resalta Badiou. Los géneros que predominan son las películas de acción, de suspenso o de catástrofes. En todas las referencias fílmicas de esta sección, las películas implican una síntesis de los materiales contemporáneos de los que habla Badiou. El ruido de los barrios pobres y los suburbios, la incompreensión social de aquellos que se asocian a la contra cultura, la desilusión amorosa, la corrupción del dinero y la política, la movilidad absurda y destructiva de los autos, y la distracción de los *drive-in* son factores vitales para entender tanto al cine de esta época como a los personajes emigrantes de la novela. La técnica de Fuguet es precisamente describir cómo las películas comerciales de los años 60 funcionan como un espejo de la enajenación, el caos familiar y de la migración sin comunidad,

consciencia política o sentido ulterior fuera del casi imposible ascenso económico.

La fiesta vigilada: los conflictos de filmar festejos

En la novela de Alberto Fuguet un viaje en avión organiza la rememoración cinegráfica. La escala en Los Ángeles despierta en el protagonista un proceso de reevaluación de su crianza como parte de una familia trabajadora de emigrantes chilenos. Más que las películas vistas, lo que estructura el recuerdo son las circunstancias de proyección. Dentro de ese modelo, los auto-cinemas se vuelven en mi lectura una alegoría del desplazamiento, la distorsión y las intenciones de movimiento social según los ideales de la cultura estadounidense. En el segundo caso que examinaré, *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte, una película vista durante un viaje servirá para examinar nociones de trabajo, ocio, fiesta y censura dentro de la sociedad cubana revolucionaria. Siguiendo nuevamente la propuesta de Miriam Hansen para entender esta experiencia de espectador será necesario exponer un contexto histórico y un panorama social distintivo.

La fiesta vigilada es un libro híbrido en el cual los bordes entre ensayo, autobiografía, ficción, crítica literaria y fílmica son porosos. Ponte entiende este procedimiento desde las prácticas del cine documental. Para él se trata de una traducción del género audiovisual a la página, una cinegrafía. El libro compuesto por secciones independientes está ordenado desde una perspectiva de montaje cinematográfico (Ponte en Rodríguez 2). De hecho, a nivel anecdótico, mientras escribía el libro, Ponte participa como teórico principal y sujeto del documental *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas* (Florian Borchmeyer, 2006). Además de ofrecer una elucidación en cámara del concepto de ruina, al cual volveré, genera la estructura teórica del documental de Borchmeyer y del libro. Así lo cuenta en entrevista:

Imaginaba *La fiesta vigilada* como un libro difícil de clasificar. Lo es, creo. No lo veía como novela, como ensayo, no era un libro de historias. Aún antes de empezar el trabajo en el documental de Florian [Borchmeyer], me decía: "Estoy haciendo un documental en el cual una cámara me sigue y sigue las lecturas y las reflexiones que hago." Y, a partir de esa convicción, el libro pudo ser muchas cosas, pudo tomar muchos caminos [...] De manera que, cuando empecé a hacer el documental con Florian, yo trabajaba en otro documental paralelo, pero en escritura. Un documental, no sólo en el sentido de la forma, sino también en el sentido de la intención. Porque buscaba documentar la realidad cubana, lo que ocurría en ese momento. Creo que ni la novela pura ni el ensayo puro me hubieran servido para conseguirlo. Tenía que entrar en esas hibridaciones, en las mixturas que el libro tiene. Y que sólo podía explicarme a partir del cine documental, de la fabricación de un documento con la forma más abierta posible [...] Escribiendo el libro mientras Florian Borchmeyer hacía su documental pasaba de uno a otro espacio - página o filmación - como si fueran habitaciones corridas. (" 'Tiene que suceder algo, tiene que destriunfar la revolución': una conversación con Antonio José Ponte" 2-3)

Precisamente serán dos documentales ya icónicos lo que dominan su análisis de la "realidad cubana" en tanto una fiesta vigilada o marcada por unos discursos y prohibiciones estatales. Se trata de *P.M.* (1961) de los cubanos Orlando Jiménez Leal y Saba Cabrera Infante y *Buena Vista Social Club* (1999) del alemán Wim Wenders. Estos dos documentales funcionan como polos en el análisis sobre la censura de la fiesta y su contraparte, la recreación de una fiesta ilusoria a partir de lo que Ponte entiende como ruinas urbanas y culturales. La voz narrativa se mueve entre estas dos obras para recrear una visión de La Habana en el llamado periodo especial en tiempos de paz de los años 90. Este periodo de crisis económica es experimentado por Ponte como uno de extrema escasez y vigilancia y lo interpreta como un tiempo que marca el desgaste en los constructos literales y simbólicos de la sociedad cubana. Será la proyección de *Buena Vista Social Club* en Porto durante un viaje la que impulsará al narrador a entablar una crítica con estos documentales sobre música y vida habanera.

Becado en la ciudad de Porto, Portugal el narrador recuerda ver la película en una función vespertina. Confiesa que su recuerdo del momento es

dudoso ya que se sintió como un único espectador al cual la película le interpelaba. Quizás hubo otras personas pero él las elimina de la experiencia:

Vi por primera vez *Buena Vista Social Club* en la sesión vespertina de un cine de Porto. Llovía y yo era él único espectador. O puede que a esa hora existiera alguien más interesado en aquella historia de viejos músicos cubanos, una mujer de cincuentitantos años y aspecto de bibliotecaria a la que borro ahora para quedarme a solas. Porque, aun cuando la sala hubiese estado llena, yo habría sido allí el único espectador para aquel filme. (109)

La noción de ser el "único" espectador coincide con su visión de viaje. El narrador dice que su propósito principal, además de escribir un libro, era estar sólo por un año. Por ello escogió la ciudad más "aburrida" y "despoblada" para pasar su beca. Explica que no tener a nadie a quien recurrir y el estar alejado de cualquier tipo de "colonia cubana" le daba una sensación de libertad (111). En este aspecto tanto el libro de Ponte como el de Fuguet coinciden. Existe un deseo consciente de rechazar una existencia dentro de la diáspora. Para James Clifford, la diáspora implica también una historia compartida de desplazamientos forzados, sufrimiento, adaptación o resistencia ("Disporas", 250). Ambos escritores rechazan esta solidaridad. Ponte se acerca a más al viajero descrito por Clifford, aquel que produce saberes, historias, comportamientos, música, libros, diarios, en fin, expresiones culturales ("Traveling Cultures" 35). Sin embargo, su narrador cumple con uno de los trabajos diaspóricos: la proyección de un lugar de origen. Aunque el narrador no está interesado en integrarse a una comunidad cubana en el extranjero su experiencia como espectador al momento de ver y pensar en *Buena Vista Social Club* lo sitúa dentro de una rememoración de su ciudad. Él intenta demostrar con su lectura del documental el estado de estancamiento de La Habana, según él, una ciudad en ruinas.

La narrativa del documental es la del productor norteamericano Ry Cooder quién intenta juntar músicos de West África con pares cubanos del periodo anterior a la revolución. Cooder a hecho una carrera como productor y promotor de un exotismo musical de consumo fácil. "Le complacía imaginar qué podría

obtenerse al mezclar ambas vertientes musicales" (Ponte 113). El conflicto de la película es que los músicos africanos no llegan por problemas de visa y la grabación se queda en suspenso. Para el narrador, la espera por los músicos africanos es un material idóneo para el director Wim Wenders ya que, como evidencian películas como *The State of Things* (1982) y *Lisbon Story* (1994), una constante de su filmografía es la noción de suspensión en el tiempo y los trabajos artísticos inconclusos. Más allá de las circunstancias del disco o de los intereses de Wenders, para el narrador esta espera confirma un estado socio-cultural cubano: "el tiempo muerto" (114). "Porque Cooder podía haber esperado semanas a los ejecutantes africanos contratados por él, pero los músicos cubanos llevaban décadas de sus vidas a la espera de Ry Cooder o de algún otro productor que los salvara" (115). De entre todos los músicos cubanos el narrador de *La fiesta vigilada* se interesa por Compay Segundo ya que este, el mayor de todos, había vivido todas las épocas técnicas de grabación sonora y representa a un sobreviviente cultural que podía dar testimonios del tiempo pre-revolucionario. En el documental, a Compay Segundo se le da la tarea de encontrar el espacio en donde estaba el apócrifo club de Buenavista. Como detective habla con sobrevivientes de la supuesta época dorada. Cuando por fin encuentra el espacio, el ahora domicilio de familia resulta "decepcionante" y poco "imponente" (116). En su ensayo "*Buena Vista Social Club: canibalismo cultural y nostalgia imperialista*", el crítico Fernando Valerio-Holguín plantea que el filme de Wenders deshistoriza la música para convertirla en mercancía inocua. Para ello Wenders sitúa el placer de los espectadores en la rememoración del pasado pre-revolucionario. Valerio-Holguín también resalta la escena de la búsqueda del club dentro de la perspectiva fantasmal del documental:

La secuencia [...] alternada con el concierto, consiste en la búsqueda, por parte de Compay Segundo, de la casa donde quedaba el Club Social Buena Vista. Después viene la secuencia del paseo que Cooder y su hijo Joaquín hacen en una motocicleta con cochecito lateral [*side-car*] por la ciudad de La Habana. Tanto las imágenes

de la magnífica arquitectura en ruinas de La Habana así como también de los carros y la motocicleta de los años 50 son íconos que remiten a la etapa pre-revolucionaria. Es como si el tiempo se hubiese detenido en 1959. En esta secuencia, las imágenes no tienen un soporte lingüístico sino musical, lo que permite mucha mayor libertad de jugar con ciertos valores nostálgicos: imagen, música, no-texto. ("Buena Vista Social Club: canibalismo cultural y nostalgia imperialista")

Para Valerio-Holguín la figura de Cooder en el filme y en el disco opera como un arqueólogo, pensador y colonizador de la música. En el documental él facilita y organiza la experiencia intelectual y estética para un consumo satisfactorio fuera de Cuba. Trabaja una nostalgia abstracta. Cooder y Wenders dejan a un lado la significación social de la música en la propia isla para celebrar el legado de figuras que le parecen menores si se comparan con luminarias como Bola de nieve, la Orquesta Aragón o Silvio Rodríguez. En su opinión Cooder y Wenders inducen al olvido. Borran las décadas de la revolución. Según la puesta en escena, los músicos parecen no solo añorar la juventud perdida sino también la vida pre-revolucionaria.

Cabe notar que en el ensayo de Valerio-Holguín las ruinas arquitectónicas tienen un valor de cambio. Para él se trata de íconos que facilitan la mercantilización de una cubanidad neutralizada. El narrador de *La fiesta vigilada* complejiza esta idea. En el documental paralelo de Borchmeyer, Ponte define su concepto medular de la siguiente forma:

Yo me considero ruinólogo, que es la condición de quien siempre está pensando en las ruinas y le está buscando razones a la ruina; razones para explicarse también esa perversidad de sacar sentido y placer de lo que está decayendo [...] ¿Por qué tanta ruina, por qué existe una capital devastada como La Habana sin que haya atravesado ninguna guerra, ni ningún desastre natural que la haya dejado así? A mí lo que me interesa es cómo ha sido todo un ejercicio de destrucción, un edificio se arruina en un sitio, un barrio se puede arruinar, pero cuando una capital entera ya es una construcción de la ruina, ya estamos haciendo ruinas, es un arte de hacer ruinas, se están fabricando ruinas. (*La Habana: arte nuevo de hacer ruinas*, 2006)

La búsqueda de Compay Segundo refuerza la idea del narrador de La Habana como ciudad y centro político-cultural en ruina y resumir el filme de Wenders como un documental dedicado a los escombros. El estudio de grabación donde

trabajan los músicos con Cooder es descrito como "destartalado" y las calles como un paisaje "bombardeado". Centro Havana es un espacio "decadente" y en temporada de lluvias, la cúspide de la "miseria" y la "asquerosidad" (117). El narrador destaca que críticos de cine se han mostrado reticentes a aceptar esa visión ruinoso como si fuera Wenders el que la genera. Sin embargo él coincide y se hermana estéticamente con la forma en que Wenders presenta la capital cubana. Argumenta que su manera de fotografiar es consecuente con sus películas portuguesas también dedicadas a un urbanismo desencantado aunque dinámico (117-18). Más importante aún, el narrador considera que es la manera más fidedigna de retratar La Habana en el periodo especial. Dicho esto, él cierra su reflexión de *Buena Vista Social Club* destacando el poder comercial de la película y la creación de un imaginario audiovisual que trascendió las salas de cine o las experiencias individuales de los escuchas. Coincide parcialmente con Valerio-Holguín quien critica este proceso comercial:

Cooder y Wenders han llevado en su viaje de regreso a los Estados Unidos y a Europa el plato sabroso y condimentado de la música cubana. El mismo director de la película expresa que "Espera que aquellos que conocen y aman el disco compacto descubran a los músicos detrás del disco y puedan vislumbrar una cultura rica y maravillosa". Me llaman la atención las palabras "descubrir", "rica" y "maravillosa" porque son sintagmas que pertenecen al discurso colonialista de "descubrir", explotar las "riquezas" y luego "maravillarse". Esa "vislumbre" de la cultura es sólo la intuición de algo que no se llegará a conocer totalmente, pero cuya muestra podrá fascinar. ("Buena Vista Social Club: canibalismo cultural y nostalgia imperialista")

Para el narrador de *La fiesta vigilada*, tanto el filme de Wenders como el disco de Cooder defienden lo "edénico de la guerra del tiempo" (118), o sea una idealización de las ruinas. Cooder y luego Wenders ponen en escena una orquesta quimérica anclada en la melancolía por una fiesta que nunca existió. El narrador comenta que irónicamente la ciudad incorporó este repertorio musical. "Muy pronto los bares de La Habana Vieja se llenarían de músicos dispuestos a entonar una y otra vez los mismos temas musicales que aparecían en el álbum y en el filme" (119). Para el narrador, esta película es

significativa ya que, al rememorar un pasado inventado en Buena Vista, recupera y re-estructura la fiesta prohibida en La Habana desde el estreno del documental *P.M.*, epítome de las controversias fílmicas revolucionarias. Si la proyección de *Buena Vista Social Club* alude a la experiencia de un espectador cubano que atestigua simultáneamente un documento de las ruinas y la creación imaginaria de La Habana mediante el filtro extranjero, *P.M.* será su cara opuesta, el cine nacional negado.

P.M. es el compás audiovisual que utiliza el narrador luego de regresar a Cuba. El mapa que traza el cortometraje le permite retomar lazos con su ciudad luego del aislamiento en Porto. Como autor-documentalista, él busca los bares retratados en el puerto habanero pero señala que con excepción del Chori Club es casi imposible encontrar estos locales. "Ni siquiera un parroquiano podría afirmar a ciencia cierta en qué locales [...] transcurren los trece minutos de ese documental" (98). *P.M.* es un documental que sin editorializar retrata un viaje en lancha desde Regla hasta La Habana para luego visitar durante una sola noche varios bares del puerto en donde se toca música en vivo, se bebe y parejas mayormente negras bailan sensualmente. El filme culmina el viaje con el regreso en lancha. Para los realizadores, Orlando Jiménez Leal y Saba Cabrera Infante, se trataba de un ejercicio de *free cinema*. Los cineastas aprovecharon las pautas técnicas y estéticas del movimiento inglés:

Free Cinema represented a group of films all produced in semi-amateur conditions, largely by the same (unpaid) technicians, and sharing a 'common attitude' summed up in a manifesto. The films were financed either by their makers [...] or by small grants from sponsors which gave them almost complete creative freedom [...] Typically, the films were short [...] used hand-held, 16mm cameras, avoided the use of narration and used sound and editing impressionistically. (Dupin, "A History of Free Cinema")

Jiménez Leal menciona en entrevista con Manuel Zayas que les llamaba la atención el desenfado y espontaneidad con que estaban hechos estos documentales independientes así como los de los Hermanos Mayles en los Estados

Unidos. Él resalta la idea de una cámara ojo que ve la realidad banal y la transforma en una obra de arte ("Un baile de Fantasmas"). Por su parte, el crítico cultural Dylan Robbins entiende este ejercicio de *free cinema* como una búsqueda de diálogo con las vanguardias cinematográficas. La cámara se propone como *voyeur* y los cineastas evitan intervenir, aunque para Robbins esto es imposible. Robbins analiza ciertos segmentos, fotogramas y posiciones de cámara y resalta que, aunque intentan una invisibilidad, los locales siempre tratan a los cineastas con desinterés y como personas ajenas al ambiente. Él lee o entiende la película como un texto fílmico generado con una distancia intelectual y racial, dirigido a una elite intelectual interesada en las vanguardias artísticas y en la producción de conocimiento popular desde el género documental ("On the Margins of Reality" 29-31). Sin embargo, esta primera intención de diálogo fue eclipsada por la recepción estatal de los nuevos organismos fílmicos en Cuba. Con relación a la recepción problemática, el narrador del libro de Ponte se encarga de presentar la controversia:

Luego de escrutar los trece minutos transcurridos en bares, [el funcionario cultural] declaró a *P.M.* obsceno y contrarrevolucionario. Es decir, tan obsceno sexual como políticamente. Por tanto, la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas eximía a aquella obra de toda exhibición pública. Y en cumplimiento de órdenes superiores se veía obligada a incautar cuanta copia del filme existiera. (101)

Efectivamente en comunicado oficial, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos argumenta que *P.M.* no le ofrece al espectador una visión correcta del pueblo cubano en su proceso de revolución. Según la ICAIC aunque meritoria de consideración, la película desvirtúa, desfigura y empobrece la visión de Cuba ofreciendo una pintura parcial de la sociedad ("Texto de la comunicación enviada por el ICAIC a la asociación de escritores y artistas" en Zayas). Dylan Robbins argumenta que para las autoridades cubanas el gran problema del filme fue la representación parcial. La película no reflejaba los esfuerzos del gobierno revolucionario en movilizar a la

sociedad cubana de una economía del ocio -dominante en el régimen anterior- a la producción material y la centralidad en pantalla del sujeto trabajador (29). El historiador del cine latinoamericano John King coincide con la interpretación de Robbins en torno al debate de la ICAIC con *P.M.* en tanto película que da al traste por su vanguardismo y contenido exclusivamente fiestero. También añade que la censura de la película ocurrió seis semanas luego de la invasión de Bahía de Cochinos (*Magical Reels* 151). Esta invasión fue una maniobra militar concebida y ejecutada por tropas de exiliados cubanos entrenados por la CIA para derrocar en etapas al gobierno de Fidel Castro. Fueron derrotados en pocos días por las Fuerzas Armadas Revolucionarias. El triunfo del ejército cubano consolidó el respaldo popular al gobierno y afianzó la ideología socialista del mismo.

A nivel estético, la ICAIC buscaba estimular un neo-realismo caribeño que estimulará mediáticamente la misión de transformación de la revolución. Una fiesta sin contraparte laboral pone en jaque audiovisual al sistema político del proletariado. Jiménez Leal comenta al respecto que:

P.M. resultó extremadamente incómoda, porque era estéticamente contraria a lo que el ICAIC hacía. Querían realizar un cine neorrealista -neorrealismo socialista, diría yo- con técnicas de Hollywood; pero al final les quedaban unas películas muy estiradas, que resultaban falsas, impostadas, hieráticas. *P.M.* era como una rumbita, un aire frío que rompía aquellos esquemas. ("Un baile de fantasmas")

Al momento de describir la película, el narrador de *La fiesta vigilada* destaca precisamente los aspectos de la "rumbita" que fueron objetados: una "negra" no suelta su cerveza mientras baila con un "blanco borrachón". Mientras dan vueltas, la cerveza se derrama poco a poco. Para él, la trayectoria de este vaso resulta "hipnotizante". El "bamboleo" de los cuerpos ebrios continua en este y otros bares. La música se vuelve "vertiginosa". Los gestos de los que se agarran de la barra son igualmente hipnotizantes. Los ve jugando al balance. Con lirismo dice que punzadas de alcohol llegan "hasta la

médula" de una "mulatica" que "ataca la rumba" y mete a un negro "de punta en blanco" en el baile, quien luego la persigue (99). Al más famoso de estos bares, el Chori Club, se llega dando "traspiés". El Chori toca con cara de "resaca" dándole con un palito a una botella y un "negrito" pide una fritura para sobrellevar su borrachera (100). Me interesa resaltar dos aspectos notables en esta narración, por un lado su constante empeño en racializar a los sujetos retratados y por el otro lado, la acentuación que hace de la "trayectoria" alcohólica de la película.

En cuanto al primer punto, el narrador hace hincapié en las identidades raciales. Aunque todos son cubanos, el narrador identifica a los participantes de la fiesta y sus actividades como "otros". "La negra", "la mulatica", el "negro de punta en blanco" parecen contrarrestar tanto a los cineastas del corto como al propio narrador e incluso a esos primeros dirigentes de la ICAIC que censuraron la película. Se genera una relación de un "nosotros" observando a un "ellos". La marginalidad de estos representantes de la Cuba negra, frente a una elite artística identificada indirectamente como "blanca" sigue marcando las lecturas de la película. La historiadora Carrie Hamilton describe estas interpretaciones y resalta como el contenido de la película, más allá de los debates revolucionarios entre ocio y trabajo, formula una visión viciada de los afro cubanos:

The fact that most of the people in *P.M.* were black has frequently been noted, though few of the film's defenders or critics have located it in a longer history of race and racism in Cuba. But the repeated claims that *P.M.* depicts prostitution and drug use are conditioned by racist stereotypes as much as they are by lingering assumptions that popular bars were places of counter-revolutionary activities and sexual deviance. The black female bodies in the film have been interpreted as sex workers by viewers who watch the film through the lens of the long and strong association between prostitution and the figure of the mulata woman, a link that harks back to Cuba's colonial slave society. ("Sex, Race and Censorship in Cuba")

De manera similar, Dylon Robbins entiende la mirada de *P.M.* como la de

una élite cultural sobre cuerpos marginales (27). En resumidas cuentas, se trata de un filme sobre cultura musical y diferencia, sobre autoridad discursiva y representación de espacios y sujetos "otros" (29).

Aunque el narrador de *La fiesta vigilada* omite una interpretación directa en torno a la sexualidad y las nociones raciales, su narración sugiere las narrativas estereotipadas que Hamilton señala y que Robbins llama elitistas. El narrador no discute que *P.M.* es quizás el primer filme que puso de relieve las tensiones entre cultura y vida post-colonial cubana con los ideales revolucionarios de integración y justicia social para los afro descendientes.

En cuanto al segundo aspecto, el narrador parece decir que *P.M.* es una película sobre los desvaríos nocturnos y el alcoholismo. Él la compara a las películas de rumberas anteriores a la revolución en donde el tropo de las escenas de fiestas era común bajo pretexto de tramas mínimas. Incluso, dice, en las primeras películas de la revolución, a veces la rumba es presentada durante los segmentos de créditos (105-6). Él comenta que la fiesta no es ajena al cine cubano pero:

[*P.M.*] prescindía de coartada. No recurría a pretexto alguno para desplegar la fiesta. La fiesta era toda su trama [...] la aparente incompletez de *P.M.* debió intrigar mucho a quienes lo examinaran. Acostumbrados como estaban a que lo festivo sirviera de marco al conflicto de algún personaje, les faltaba éste. Y de ser el cortometraje uno de los momentos musicales que trufaban otros filmes, se echaba de menos el resto. (106)

El narrador propone una genealogía de la prohibición. En un extremo, *P.M.* sienta las bases para un conflicto de representación y de vida que se extiende por lo menos por cuatro décadas: "Y si *P.M.* avisaba del cierre de la fiesta, *Buena Vista Social Club* era señal de su regreso" (119). Según esta lectura *Buena Vista Social Club* constató que tanto las ruinas como su estética -ligada a los sonidos e imágenes fiesteras afrocubanas- podían ser explotadas

para consumo fuera de Cuba. Según el narrador, la fiesta representa los gestos culturales que permiten la supervivencia y la melancolía de los cubanos en el extranjero.

Si bien los casos de censura del gobierno cubano revolucionario han sido instrumentales para la crítica al socialismo en el extranjero -incluido el del propio Ponte- y el ICAIC sigue envuelto en controversias similares, el narrador intenta sostener una narrativa ya mitológica de represión cultural. Aunque acepta que la icónica *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, reproduce mucho de *P.M.*, él mantiene al corto como un tipo de tragedia cultural no resuelta. El narrador establece que sólo por medio de la mirada extranjera como en el caso de *Buena Vista Social Club* o el de *Before Night Falls* (2000) de Julian Schnabel -en donde se incluyen fragmentos de *P.M.*- la fiesta es recuperada y a La Habana se le devuelve la vitalidad perdida. A mi entender, y como un aparte, el libro de Ponte propone acertadamente la relevancia de la música y el cine documental, censurado o no, en las representaciones de una ciudad y su gente dentro y fuera de ámbitos nacionales. Sin embargo, coincido con John King en cuanto a la necesidad de argumentos menos categóricos (153) y ya, entrado el siglo 21, dar cuenta del desarrollo del cine cubano en sus múltiples negociaciones con, junto y contra el estado y el espectro diverso de las representaciones, discursos y estímulos muy concretos de la afrocubanidad.

Intervenciones de espectadores viajeros

Alberto Fuguet en *Las películas de mi vida* construye un relato acerca de una familia emigrante en Los Ángeles a partir de sus consumos fílmicos y de las experiencias que tienen como espectadores. Las películas vistas señalan a

un deseo fallido de integración dentro de la sociedad estadounidense. En *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte se piensa y se recrea el país natal a partir de un documental visto en Porto. El narrador, figura auto-ficcional, reflexiona a distancia sobre las representaciones de su ciudad, La Habana, por cineastas tanto locales como extranjeros. Tal como propone James Clifford, ambos libros ponen, además del cine, a la cultura del viaje y la consideración económica como ejes para engendrar las figuraciones identitarias en el primer caso, y en el segundo, de producción y visibilidad cultural.

Resumiendo, el narrador de Fuguet, Beltrán Soler, recuerda su infancia y describe un estado de inestabilidad y de transición perenne. A mediados de la década de los 60, sus padres no logran decidir si establecerse en Chile, el país natal o en California, territorio de promesas suburbanas. Esta indecisión tiene que ver inicialmente con la crisis amorosa de la pareja y la incapacidad emocional del padre. La familia paterna también se muda en grupo debido a un escándalo empresarial. Beltrán indica cierta consciencia de la movilización de chilenos tanto de la derecha y la izquierda, pero alega que sus familiares viajan por motivos desasociados de la política o de las configuraciones diaspóricas. Tomando en consideración esta narrativa, las proyecciones de películas en auto-cinemas toman relevancia simbólica. Este modelo de empresa fílmica surgido en la post-guerra tiene como meta generar un ambiente de feria inspirado en las circunstancias de proyección temprana del cine de atracciones. Dentro de este sistema, las películas no son necesariamente el centro o el punto del evento, sino una más de las posibilidades mixtas de entretenimiento. El auto es un espacio intermedio, una sala móvil en la que se genera el ambiente privado del medio televisivo aunque participando de un evento de masas. Tal como la familia vive una serie de viajes en ambivalencia y sin conseguir asentarse, las películas de los *drive in* se experimentan como un desenfoque. También, los autos en pantalla y en el cotidiano se vuelven

metáforas de las metas de movilidad y ascenso social de la clase trabajadora. En el caso de la novela reflejan a su vez los choques emocionales, la fallas en la comunicación, el aislamiento y la desorientación urbana.

En el caso del libro de Ponte, el narrador logra tomar distancia de sus compatriotas cubanos en Porto y generar un espacio de soledad e intromisión. Dentro de estas circunstancias ve el documental *Buena Vista Social Club*. Esta película le sirve para articular la noción de ruina. Según el narrador, *Buena Vista Social Club* utiliza las ruinas urbanas durante el período especial para evocar y entrelazar narrativas de una fiesta perdida luego del triunfo de la Revolución. Si para el narrador la ruina significa un formulación obligada para describir la realidad cubana y la extrema escasez de los años 90, él también entiende que tanto el productor del disco, Ry Cooder, como el cineasta Wim Wenders, crean un edén de estas ruinas para conformar su banda ficticia y proyectar un ambiente festivo fantasmal que no corresponde del todo con la realidad. En el libro de Ponte las ruinas también están implicadas con la reflexión sobre la eliminación estatal de la industria del ocio en los tempranos años 60 y la correlativa censura de filmes y propuestas culturales dedicadas a la fiesta. Al momento de regresar a La Habana, el narrador utiliza el controversial documental *P.M.* para re-ubicarse en la ciudad y para, con *Buena Vista Social Club*, proponer una narrativa de una fiesta fílmica que se queda en suspenso por décadas.

A nivel cinegráfico, ambos autores crean textualidades inspiradas en formatos fílmicos. En el caso de Fuguet, él evoca por un lado la famosa autobiografía del director y crítico, François Truffaut, *Les films de ma vie* para establecer una genealogía como espectador. También utiliza el formato de lista y filmografía de las revistas especializadas para dividir los segmentos del libro. Cada película recordada se presenta como un ensayo de cinefilia personal. Por su parte, Ponte piensa su libro como un documental en donde se

persigue a un personaje mientras recorre varias ciudades. Tal como Fuguet, es la reflexión de películas vistas lo que le permite orientarse dentro de los espacios de la ciudad. Ambos libros utilizan la noción de corte, fragmento y elipsis del montaje cinematográfico y manifiestan, tal como plantea la teórica Miriam Hansen, la importancia de entender las experiencias de espectadores fílmicos desde unos contornos históricos específicos y analizando esferas sociales y culturales.

CAPITULO TRES

Slapstick Noir: la cinegrafía cómica-oscura de Triste, solitario y final

Tal como planteé en el capítulo uno, las actividades del espectador emancipado producen eventos para-cinematográficos, es decir influenciados por el medio aunque no subscritos al aparato tecnológico o las estructuras del archivo fílmico. Expandiendo esta noción, en este capítulo tres propongo examinar el caso de la novela del 1974 *Triste, solitario y final* del periodista y escritor argentino Osvaldo Soriano. La gestación de la obra se debió a la combinación de dos fuentes principales, por un lado la admiración cinéfila por las estrellas de la comedia Stan Laurel y Oliver Hardy -y todo lo que conlleva la creación de la imagen estrella, como analicé- y por el otro, el patrón literario y cinematográfico del personaje Philip Marlowe creado por el escritor estadounidense, Raymond Chandler. Soriano elabora una investigación alrededor de los últimos días de Stan Laurel y su entonces desconexión con la industria de Hollywood. ¿Cómo los modelos del cine y la novela *noir* son integrados a la construcción narrativa? ¿De qué forma estos son combinados con la estética de humor físico de Laurel y Hardy? ¿Qué propósitos él le da a este junte estético y semántico? En este capítulo veré en detalle como para Soriano estos formatos narrativos y representacionales del cine *slapstick* y el *noir* son complementarios y cruciales para fomentar una crítica socio-cultural en torno a prácticas de poder, exclusión y difusión mediática en la ciudad de Los Ángeles durante los tempranos años 70.

La novela se divide en dos partes distintivas. La primera cuenta la contratación y amistad entre Philip Marlowe y un moribundo Stan Laurel. Laurel y Marlowe se identifican el uno con el otro por la actitud amarga pero ética con la cual asumen la vida y sus respectivos fracasos profesionales. Luego de la muerte del cómico, la segunda parte sigue la propuesta de Laurel de averiguar las razones por las cuales Hollywood lo había dejado de contratar. También, como examiné en el capítulo dos, la narración utiliza el dispositivo

de un viaje, entendido desde James Clifford como un proceso comparativo y de traducción que traza rutas de significación política. Esta segunda y más extensa unidad de la novela establece un encuentro entre el viajero Osvaldo Soriano, como personaje auto-ficcional, y el detective Marlowe. La investigación detectivesca se percibe como afín a la investigación literaria e impulsa la escritura de una novela que podría recomponer la dignidad del actor. Aquí ambos personajes, Marlowe y Soriano, se convierten en cómplices en un fisgoneo destinado al fracaso salvo por el texto que se lee. El *noir* cinegráfico de Soriano pone en perspectiva una violencia generada en parte por la industria cinematográfica, por los detectives, pero también por unas circunstancias de discrimen étnico, lingüístico, racial y mediático que el escritor acentúa y a las cuales le prestaré especial atención.

La cinegrafía como pacto de universos cinematográficos

Bastante antes de escribir la novela, yo ya juntaba material sobre el Gordo y el Flaco. Vos recordarás, por que me conocés bien de aquella época, que yo les contaba en el bar, en la caminata, en el café o en la redacción. Como no tenía modelo narrativo, hablaba de la historia y no la escribía: porque no sabía qué hacer. El descubrimiento- y desde allí se abrió para mí la puerta de la literatura- fue aquel día de 1972 en que leí *El largo adiós*. Hasta ese libro todo para mí era imposible, todo era nebulosa [...] fue Chandler quien me abrió ese mundo. ("Genesis y escritura de *Triste solitario y final*" 198)

Como reflexiona Soriano en esta entrevista con Mempo Giardinelli, la articulación de este proyecto se logro al combinar los universos aparentemente disímiles de la comedia *slapstick* de Laurel y Hardy con el de la novela y el cine *noir*. Como trataré de demostrar en la discusión teórica que sigue, ambos mundos presentan choques con las estructuras de poder, disolución de los órdenes urbanos y personajes desplazados o perseguidos por agentes de seguridad.

El crítico Rob King en su estudio sobre la innovadora comedia silente del director y empresario fílmico Mack Sennett, *The Fun Factory: The Keystone*

Film Company and the Emergence of Mass Culture, analiza que a comienzos del siglo 20, la cultura urbana estadounidense se había estructurado como un mundo de jerarquías en el cual el ocio y las intenciones recreacionales estaban estratificadas bajo líneas determinadas por etnia, género y clase. El mundo de diversiones de la clase trabajadora y de los inmigrantes era diferente -sigue siéndolo, argumentaría yo- al de la cultura de las clases dominantes. Ya para finales del siglo 19 una variedad de entretenimientos de bajo costo se había desarrollado fuera de la órbita del mundo "respetable" de la clase alta. Las casas *burlesque*, los *dance hall*, los parques de atracciones y los *saloons* se conformaron como espacios de diversión heterosociales separados de las responsabilidades del hogar y del arduo trabajo industrial (22). Una nueva cultura popular que incluía las *dime novels*, los melodramas, los actos extremos de los *dare devils*, entre otras formas híbridas, le brindaban a las clases trabajadoras los estremecimientos que buscaban como audiencia. King señala que a este mundo de los *thrills*, se le añadió con gran éxito los *nickelodeons* o cabinas de proyección individualizadas donde un público predominantemente inmigrante y trabajador disfrutaba de películas de un solo rollo. A partir de este mundo *burlesque* y del entretenimiento de feria, la comedia fílmica surgió. Para Mark Sennett, pionero de la comedia cinematográfica, las formas teatrales que lo inspiraron permitían a los trabajadores escapar de los sentimientos de exclusión y reír de un espectáculo que destrozaba las convenciones y jerarquías. El compromiso con el público trabajador hizo que Sennett llevara el humor físico que apelaba a la clase obrera, el *slapstick*, primero al teatro y luego, a partir del 1908, a la pantalla (23).

Slapstick differed from the standards of genteel culture, those differences were themselves rooted in the material conditions of working class life [...] Cheap theater, as a major repository of such humor, became a venue in which performers and audience members could set forth and express, through their bodies, alternate values and standards of comportment. (King 24-5)

El *slapstick* se convirtió en el *modus operandi* de la Keystone Film Company, compañía fundada por Sennett con otros cómicos de la tradición *burlesque*. Para King, la Keystone generó un legado inseparable de sus orígenes de clase trabajadora inmigrante. La compañía le dio forma a una cultura de masas emergente que sacó sus energías de las clases populares y que resistió a los valores y al orden social de la clase media y alta (28). No es sorprendente que la novela de Soriano -la cual arremete contra la cultura de las celebridades, contra la policía y la hipocresía civil estadounidense, así como contra la idea misma de literatura respetable- le haga honor a esa tendencia fundadora de humor corporal con estética obrera y a uno de sus héroes poco cantados, Stan Laurel. Laureándolo, dice Soriano:

Stan había llegado a Estados Unidos el 2 de octubre de 1912 como integrante de la troupe inglesa de Fred Karno, que iniciaba su segunda gira por ese país. Con Stan viajó Charles Chaplin, el astro del conjunto. Ambos pensaban quedarse en Norteamérica para buscar trabajo en el cine. Hasta entonces, Laurel era el suplente de Chaplin. Charlie consiguió su primer trabajo en seis meses [con la Keystone Film Company]. Laurel tardó cinco años en ingresar en el cine. En el ínterin se ganó la vida en circos y cabarets. Sus primeras películas no tuvieron éxito comercial, pero se lo respetaba como un comediante inteligente, sagaz. ("Artistas, locos y criminales")

Para afinar la noción de la comedia *slapstick*, voy a referir al crítico Manuel Garin y su estudio *El gag visual: De Buster Keaton a Super Mario*. Garin propone que el gag visual, o secuencia de *slapstick*, funciona para "romper las reglas del juego, atravesar, inquietar, profanar, darle una vuelta de tuerca a lo que nos rodea, más rápido, más divertido, más feroz" (7). Garin la concibe como una sucesión de imágenes poderosas y fascinantes en sí mismas que rebasan cualquier objetivo narrativo, dramático o significativo. Siempre evocan un carácter performativo e inmanente que se remonta a las formas-gesto de la *commedia dell' arte* (10). El sentido del gag está unido al devenir de las imágenes. Es decir, se entiende directamente mientras se ve (14). Aunque la función originaria es hacer reír, el gag visual también puede inquietar y promover el pensamiento crítico (11). Garin propone que el gag tiene una

"ambigüedad festiva de lo divertido" que conduce no solo a la risa sino a la ruptura y el caos desde una perspectiva insólita e ingeniosa (12). Garin piensa el gag como un juego que reinventa la realidad o la pone en crisis (17). El gag tiene que ver más con "la destrucción (de narraciones, dogmas y reglas) que con la construcción. La contradicción, el absurdo, la paradoja, la voladura, el interrogante, la explosión, el límite [...] Esas son, junto a la risa, las materias primas del gag visual" (13).

Esta polivalencia del gag es clave para entender su uso en la novela de Soriano en donde la violencia física da pie a reflexiones descorazonadas sobre la ciudad de Los Ángeles. Las circunstancias históricas con relación al gag visual también centran la trama. Stan Laurel intuye que está forma performática a perdido el favor de los productores de Hollywood. Laurel sobrevivió a duras penas el periodo de transición entre el cine mudo y el sonoro. Se percato de que el gag visual fue suplantado progresivamente por el gag verbal o sonoro como señala Garin en su estudio (14).

Quiero saber por qué nadie me ofrece trabajo. Si tratara de averiguarlo por mi cuenta arriesgaría mi prestigio. Hay muchos veteranos trabajando en el cine y en la televisión. Yo podría actuar, o dirigir, o escribir guiones, pero nadie me ofrece nada desde hace muchos años. Oliver consiguió trabajo una vez, en una película de John Wayne, pero fue un fracaso. Tuvo que ir a pedirlo. Yo nunca quise hacer eso. (Soriano 33)

Ese cambio de paradigma performático y en la construcción audiovisual lleva a Laurel al desempleo y ultimadamente a contratar a un detective. En la novela, el misterio de los cambios de representación humorística y de estilos corporales de performance le permiten a Soriano construir un puente entre el mundo del *slapstick* y el del *noir*.

En el otro lado del innovador conjunto cinegráfico está Philip Marlowe, probablemente el personaje más icónico del cine y la novela *noir*. Marlowe se puede considerar un personaje intermedial ya que tanto las novelas como las películas llevan desde 1939 -fecha de publicación de *The Big Sleep*- en constante diálogo creativo influenciando el desarrollo del personaje. En

conjunción con las siete novelas de Chandler, Marlowe ha sido interpretado en el cine por actores como Humphrey Bogart, Dick Powell, Robert Montgomery, James Garner o Elliot Gould por mencionar los anteriores al 1974. Cada una de estas películas y las representaciones de este personaje en pantalla forman parte del canon *noir*, en el cual quiero abundar.

La categoría *film noir* comienza a definirse en Francia a partir del ensayo de 1955 "Toward a Definition of Film Noir" de los críticos Raymond Borde y Étienne Chaumeton. Redescubriendo el cine norteamericano de suspenso, crímenes y detectives luego de la Segunda Guerra Mundial, la mirada y la escritura cinéfila de la década del 1945-55 en Francia permitió la consolidación teórica de lo que ellos llamaron una serie fílmica (*Film Noir Reader* 17).

Para Borde y Chaumeton, las películas de la serie *film noir* comparten los ambientes de pesadillas, el eroticismo, la ambivalencia moral, la violencia y la crueldad (18). Otro elementos recurrentes son los crímenes que terminan en muerte y las investigaciones por lo general fútiles o corruptas de detectives públicos y privados (19). El *film noir* se ocupa de retratar al bajo mundo y su carencia de justicia. Se enfoca por tanto en asesinos, psicópatas, ladrones y criminales organizados (21).

In the end the chaos goes "beyond all limits." Gratuitous violence, the overweening rewards of murder, all this adds to the feeling of alienation. A sense of dread persists until its final images. The conclusion is simple: the moral ambivalence, the criminality, the complex contradictions in motives and events, all conspire to make the viewer co-experience the anguish and insecurity which are the true emotions of contemporary film noir.
(25)

Como suplemento a estas descripciones germinales, el crítico, guionista y director estadounidense, Paul Schrader, en su ensayo de 1972 "Notes on Film Noir" añade que el periodo fílmico se distingue por la desilusión y el cinismo y las dificultades socio-económicas de la clase baja. A nivel de producción tiende a reforzar la filmación en las calles y la iluminación de claro-oscuros

del expresionismo alemán (*Film Noir Reader* 54-6). Schrader establece una conexión directa con la tradición literaria *hard boiled* de escritores estadounidenses como Raymond Chandler, Dashiell Hammett o James M. Cain: “[a] tough, cynical way of acting and thinking which separated one from the world of everyday emotions- romanticism with a protective shell”. Asimismo las narrativas refuerzan los sentimientos de confusión, paranoia, desilusión y pérdida de tiempo. Los héroes y heroínas temen al futuro pero idealizan un pasado ambiguo. “The film noir’s techniques emphasize loss, nostalgia, lack of clear priorities, insecurity, then submerge these self doubts in mannerism and style” (58). Para Schrader, la tradición *hard boiled* y la serie *film noir* comparten la pérdida del honor público, las convenciones heroicas, la integridad personal y la desintegración de la estabilidad psíquica (59). Soriano reproduce esta representación. Marlowe es un investigador solitario en Los Ángeles, de mediana edad y venido a menos. Mantiene una coraza sarcástica y distante aunque es propenso a la solidaridad y el compromiso con su caso, su antiguo cliente, Stan Laurel, y su nuevo compañero, Soriano. Aunque el argentino se auto-representa como un investigador de biblioteca con una melancolía anacrónica por Oliver and Hardy, mediante su unión con Marlowe va descubriendo su propensión por el mundo *noir*, es decir, por la pelea, los disparos, la velocidad de los automóviles y la sensualidad.

Es importante mencionar que la propuesta teórica de Borde y Chaumeton trascendió el ámbito intelectual francés estableciendo una producción extensa, ya global, de propuestas críticas. Estas definiciones fundacionales han generado intenso debate y existen volúmenes muy lúcidos de detractores. No pretendo entrar de lleno en estas tensiones teóricas de una producción erudita de décadas, sobre todo por que en mi opinión, Soriano se acerca al material *noir* desde el pastiche, utilizando las marcas de representación más reconocibles o consolidadas en el imaginario popular.

Para reconstruir la historia de Laurel y Hardy hay que contar un tiempo de miseria, ansiedad, fulgor, decadencia y olvido. Es necesario sentir vergüenza y rencor, soslayar la tentación de la pena -ese sentimiento infame-, para recordar las frustraciones de dos hombres vulgares pero estupendos. ("Laurel and Hardy x Osvaldo Soriano")

Soriano entiende la narrativa biográfica de los cómicos desde una perspectiva articulada en la añoranza, las atmósferas oscuras, los estados desencantados y paranoicos, así como experiencias de crimen, violencia y muerte. En este sentido encaja con las descripciones más canónicas de la tradición *hard boiled* o la serie *film noir* establecidas por Borde, Chaumeton o Schrader. Expuesto esto, me interesa comentar un estudio interdisciplinario que combina las apreciaciones estéticas con las formaciones espaciales urbanas de la guerra y la post-guerra estadounidense.

En *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Edward Dimendberg ofrece una definición del *noir* aceptando que un solo nivel de análisis no puede asir del todo el objeto. Dimendberg entiende la categoría como un grupo de películas estrenadas entre 1939 y 1959 que comparten prácticas industriales, elementos de estilo o forma, unas consistencias narrativas y unas representaciones espaciales (11). Para Dimendberg la búsqueda de esencias en torno al objeto *film noir* es productiva ya que implica una negociación entre creadores y críticos y en las convenciones metódicas en la producción y en las prácticas socio-culturales. Dimendberg propone ver el *film noir* como un proceso y un producto de tales negociaciones, pero sobre todo como una categoría de lectura cinematográfica que implica unas fantasías y ansiedades en torno al espacio urbano, visión que me parece clave en mi análisis sobre Soriano. Para el crítico, el objeto *film noir* es un catalizador de transformaciones espaciales. Como espacio de representación registra y facilita manifestaciones psíquicas y culturales de la modernidad tardía (12).

Dimendberg organiza su estudio a partir de dos conceptos medulares: el espacio centrípeto y el centrífugo:

This spatial infrastructure presents itself in two discrete but interrelated modes. Centripetal and centrifugal space, tendencies toward concentration and dispersal, recur and often overlap throughout film noir. Far from existing as mutually exclusive options, both manifest themselves in the post-1939 built environment. (18)

Dimendberg usa la noción del espacio centrípeto como un espectro de actitudes, conductas e interpretaciones que se cristalizan bajo el concepto del centro y sus prácticas. Las formas, ejercicios y representaciones urbanas específicas son productos de desarrollos interrelacionados en la arquitectura, el transporte, el urbanismo y la tecnología (99). Dimendberg explica que el centro se concibió como un espacio de representación que reitera la tensión entre el espacio público, en tanto punto físico de reunión y su función como lugar de recepción mediática (112).

Mientras, el espacio centrífugo implica una baja en la densidad metropolitana. Significa un cambio de la verticalidad urbana al desparrame horizontal de los suburbios, los paisajes industriales y regiones urbanas que perdieron sus cualidades centrípetas (176). Dimendberg conecta la dispersión urbana con una reconfiguración de las experiencias corporales producto del automóvil -como presentaba la novela de Fuguet- los transportes públicos y la valoración de la velocidad como un método de afirmar la independencia y las fugas de la seguridad estatal (169). Para Dimendberg, el auge del automóvil es esencial para entender la ansiedad e incertidumbre de espacios carentes de centro y por tanto de vidas que experimentan inmaterialidad, invisibilidad y un perenne movimiento (177). Para Dimendberg el movimiento *noir* hacia lo centrífugo implica la asunción paulatina de una poética de la distancia, la velocidad, el placer y la soledad (205).

En la novela de Soriano también se representan las tensiones y evoluciones entre los espacios centrípetos y los centrífugos que destaca Dimendberg. Los personajes se involucran en dinámicas y desplazamientos entre el centro mediático, Hollywood, y las periferias urbanas y de la costa. Las

ciudad de este relato: Los Ángeles, es representada como un espacio de caos subjetivo y fílmico. Al inspirarse en los modelos de creación y los intertextos de la literatura *hard boiled*, la comedia *slapstick* y el *film noir* este novelista propone una mirada intermedial cinegráfica para examinar y proponer desintegraciones socio-culturales.

El noir de Soriano

El crítico literario y cultural estadounidense, Fredric Jameson, en *Raymond Chandler The Detections of Totality*, propone que en las historias de Chandler la violencia en la gran ciudad es sentida como un destino secreto, un tipo de enemigo que acecha detrás de las fortunas adquiridas atropelladamente, la anarquía del crecimiento urbano y la vulnerabilidad de las vidas privadas (5). Jameson señala que el detective, explorador involuntario de la sociedad, cumple la función de generar conocimientos de la urbe por medio de episodios en apariencia aislados. Su camino genera un retrato del ambiente social (7). "Americans are able to observe local injustice, racism, corruption, educational incompetence with a practiced eye." La honestidad del detective se puede entender como un órgano de la percepción, una membrana que, irritada, sirve para indicar la naturaleza del mundo a su alrededor (10). Jameson establece que las novelas son descripciones de búsquedas. El detective Marlowe no existe en el espacio abstracto de la lógica y la deducción, como en la novela de detectives clásica, sino que debe salir al exterior y moverse incesantemente de una realidad social a otra con tal de descubrir pistas acerca de su cliente. Una vez se pone en movimiento, la búsqueda genera violencia. El detective rompe el balance de varios sistemas de corrupción (24). La trama hila una serie de asesinatos y palizas que parecería estaban en estado latente. El camino de sangre pone de manifiesto para el lector culpas mal localizadas, o culpas no relacionadas con el caso principal. Este tipo de procedimiento se logra por una organización episódica, personajes con escenas

independientes que no vuelven a aparecer y una estética tangencial. Estos personajes secundarios y sus tramas fragmentarias dejan saber de la existencia de una sociedad mayor en crisis. Para alcanzar un punto climático y una resolución es necesario que el libro regrese al caso y los personajes principales (25).

But in Chandler the other random violence of the secondary plot has intervened to contaminate the central murder. And by the time we reach its explanation, we have come to feel all violence in the same light, and it strikes us as being just a shoddy and cheap, just as physically abrupt and as morally insignificant. (28)

Aunque *Triste, solitario y final* no se organiza a partir de un asesinato, Osvaldo Soriano utiliza el mismo método descrito por Jameson. La novela se propone como una búsqueda de pistas que permite atar episodios de violencia abrupta y recorrer espacios periféricos a manera de mosaico. Al final tanto los personajes como el lector perciben el camino recorrido como un gran desgaste de energías con poca significación o heroicidad. El caso de Marlowe y Soriano no logra progresar ya que la identidad lingüística y étnica del argentino genera un rechazo de parte de los involucrados. Tal como Chandler, Soriano entiende al detective y a sí mismo como anti-héroes desclasados, sujetos inmersos -y a veces colaboradores- en unas circunstancias de dispersión urbana y violencia social.

Relacionado con la propuesta crítica de Jameson, Soriano utiliza el caso de Laurel y Marlowe para representar a los excluidos de los centros de poder cultural y económico de la ciudad de Los Ángeles. Esta propuesta a su vez complementa la descripción urbana de Dimendberg. Soriano propone una interacción con los espacios y organizaciones de control centrípeto. Pero también desplaza a los personajes a los extra-radios en donde interactúan con diversos casos de exclusión. La novela de Soriano presenta elementos que dieron auge a los espacios centrífugos: el aislamiento de los barrios pobres, la dispersión de las industrias mediáticas, las fugas poblacionales de la clase media a urbanizaciones, el auge del automóvil y los trenes de periferias

y la construcción de autopistas (181). Para la discusión de la novela me parece importante conectar el concepto de los espacios centrífugos con el de la investigación detectivesca y el de la marginación, aspecto al cual Dimendberg no se acerca demasiado. Aquí entiendo la marginación como una serie de conflictos en la integración con los espacios de poder social. Si la ficción detectivesca *noir* se propone como una pesquisa que genera un mapa social, cabe explorar en la novela la problemática de la integración cultural y el fracaso de los saberes detectivescos desde tres ángulos constantes: el étnico-lingüístico, el racial y el mediático.

Como la mayoría de la producción literaria *hard-boiled* y del *film noir* la línea simbólica entre la reproducción del racismo y la denuncia es ambigua. En la novela de Soriano se mantiene esta práctica. Salvo los protagonistas y los actores famosos, el resto de los personajes son estereotipos a los cuales se les resta humanidad o individualidad. Aunque Soriano reitera su privilegio como hombre de tez clara, su condición de hablante del español lo marca como un "otro" indeseable en la ciudad y esto impide una investigación fructuosa. Salvo un Philip Marlowe refrescantemente bilingüe todas las interacciones de la novela echan luz sobre las tensiones y prejuicios lingüísticos de la zona. La primera aparición de Soriano deja establecidos los problemas lingüísticos que el argentino tendrá que sobrellevar. Soriano y Marlowe se encuentran por casualidad visitando la tumba de Stan Laurel. Marlowe inicia una conversación en inglés pero Soriano no logra comunicarse.

Hablaba un inglés tan malo que Marlowe tuvo que hacer un esfuerzo para entender el sentido de la frase.

-¿De dónde es usted? Si es que existe alguna parte en el mundo donde se hable de esa manera.

-Soy argentino. Perdóneme, nunca tuve facilidad para el inglés.

[...]

-Mire, amigo -dijo en castellano-, hablo bastante bien el español y creo que será un alivio para usted. Le pregunté qué hace frente al viejo Stan.

-Nada. ¿Está prohibido pararse aquí? Desde que llegué a Estados Unidos estoy cometiendo infracciones.

-Le habrá costado explicarse. Soy detective privado; Laurel me había contratado poco antes de morir. (54-5)

Esta explicación ofrece verosimilitud al que una novela de Marlowe este escrita en español, pero también funciona para comenzar a retratar el estado de exclusión que experimentan los hablantes de este idioma en Los Ángeles sin importar nacionalidad, color de piel o clase social. Soriano anticipa mayores infracciones pero deja claro que su "infracción" perenne es no hablar inglés. Su conversión en detective estará destinada al fracaso por esta misma razón.

Luego de decidirse a colaborar, Soriano y Marlowe visitan al cómico Dick Van Dyke, antiguo alumno y editor de una biografía dudosa de Laurel. La entrada al estudio donde trabaja Van Dyke está llena de obstáculos y empleados que intentan cerrar el paso a los investigadores. Por regla, el hecho de que Soriano hable español exacerba los conflictos y cancela las interrogatorios. Por ejemplo, luego de que por fin llegan a Van Dyke ocurre la siguiente interacción:

-Usted fue alumno de Laurel- dijo en castellano-. Yo quiero saber algunas cosas sobre sus últimos días. Estoy escribiendo una novela.

-¿Usted es español o mexicano?- preguntó el actor en inglés.

-Argentino. Estoy enojado con usted.

-¿Está qué?- dijo Van Dyke, frunciendo el rostro.

-Dice que está enojado, señor Van Dyke. Vino a decirme que usted contrató a un escritor para que contará un montón de mentiras sobre Laurel.

[...]

-Son un par de locos. Primero entran sin permiso, tan rotos como dos vagabundos, después usted se sienta en mi mejor sillón como si estuviera en su casa y me hace preguntas impertinentes [...]

Van Dyke abrió un cajón y sacó una pequeña pistola calibre 22 corto.

-¿Ahora nos van a pegar un tiro? Yo vine a buscar información sobre Laurel y Hardy, no a jugar a los cowboys.

-¿Qué dice el gordo? No me cae simpático.

Marlowe en inglés:

-Es un buen muchacho. Nació al sur del río Grande y le falta educación, pero no es su culpa. (79)

La interacción con Van Dyke acentúa que es imposible mantener una comunicación en inglés con Soriano. Como en toda la novela, Marlowe intenta interceder y funge de traductor, pero esta táctica no resulta ya que los interlocutores se oponen a cualquier tipo de contacto si está implicado hablar

o traducir del español. Más que pistas los interrogatorios revelan discriminación. En la escena descrita, Van Dyke duda si Soriano es de nacionalidad española o mexicana, implicando dos posiciones de significación diferente. Ser español implicaría una identidad europea y se le podría conceder valor social. Por el contrario, ser mexicano, o ser latinoamericano, implica en California, enfrentarse a una perspectiva racializada y a un abierto rechazo étnico. En su ensayo "The Brutal History of Anti-Latino Discrimination in America", la historiadora estadounidense, Erin Blakemore, analiza que la discriminación al latinoamericano toma fuerza luego de la guerra entre México y los Estados Unidos a mediados del siglo 19 y la gran toma territorial luego del tratado de Guadalupe Hidalgo que le concedió un 55% del territorio mexicano a los Estados Unidos. Tanto los mexicanos que se quedaron en el territorio como los que inmigraron debido a crisis económicas en México fueron tratados de manera similar:

Anti-Latino sentiment grew along with immigration. Latinos were barred entry into Anglo establishments and segregated into urban barrios in poor areas. Though Latinos were critical to the U.S. economy and often were American citizens, everything from their language to the color of their skin to their countries of origin could be used as a pretext for discrimination. Anglo-Americans treated them as a foreign underclass and perpetuated stereotypes that those who spoke Spanish were lazy, stupid and undeserving. In some cases, that prejudice turned fatal.

Regresando a la escena con Van Dyke, y como se entiende del comentario despectivo y condescendiente de Marlowe, el estereotipo que ellos resaltan es el mismo que señala Blakemore, es decir, que a todos al sur del Río Bravo le falta educación y modales. El insulto de "vagabundo" también tiene dos niveles. Por un lado se refiere al hecho literal de que las ropas de los personajes se han desgarrado por la pelea, pero también implica una visión étnica del mexicano o latinoamericano como un indigente al cual hay que eliminar de los espacios de poder y que no merece ser escuchado.

La legitimación de Soriano es puesta en duda cada vez que habla español, fluctúa en sus códigos lingüísticos, o intenta hablar en inglés. En una de las

escenas culminantes de la novela, Soriano logra entrar en el camerino de Charlie Chaplin, a quien le harán un homenaje en los premios Oscar -escena a la cual regresaré. Como en toda la novela, él intenta realizar una entrevista para su libro sobre Stan Laurel, pero, cuando irrumpe, se da cuenta de lo absurdo de su pretensión: "Soriano sintió un estremecimiento. Su garganta se cerró como un embudo. El silencio de la habitación le entraba por la piel. Se sintió, de pronto, pequeño y estúpido como una perdiz que entra en la guarida del zorro" (149). Sin Marlowe, Soriano se percata que no logrará su cometido.

Desesperadamente, Soriano buscó en el fondo de su memoria algunas palabras en inglés que pudieran armar una explicación. Las deletreó.

-Escribo sobre Laurel y Hardy. Quiero... usted fue...- iba a decir amigo, pero no se animó a pronunciar la palabra- actor, con el señor Laurel.

Chaplin lo miró. Su rostro era más duro.

-Habla francés- preguntó con voz firme.

-No, hablo español.

-No nos entenderemos- dijo Chaplin en inglés-. Lo siento. ¿Hace el favor?- con un gesto indicó la puerta. (150)

Tal como lo tratan todos los otros personajes, Chaplin lo considera una persona ilegítima que no será acomodada y a la cual no se le otorgará el privilegio de la interacción intelectual o la simple conversación.

Soriano piensa que este proceso de rechazo étnico-lingüístico no solamente le impide lograr sus cometidos como detective-escritor o establecer unas relaciones equitativas con los otros personajes sino que, muy acorde con el *noir*, le producirán la muerte: "¿Qué boludo soy! Ya ni siquiera espero que los yanquis vengán a matarme a mi país; vengo directamente a la boca del tigre" (98). Soriano está consciente que su experiencia de viaje y de extranjero está marcada por la ideología del excepcionalismo estadounidense y la intervención imperialista que la ha acompañado siempre.

Si la exclusión lingüística desmorona el proceso detectivesco, la búsqueda de testimonios deja entrever unas circunstancias de exclusión mayores articuladas desde las formaciones de raza. Al carecer de automóvil, los detectives deberán moverse por los extra-radios urbanos a través de la

transportación pública. Estas escenas sirven para que el dúo protagonista reflexione en la investigación pero también para retratar a la población negra. En las escenas se establece que los habitantes negros están en un estado de marginalidad mayor que Soriano. Aunque las intenciones del autor es mostrar la exclusión racial, en la novela este tema se presenta con una ambigüedad de tono en el mejor de los casos y bajo tropos racistas en el peor. Los negros estadounidenses se presentan siempre como el gran "otro". Esto es evidente desde el inicio de la segunda parte de la novela. Luego de encontrarse en la tumba de Laurel, la escena que establece la amistad entre el detective y el escritor rápidamente propone la división racial como norma.

Viajaron de pie durante casi una hora. Cuatro negros iban en el fondo del ómnibus cantando y se comportaban de manera agresiva. Los blancos que los rodeaban trataban de mantenerse a distancia. Marlowe lo miró un rato y luego dijo a Soriano, hablando en español:

-Los negros están haciendo lío otra vez. La policía tiene que calmarlos a palo. La ciudad está cambiando, no volverá a ser como antes. Antes era una mierda.

-¿Ahora será mejor?

-No dije eso. Dije que antes era una mierda. Los ricos se vinieron para acá y construyeron palacios, en los valles alrededor de Hollywood. Para ellos era como vivir un sueño. No había negros aquí. Llegaron de a poco, corridos de otros lugares. (57)

Marlowe deja entrever un prejuicio racial en el cual cualquier actividad inusual bajo la mirada e interpretación blanca se entiende como una amenaza. El bus se convierte en un microcosmos de la ciudad centrífuga con los blancos marcando distancias. Por su parte, Marlowe le intenta explicar este fenómeno a Soriano utilizando la misma aprensión. El detective comenta que los "negros están haciendo lío" y la policía es designada como una fuerza calmante. La violencia policiaca no es cuestionada por Marlowe e incluso es pensada como inherente a los tiempos. Si bien Marlowe no trae a colación ningún dato contextual para su opinión, la fecha de publicación de la novela, 1974, permite dilucidar que los eventos de los motines de Watts en Los Ángeles (1965), el asesinato de los líderes negros Malcolm X (1965) y Martin Luther King (1968) o el ascenso del grupo revolucionario Black Panther Party en

Oakland, California (1966) estaban todavía frescos y las tensiones raciales en puntos álgidos. Aunque no abundaré en las complicadas razones de los motines de Watts, en las plataformas ideológicas de Malcolm X, Luther King o los Black Panthers cabe decir que el motín, los líderes y el grupo revolucionario tienen en común, con distintos métodos, la denuncia al racismo, la marginación de clase, la violencia policiaca y las afrentas civiles contra la comunidad negra en los Estados Unidos. Un patrón antiquísimo de supremacía blanca, aún vigente, fue acentuado públicamente al final de la década de los 60 y principios de los 70 en distintos foros sociales. La novela de Soriano hace eco de los tiempos pero desde una perspectiva reaccionaria. Marlowe entiende la presencia de los negros en California como la de criminales "corridos" de otras ciudades. El crítico literario estadounidense, Frankie Bailey, señala precisamente que la literatura *noir*, y yo añadiría el cine, durante el siglo 19 y 20 deja entrever una filosofía de supremacía blanca:

Popular science assumed a racial hierarchy with white male Europeans at the top. In the United States, in the post-Civil War era, the alleged threat of the "new Negro criminal" was used to justify repressive measures by the criminal justice system and extra-legal justice in the hands of white vigilantes. ("African American Detection and Crime Fiction" 271)

Bailey explica que por esta jerarquía racial, los personajes negros están o ausentes o presentados desde miradas racistas en la narrativa detectivesca. No es hasta finales del siglo 20 gracias a la inclusión paulatina de personajes negros por escritores blancos, y más importante por la entrada, todavía insuficiente, de escritores negros en el mercado editorial en que se empieza a ver unas representaciones más complejas que exploran las formaciones de raza, clase y género predominantes en la cultura estadounidense. La novela de Soriano, fiel a los modelos de los 30 y 40, todavía esta anclada en la reproducción de ideas racistas aunque propone al igual que Chandler preguntas importantes en torno al *status quo* blanco.

Quizás en uno de los momentos con más matices en la novela, Soriano, luego de que Marlowe le pregunta acerca de los detectives en Buenos Aires, establece cierta empatía y comprensión con los negros en Los Ángeles.

-Es una ciudad muy grande, más grande que Los Ángeles, sucia, llena de baches, de veredas rotas, de pizzerías, cines y comercios. Está rodeada de villas miserables, tan malas como las que ocupan aquí los negros. Allí la gente odia a los policías y desprecian a los norteamericanos.

-¿A los norteamericanos pobres también?- sonrió Marlowe

-No hay norteamericanos pobres en América Latina. No les sienta el clima.

-No hay nada peor que un yanqui pobre, compañero. No hay clima que le sienta. Aquí no tiene lugar; lo patean; lo meten preso por vagancia, lo llaman basura. (62-3)

Cuando Dimendberg comenta acerca del desarrollo urbano centrífugo presente en el cine *noir* lo piensa sobre todo desde la perspectiva de la clase media blanca con sus aspiraciones suburbanas y segregacionistas como indicaba Marlowe en la escena del bus. Quizás por que los *noir* no suelen hacerlo, Dimendberg no presta atención a cómo el proceso de desplazamiento horizontal y abandono del centro está relacionado también a procesos racializados y de segregación por clase como las que describe Soriano en su retrato de Buenos Aires y su comparación con Los Ángeles.

Aquí las ideas del sociólogo peruano Aníbal Quijano pueden ser útil. En su ensayo "Notas sobre el concepto de marginalidad social", el teórico entiende esta idea como un conjunto de significados que atraviesan varias disciplinas, pensadores y enfoques conceptuales. Quijano analiza que la marginalidad se ha visto como una situación ecológica o de condiciones subestándares en el ambiente y la vivienda. También se le ha referido como una carencia de privilegios civiles (9). La marginalidad implica para algunos teóricos una participación en la cultura de la pobreza (10-11). Es por tanto un retraso en el desarrollo económico (12). Quijano explica que la noción se entiende también como una exclusión estructurada directamente, aunque inconsistentemente, en la sociedad (14). No pretendo seguir exhaustivamente el proceso de análisis de Quijano sino aludir a la conjunción de ideas que él

mantiene en su ensayo y complejizar a través del teórico la noción de los espacios centrífugos. Quijano identifica que posterior a la Segunda Guerra Mundial se produjo un fenómeno de núcleos de población con condiciones pésimas en la periferia de los principales cascos urbanos latinoamericanos. Aunque está práctica no era necesariamente nueva "el brusco aumento del número de estos poblamientos," "el volumen de sus habitantes", "la práctica de invasiones organizadas de terrenos, hicieron que dueños, políticos y expertos se llamaran a escándalo". Para Quijano "la presencia de actitudes y aspiraciones nuevas entre los sectores desprivilegiados" representaron una sacudida al orden social tradicional (7). El fenómeno de establecer abiertamente aspiraciones ciudadanas nuevas ocurrió en la posguerra en la mayoría de las ciudades estadounidenses también como descubre Soriano. Si la investigación en torno a Laurel y Hardy termina siendo un chasco, la novela propone que el saber generado es al final de cuentas el de las circunstancias de opresión en los Estados Unidos. Esta información sin embargo no lleva a los protagonistas a una consciencia de su rol social y de su participación en los sistemas de exclusión. En este sentido el caso también termina fracasando.

Curiosamente *Triste, solitario y final* integra las ya características escenas en automóviles y la poética fílmica de la velocidad, la incertidumbre y la fuga que propone Dimendberg en su estudio, con el examen ambivalente de las relaciones raciales en la ciudad.

En una tangente narrativa, Marlowe decide realizar un trabajo en principio menor -por supuesto no resultará así- de seguir a una mujer adúltera con la esperanza de ganarse \$500 e invita a Soriano como aliado, quien reticente decide unirse y a quien reticentemente lo contratan por su condición de hablante del español. Mientras que Soriano seguirá a la mujer, la tradicional rubia fatal, Marlowe le seguirá la pista al marido aparentemente abusivo. Para esta labor el hermano de la rubia -el interesado en la pesquisa y en proteger a la hermana- contrata a dos choferes, uno negro y tuerto, Sam,

y otro puertorriqueño, Freddy. Por una confusión, Freddy, quien debía acompañar a Soriano por que habla español, termina con Marlowe y viceversa. El escritor utiliza la técnica del corte paralelo para mostrar las conversaciones que tienen ambos detectives con sus choferes y luego los distintos puntos de vista dentro de una persecución a toda velocidad que termina en Sunset Boulevard. Al inicio, ambos choferes le comentan a los tripulantes que el jefe agrupa tanto a los suramericanos como a los puertorriqueños y los negros dentro del mismo grupo marginal: "Andá con el sudamericano. Es blanco, pero ustedes son todos la misma roña" (101-2). Sam le comenta a Soriano que el "patrón es duro con los negros, pero paga bien." También le indica que le pagan para "manejar, no para charlar con los blancos" (101). El chofer negro agradece la paga necesaria para la supervivencia pero acepta casi como norma el maltrato, incluido el del propio Soriano. El argentino lo insulta durante la persecución -"corra imbécil" (105)- y lo describe físicamente desde el estereotipo *minstrel* -prevalente aunque anacrónico- del *coon*: "la sonrisa parecía pintada en sus labios gruesos" (101). Basada en representaciones racistas en la industria del entretenimiento *minstrel*, el *coon* es un vago inarticulado incapaz de cambiar su situación. Sam debe lograr una hazaña increíble -conducir mientras ciego- para que Soriano llegue a valorarlo. Al respecto, Freddy, "un joven de rostro oscuro, de rasgos latinos" (102) le informa a Marlowe que Sam perdió "el ojo bueno en una gresca con la policía" y que conduce con un campo de visión limitada por una catarata. Freddy añade que "el patrón no sabe nada de eso" y analiza que es "difícil para un negro conseguir trabajo. Si tiene un ojo solo es más difícil, pero si está casi ciego es casi imposible. Sam siempre hizo cosas imposibles" (103). Soriano descubre unos conflictos de integración en la fuerza laboral estadounidense. Al negro Sam, al puertorriqueño Freddy y al suramericano Soriano se le permite participar parcialmente como trabajadores dentro del sistema de servicio pero la expectativa no comunicada es que ellos deben aguantar las interacciones de

abuso psicológico y físico. El caso de la rubia fatal, los deja como agentes perdedores, lejos de la urbe y sin movilidad motorizada. Adoloridos por nuevas palizas, tienen certezas mínimas salvo que la constante tensión racial continuará.

En su ensayo, Quijano señala que una de las interpretaciones de las marginalidad refiere al aspecto psicológico de los sujetos. Dentro de esta perspectiva al sujeto marginal se le concibe como un innovador por excelencia ya que "estimulado por su situación" tratará de ejercer "cambios en su sociedad, ya sea para eliminar o reducir las barreras existentes" para su integración y ganar cierto prestigio en el campo de lo socio-cultural (5). En correspondencia con esta idea, *Triste, solitario y final* propone que dentro de la marginalidad lingüística y racial, los personajes deben agenciarse métodos innovadores o mostrar sus destrezas más pulidas para legitimarse. Un ejemplo de esto serían las destrezas de Sam como conductor intuitivo, o la alternancia de códigos lingüísticos y performáticos de Marlowe y Soriano cada vez que necesitan movilizarse en la ciudad o entrar a nuevos espacios de poder, aspecto que resaltaré en este último segmento.

El *slapstick* de Soriano

Por medio de episodios que tejen un retrato social muchas veces opresivo, como señalaba Fredric Jameson, *Triste, solitario y final* propone al detective Marlowe, a Soriano, latinoamericano y a los personajes secundarios racializados como los habitantes de los espacios, vehículos y movimientos centrífugos. En contraparte con estos personajes y escenas en las periferias, Soriano utiliza la Academia de Hollywood como un centro institucional. Para Edward Dimendberg, los espacios centrípetos -como el de la Academia en mi lectura- implican un espectro de comportamientos e interpretaciones compartidas que generan una noción de centro con consecuencias socioculturales (99). En la novela, Hollywood es un centro de producción cinematográfica como

de articulaciones culturales y discursivas que chocan con los estilos de vida y búsquedas de los protagonistas del relato. Irónicamente, los años 70 se consideran una era contracultural en la capital cinematográfica de los Estados Unidos como establece el videógrafo y escritor estadounidense JT Esterkamp en su artículo "New Hollywood":

By the very end of the 60's Hollywood had finally caught up with counter cultural revolution which had swept all the arts years before. It would be the 70's were American cinema would grow and prosper. The films would be a reflection of the times; gritty, downbeat, a celebration of the anti-hero as a protagonist. Watergate and Vietnam would be the two biggest influences on the 70's mentality. Film would keep the innovations of the 60's but abandon the youthful optimism that flowed through it.

Philip Marlowe encaja perfectamente como personaje en este universo decadente y cínico del Hollywood de los 70 como bien evidencia el filme de Robert Altman *The Long Goodbye* (1973) -basado en la novela de Chandler- que explora la noción de corrupción artística. En la novela de Soriano, Jane Fonda, actriz entonces asociada a la izquierda radical, afirma este contexto cuando explica: "Hollywood no existe ya [...] solo quedan algunos viejos, un puñado de matones y algunos hippies. Se terminó la farsa" (163). Sin embargo, en la novela de Soriano, Hollywood sigue siendo un espacio de poder centrípeta a pesar de sus tendencias de contenido contracultural. La industria cinematográfica mercantiliza la cultura contestataria. El autor representa al poder de Hollywood -los viejos que menciona Fonda- a partir de dos figuras entonces ya anacrónicas, John Wayne y Charles Chaplin.

En el transcurso de la novela, Wayne humilla a Oliver Hardy, compañero de Laurel, con un papel insignificante en la película del 1949 *The Fighting Kentuckian* (38-41). Quince años después, Wayne le da una paliza a Marlowe cuando este trata de investigar lo sucedido con Hardy. Wayne también filma la pelea sin permiso para luego usar el pietaje en una película (42-6; 73-5). Marlowe descubre que Wayne explota su imagen cuando identifica en un microcinema del estudio donde trabaja Dick Van Dyke, la humillante secuencia

proyectada. "En la pantalla, Wayne golpeaba con puños y pies a Philip Marlowe, mientras dos hombres lo sujetaban. De pronto la película se apagó y sólo quedó un rectángulo de luz" (74). Esta secuencia es compleja ya que utilizando el método del montaje paralelo, el autor propone la pregunta sobre la función e influencia del cine en la realidad y viceversa. Como había indicado anteriormente, Soriano y Marlowe eran perseguidos por los agentes de seguridad del estudio de cine mientras intentaban tener acceso a Van Dyke. El micro-cine le sirve preliminarmente de escondite pero al ser descubiertos comienza una pelea *slapstick* basada en la violencia de los errores, los tropiezos, las caídas y el caos.

Soriano paso entre dos filas de butacas tratando de agacharse. Sintió que alguien lo tomaba del saco. Forcejeo, pero fue inútil. Tiró con toda su fuerza y giró bruscamente, golpeando con el puño derecho. El bulto dio un grito, tropezó y cayó sobre dos hombres que estaban sentados. La fila de butacas se tambaleó [...] Marlowe no alcanzaba a entender que pasaba. Estaba algo inquieto por la suerte del argentino, cuando escuchó más gritos y golpes en medio de la sala. Una mujer gritaba, desesperada:
-¡Papá! ¡Papá! Hay sangre, mi Dios, hay sangre. ¡Papá!
Delante del detective, dos hombres peleaban trabajosamente entre sí. Hacía dos minutos que cambiaban golpes y nadie caía. (71,73)

Ingeniosamente, el motín *slapstick* coincide con la proyección de la película de Wayne. En el *western*, Wayne golpea mientras en la sala se intercambian golpes indiscriminadamente. Incluso en un momento de simultaneidad, Marlowe es golpeado tanto dentro como fuera de la pantalla. Wayne es presentado como un abusador sin escrúpulos que de la misma forma que en su rol de vaquero asesina indígenas, aplasta a los menos afortunados en el campo cinematográfico. Esta secuencia desarticula el ritual pacificado de ver películas en sala para convertirlo en una dinámica de espejo entre los sucesos en pantalla y los que ocurren en la audiencia. El choque en el micro-cine va adelantando también la utilización mayor que hará Soriano del *slapstick*.

Wayne, Chaplin, Marlowe, Soriano y otras estrellas de Hollywood coinciden en la ceremonia de premios Oscar de la Academia de artes

cinematográficas. Como es evidente este evento anual establece una serie de actitudes, mercados y monopolios culturales mundiales. He aquí donde entra Chaplin encarnando un nivel de éxito en la comedia al cual Laurel y Hardy no lograron total acceso a pesar de merecerlo. En respuesta, como autor y personaje, Soriano profana la ceremonia utilizando el método irreverente del *slapstick* con las palizas, secuestros y disparos del *noir*.

Desde el inicio de la escena se establece que los protagonistas de la novela no pertenecen al espacio centrípeto de la Academia y que, en el estilo *noir*, deberán forzar su entrada. Usando sus revólveres entran a los guardias de seguridad y toman sus ropas para entrar al teatro, esconderse y maniobrar. Como había adelantado, el propósito de la irrupción es establecer contacto con Chaplin para entrevistarlo. El plan se deshace por los conflictos lingüísticos antes examinados (143-152). Aunque los detectives han impuesto su presencia en el espacio por medio de la violencia no es hasta mediados de la ceremonia en que verdaderamente ocurre la ruptura *slapstick*.

De pronto, una ovación quebró la monotonía del acto, las luces tomaron un color más vivo y más alegre, todo Hollywood estaba de pie y aplaudía. Charles Chaplin había subido a la tarima y recibía el saludo de un hombre de anteojos y rostro emocionado.

"El genio del cine".

"El cómico más grande de este siglo".

"Estados Unidos le debía este homenaje".

"Nadie hizo más que él por tanta gente".

John Wayne cayó sobre el escenario como una caja fuerte desde un décimo piso. Sobre él llovieron pedazos de vidrios multicolores y una cortina de terciopelo gris. (153)

En esta escena, Soriano reproduce en parte el verdadero homenaje de la Academia al cómico en 1972. Luego de años exiliado debido a la persecución política iniciada en 1952 por el senador Joseph McCarthy cuando lo etiquetara de comunista, Chaplin regresaba triunfal al país donde hizo su carrera cinematográfica. Las citas que incluye Soriano son parte del discurso que lo introdujo esa noche. Más allá de la apreciación de la obra Chaplinesca, el homenaje implicaba una apertura mediática a los artistas perseguidos durante "la caza" de comunistas en uno de los periodos más intensos y paranoicos de la

guerra fría. El llamado "Nuevo Hollywood" creaba así un prestigio contracultural. En otras palabras, honrar a Chaplin significó institucionalizar a Hollywood como una supuesta voz disidente. Tom Gunning en su ensayo "Mechanism of Laughter The Devices of Slapstick" señala que un análisis del humor del gag permite describirlo como una desautorización inesperada, un desvío o descarrilamiento de un sistema racional discursivo o de acción. "The gag suddenly interrupts, or radically redefines, the apparent predictability of an action or system, leaving its original goals shattered and in tatters" (139). Precisamente, la caída desde el techo de John Wayne significa el total descarrilamiento de la ceremonia y de las intenciones discursivas en torno a Chaplin. Soriano, quien ya retrataba al cómico como un viejo huraño e insensible, destruye con esta narrativa alterna al homenaje, desacralizando la figura y el poder de Chaplin. También intenta mostrar la hipocresía de Hollywood. Para Soriano el caso de Laurel y Hardy es una muestra de que la industria y los mecanismos cinematográficos de los estudios no están articulados desde una verdadera justicia artística. La explotación, el racismo y la violencia que encarna John Wayne es la regla y por ello su caída caótica, casi como objeto de animación, está cargada de significación. Soriano utiliza el *slapstick* como un instrumento de desestabilización de discursos y respetabilidad mediática en una búsqueda de reivindicación en el espacio centrípeto de los marginados y perdedores de la historia del cine. Si el cuerpo violentado de Wayne es de por sí un gag visual poderoso, Soriano lleva la escena a extremos ridículos con una lucha a puños entre los detectives, los actores, las fuerzas de seguridad y el público. Esta representación propone que la forma más auténtica de celebrar a los genios del *slapstick* es generando en vivo una situación del mismo calibre de desquicie corporal.

Hubo un silencio que duró tres segundos y luego una multitud de risas. El vaquero intentó ponerse de pie, pero el hombre que atravesó la puerta destrozada le dio una patada en la mandíbula, Wayne gimió y se desplomó hacia atrás. Soriano se paró. Todo el mundo estaba de pie. Chaplin había abierto la boca como si esos

desastres le fueran ajenos y absurdos. Charles Bronson saltó al escenario y tiró su izquierda que se perdió en el aire. El hombre alto de traje raído le pegó un derechazo en el hígado y Bronson cayó sobre la primera fila de plateas. En un instante, Dean Martin y James Stewart estuvieron frente al pegador. Martin lanzó un gancho y Stewart un uppercut. El hombre trastabilló y el público bramó desde las plateas. Todas las cámaras enderezaron sus lentes hacia el centro del escenario. Martin tomó una silla y la lanzó contra el hombre. Este alcanzó a extender un brazo, pero el proyectil lo arrastró en su caída. Wayne se puso de pie. Tomó un micrófono y lo esgrimió. Los tres hombres avanzaron sobre el caído. La multitud ovacionaba. Soriano apretó el bastón de Charlie, subió al amplificador y desde allí se lanzó en el aire como una bala humana. (153-4)

Este párrafo de la novela, tal como la escena discutida en la sala del micro-cinema, se puede leer como una secuencia *slapstick* en donde cualquier noción de orden se ha perdido y la violencia se vuelve un espectáculo risible. Los puños, patadas, caídas y agarres no son percibidas como amenazas sino como gag visuales en el sentido que le da Gunning y Manuel Garin de forma de resistencia, profanación y cuestionamiento radical a partir de las imágenes de cuerpos en movimiento. De igual forma lo percibe la audiencia en la novela de Soriano. El público ovaciona la secuencia por que encaja a la perfección con el mundo *slapstick* del cual Chaplin fue partícipe en el teatro y en el cine. "El locutor dijo que no recordaba una fiesta en la Academia de Artes y Ciencias más divertida, apasionante, estremeceadora" (156). Retomando el estudio de Rob King, el crítico señala que el *slapstick* -consolidado por la Keystone y Chaplin, una de sus estrellas- se pensaba como una liberación de los rigores de la disciplina laboral. Estas secuencias representaban una fantasía proyectiva. El estudio Keystone se transformaba en cada corto en un espacio imaginativo para el disfrute vicario del público trabajador deseoso de ver como se disolvían las estructuras del orden (39). King indica que aunque la Keystone comenzó con tramas más elaboradas, progresivamente fueron consolidando un estilo *slapstick* centrado en la carrera y el movimiento cómico y la farsa de un cuerpo de ley incompetente (50).

The balance of the film's humor is here turned decisively in favor of physical spectacle, with little concern for narrative

motivation: the comedy of the chase derives less from its function in the film's plot [...] than from the spectacle of the genuinely furious paraders, who, in a series of shots, break ranks to shoo the unruly comedians. (44)

Soriano utiliza las mismas prácticas cómicas descritas por King en la escena del micro-cinema y en los capítulos que se desarrollan en la ceremonia de premios de la Academia. Incluso en un guiño directo a la Keystone, deja entrar a un grupo de policías que actúa de la misma manera frenética y absurda que los de la tropa famosa de Mack Sennett (157). Por varias páginas la pelea en masa continua, envolviendo al público progresivamente -sobretudo a la actrices- quienes apoyan a los agentes del desorden e incluso colaboran en el secuestro de Chaplin, último tramo de la escena. Aunque es claro que la audiencia de la Academia está lejos de ser ese público inmigrante de trabajadores que describe King -para ellos la secuencia es una mercantilización del *slapstick*- los lectores de Soriano están quizás cerca, incluso en los 70 con la melancolía de la propuesta, de los intereses y gustos por la violencia desestabilizadora. El placer cómico de la secuencia *slapstick* reside en el rechazo al refinamiento y al orden cultural de los premios Oscar y sus figuras privilegiadas. Implica una aversión a la sacralidad en torno a los héroes que proclama Hollywood sin consciencia de los desplazados o no representados en las pantallas y mercados fílmicos. Soriano afirma con el uso del *slapstick* la posibilidad de repensar y, en el mejor de los casos, muchas veces improbable, reconfigurar los cánones culturales dominantes.

La intervención del *slapstick noir*

Como se vio en los capítulos anteriores, Osvaldo Soriano en *Triste, solitario y final* afirma el poder de los espectadores de transformar lo visto en *happenings* y creaciones literarias para-cinematográficas. El relato de acciones caóticas sitúa a la comedia física en un mismo espacio imaginativo que el *noir* y la ficción *hardboiled*. Hasta cierto punto desacraliza también

los ambientes de ansiedad y oscuridad de la narrativa detectivesca del cine y la literatura. Pero, su intervención acentúa más la meta de integrar ambas vertientes. Estas articulaciones intermediales del *noir* y el *slapstick* comparten métodos tangenciales, o descarrilamientos de la trama principal, como afirma Fredric Jameson, bajo una búsqueda de retratar y representar la caída de sistemas corruptos y los poderes de visibilidad cultural, o centrípetos, si uso la propuesta teórica de Dimendberg.

En mi lectura, los episodios más característicos de la ficción detectivesca ponen de relieve el fracaso de la investigación y resolución de un caso para proponer en vez el retrato de una sociedad estadounidense -y con grados diferentes, latinoamericana- anquilosada en el racismo y el prejuicio étnico y lingüístico. El autor y el ya mítico detective Philip Marlowe no se presentan como agentes ajenos a estas conductas que articulan la marginación y que definen quienes habitan, trabajan y se mueven en los espacios centrípetos y centrífugos. La novela confirma que ellos son colaboradores también de los sistemas de exclusión. La ciudad de Los Ángeles es representada como un locus de tensiones sociales, de vigilancia, castigo y supervivencia.

Mientras, con su puesta en escena *slapstick*, Soriano desarticula la reverencia y el autobombo Hollywoodense y cuestiona el poder de sujeción y sugestión de las imágenes fílmicas. Los capítulos *slapstick* hacen homenaje a la tradición *burlesque*, al gag visual y al cine mudo destinado a los trabajadores e inmigrantes, cómo señala Rob King, para poner en duda los mercados y las formaciones culturales impositivas. El cómico Stan Laurel encarna en la novela a una estrella que apuesta siempre al trabajo creativo digno y que en definitiva Soriano, autor y personaje, defienden como una figura que debe ser reivindicada. En el final de la novela, los personajes, fugados de la ley, se dan cuenta que el orden cultural ha vuelto a ratificar el *status quo*, en este caso simbolizado por Charles Chaplin. Al intentar rescatar las figuras de Laurel y Hardy, Soriano expresa un deseo de validar

los afectos del espectador cinematográfico -“los quiero mucho” (194)- por encima de las normas y narrativas mediáticas. Philip Marlowe por su parte, significativo perenne del mundo *noir*, cierra la narración mostrando interés, más allá del caso, por la vida del argentino y por su perspectiva intelectual. Al cerrar así la novela, Soriano intenta mostrar una versión contestataria de cinefilia, abriendo los discursos y las narrativas cinegráficas a consideraciones más personales y emancipadas con la aspiración de descentrar y explorar con gusto las periferias, entendidas como espacios de representación y actantes alternos.

CAPITULO CUATRO

Laboratorios cinegráficos: narrativas de guionistas

Los cuatro textos ficcionales de este capítulo comparten un enfoque meta-cinegráfico, término que entiendo como una reflexión crítica sobre los procesos de la escritura y sus intercepciones con el cine. Propongo que estas cavilaciones se pueden convertir en uno de los factores esenciales de las narrativas. En las obras que analizaré, el autor se convierte en personaje diluyendo la línea entre ficción y no ficción y ofreciendo anotaciones en torno al proceso creativo. Siguiendo el análisis policéntrico de los capítulos anteriores analizaré la puesta en escena "meta" como un laboratorio o locus experimental que genera discursos literarios e intermediales contestatarios.

En el primer apartado dedicado al cuento en inglés, *Lost in the Museum of Natural History* de 1981, el Nuyorican Pedro Pietri se coloca como personaje y como fuente disparatada de historias inspiradas en la violencia de los géneros del *western*, los *biker films* y las caricaturas. Desestabilizando las unidades espaciales, temporales y subjetivas, Pietri explora la desorientación urbana y desenaja el transcurso argumental de su cuento sobre una niña perdida en la playa. Pietri lo lleva a una complejidad textual en donde el autor, los personajes y la crítica socio-económica se confunden y en donde el lector debe involucrarse como ente interpretativo.

La segunda sección analiza la novela en *Spanglish* de 1998 *Yo-yo Boing!* de Giannina Braschi en donde la también escritora Nuyorican se duplica como una pareja en constante debate intelectual mientras intentan tener una sesión productiva de escritura cinegráfica. Braschi evoca una multiplicidad de dimensiones enunciativas aludiendo a una comunidad transcultural que marca las consideraciones creativas de la pareja y a un corpus intertextual cinematográfico que también afecta la escritura.

La tercera y última sección estudia dos narco-narrativas mexicanas, la novela de 1991 *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda y *Cuatro muertos por*

capítulo de 2013 de Cesar López Cuadras. En estos trabajos se plantea la escritura de guiones como una estrategia analítica que reta las representaciones mediáticas y la razón de estado con relación al trasiego de sustancias y los mitos en torno a los carteles. La gestación de dos guiones y en el caso de *Contrabando*, su transcripción, ponen en perspectiva la posible función disidente del cine.

A pesar de sus distintos orígenes geográficos y temporales todos estos relatos preguntan cómo mediante prácticas meta-cinegráficas los textos pueden ganar transparencia y apertura en las capacidades de significación. ¿De qué forma se puede hacer partícipe al lector de modelos fluidos de gestación textual? ¿Hasta qué punto las figuras del espectador y el creador cinegráfico se confunden? Y ¿cómo la auto-representación del artista cinegráfico ya implica un modelo discrepante con el cine *mainstream*?

Para abordar estos textos me interesa traer a la conversación el estudio académico de Sarah Ann Welles *Media Laboratories: Late Modernist Authorship in Latin America*. En su libro Welles explora textos intermediales suramericanos de las décadas del 30 y 40, o lo que se conoce como el modernismo tardío. Welles estudia como el cine, la radio y las maquinillas, antes vistas como tecnologías que producían lo novedoso, se convirtieron en espacios de re-apropiación y re-configuración por entidades creativas. Durante esta época la autoría es cuestionada así como las categorías de ruptura y democratización inherentes a las vanguardias. Welles analiza que para estas décadas un sentimiento de desilusión impera en los escritores. Ellos ya perciben los fracasos de las innovaciones tecnológicas que abrieron el siglo 20. El cine y otros medios tecnológicos son percibidos como domesticados y en mayor grado políticamente neutralizados. Por ello, los autores empiezan a experimentar con una serie de subjetividades alternativas para entender sus posiciones como ciudadanos en un contexto fraudulento. En vez de visionarios y productores de mundos nuevos, los autores del modernismo tardío encarnan un presente

conflictivo y se reconfiguran como espectadores, escuchas, experimentadores sensoriales y usuarios (3-4).

Al discutir el cine en específico, Welles señala que para los años 30 y 40 ya el medio cinematográfico no señalaba al futuro sino que era un componente omnipresente en la vida de las ciudades. Sobre todo era un medio interceptado por el capitalismo. Se industrializó e integró al mundo de la publicidad y la venta de mercancías. Ya para los 30 el abismo entre la producción de filmes vanguardistas y comerciales estaba cristalizada y las industrias fílmicas nacionales se consolidaron a nivel de género, producción, distribución y exhibición (8). Welles argumenta que los escritores empezaron a ver al cine con ojos extenuados y a escuchar sus palabras como ruidos (9). Aunque mi investigación no se enfoca en el mismo periodo que trabaja Welles, me parece que su propuesta crítica sigue siendo vigente y pertinente con los escritores analizados, no sólo en este capítulo, sino en esta tesis. Se puede ver el legado del modernismo tardío según lo concibe Welles en los movimientos discutidos del Avant-Pop y Afterpop. Para analizar las cinegrafías seleccionadas me parece apropiado presentar la noción de laboratorio mediático de Welles en tanto espacio que funciona para lograr distintos niveles subjetivos y multiplicar los puntos de vista y experiencias de recepción cinematográfica.

Welles trabaja la idea de un laboratorio transitorio, un lugar operativo. Estos espacios de creación y reflexión acerca de los productos culturales consumidos, implican un ethos que mira hacia lo excéntrico, lo periférico y lo residual para articular una definición alternativa de la escritura y la autoría (8). Bajo la idea de laboratorio, Welles propone que las fronteras entre narrador y comentarista, invención y reportaje, texto literario y medio imaginario, e incluso autor y protagonista, son borradas:

Narrators are frequently unnamed and share their author's name; quasi autobiographical experiences are foregrounded; a redundant first-person appears over and over again, eschewing a vivid

interiority or roundness of character for an interest of operations, tactics and bodily responses. We witness the author grappling and experimenting with the boundaries of fiction and essay, with self and character, with literature and its constitutive outside. (10)

En el laboratorio que concibe Welles, los narradores-comentadores experimentan transformaciones en la autoría. Los cuerpos escriben, leen, ven y sienten según se someten a las sensaciones mediáticas (10). Los espectadores y usuarios se apropian de la tecnología a través de los sentidos y la creación de textos. Los escritores en el laboratorio conceptualizan lo mediático como máquinas productoras de sentido. "Writing Works in tandem with other technologies, practices, and institution of viewing, listening, and consuming, in a relay that requires each to rearticulate itself continually" (11). El laboratorio establece lo literario como un espacio de uso y experimentación por encima de la invención de artefactos textuales novedosos, tal como analicé con la novela de Osvaldo Soriano. En el laboratorio los autores trabajan en vez con los estados entremedios, lo residual y lo aparentemente obsoleto. Recontextualizan las fuentes originales creadas por las máquinas tecnológicas (11-12). Siguiendo a Welles, mediante el estudio de estos textos de Pietri, Braschi, Rascón Banda y López Cuadra propongo un enfoque que se encargue de resaltar los constantes cambios de perspectiva, recepción y posición enunciativa de los cinégrafos.

Anti-cinegrafía Nuyorican

El trabajo de Pedro Pietri se suele contextualizar a partir del llamado a la justicia social y el reclamo de plataformas artísticas del movimiento Nuyorican. A través del humor absurdo se resalta como Pietri denuncia las políticas del abandono y la opresión a los trabajadores de parte del gobierno estadounidense. Aunque no se puede obviar esta vertiente, otros aspectos de su obra pasan por lo general desapercibidos. En parte esto se debe a que salvo la reciente antología *Pedro Pietri Selected Poetry*, sus libros están agotados o

se publicaron en ediciones limitadas. Sin embargo, un examen a su vasto archivo en el Centro de Estudios Puertorriqueños da cuenta de una práctica de escritura, o laboratorio como dice Welles, que entre otros temas, examina y cuestiona al cine como fuente poética y de ficción cinegráfica. El crítico puertorriqueño Urayoán Noel entiende esta producción experimental como sigue:

Many of Pietri's best texts were experiments, and as such they inevitably courted failure. For Pietri, success and failure were, it seems, complementary jokers from the same ace-less deck. This has nothing to do with "failure" in the strict, judgmental sense (i.e. "bad literature") -- think of *Lost in the Museum of Natural History*, a bonafide masterpiece! It's just that Pietri is one of those rare great contemporary writers (another? Burroughs) who challenged our notions of "successful, normative literature and art," who dared to court failure, who summoned it (trading in polish for bile) and often came out winning. Or at least grinning. Unlike Burroughs, though, Pietri carried with him a Romantic voice that vouchsafed all experiments: fearless, therefore, for failure was merely a name for the start of something new. ("Do you Speak Ubu Rican? On the Punk Muse of Rev. Pedro Pietri - A Pietrospective")

Además de *Lost in the Museum of Natural History*, quizás la colección masiva de poemas *Out of Order* publicada itinerantemente por el autor como un *zine* fotocopiado, representa ese esfuerzo de tentar libremente al fracaso como lo entiende Noel, o sea, como un experimento radical. Aunque excede los temas de este capítulo, es importante mencionar también que con la elección de escribir en inglés, Pietri defiende una identidad puertorriqueña bilingüe, consciente del influjo cultural estadounidense y que reta las fronteras literarias y conceptuales establecidas por los grupos intelectuales hispanistas en Puerto Rico, en Latinoamérica e incluso en New York. *Out of Order*, dice Pietri es: "a collection of anti prose conversations in non alphabetic impromptu numerical free verse disorder" [sic] (telephone booth numero zero, The Pedro Pietri Papers). La improvisación y el desorden forman parte de su propuesta estética y de libertinaje poético. Además de las titulares llamadas y sus desperfectos técnicos y existenciales, en esta colección, él explora tangentes temáticas sobre la cultura audiovisual relevantes a mi estudio.

Aunque Pietri escribió guiones y trabajó como consultor de guionistas, al leer sus piezas, el poeta no parece un cinéfilo interesado en la acumulación de capital simbólico á la Andrés Caicedo o á la Giannina Braschi, como ampliaré. De hecho, aunque el cine es un tema recurrente en *Out of Order*, ninguna película, director o actor se menciona. Su poética se podría considerar anti-cinegráfica incluso. Con aparente desprecio, Pietri concibe a los medios de comunicación como intervenciones engañosas, "bullshit" que ofusca la vida poética. Esta interpretación es notable en "telephone booth number 65803":

newspaper headlines/ radio & television/ VCR's and video games/
and word processor too/ the media bullshit jive/ if you expect to
survive/ without prose GET rid/ of those interventions/ stick to
the invention/ of what is already poetry [sic] (*Out of Order*, The
Pedro Pietri Papers)

Lo que "es poesía" no incluye la prensa, la radio, o los medios audiovisuales aunque, contradictoriamente, forman parte del poema. Pietri privilegia la poesía como un estado conceptual, corporal y como un ética de vida. No es ciego a las intervenciones mediáticas en la literatura pero su voz poética rechaza estas influencias. Si se sigue el mensaje de otros poemas de la colección, lo poético reside en la alteración sensorial producto del alcohol, la marihuana, el sexo, la escritura y el callejeo.

En otros poemas de *Out of Order* su rechazo específico al cine no es tan categórico pero lo considera como un medio aburrido. En "telephone booth number 73", por ejemplo, las voces poéticas argumentan con ironía: "the movie/ was so boring/ that we saw/ the picture/ several times/ before leaving" (*Out of Order*, The Pedro Pietri Papers). La contradicción aquí es clave, los personajes espectadores se aburren viendo una película en una sala pero sin embargo no logran evadirla. La repetición podría estar señalando a los estereotipos narrativos. Una película nunca es una obra aislada sino que siempre implica una reiteración de fórmulas. Desde esta perspectiva, el espectador siempre esta viendo la misma película una y otra vez. La

interpretación contraria también es posible: a pesar de los prejuicios, la película resulta tan buena o estimulante que los espectadores la repiten. Sin embargo, la consistencia enunciativa en los poemas de *Out of Order* proponen el desinterés más que el encanto con lo cinematográfico.

En el poema "telephone booth number 992" quizás se encuentra la perspectiva conceptual que permitiría definir su propuesta cinegráfica en *Out of Order* y en *Lost in the Museum of Natural History*:

you go to the movies/ you sit down on a chair/ you wait for the picture/ to appear on the screen/ you scratch your nose/ to kill time while you wait/ 72 hours later you are/ still scratching your nose/ and have not seen anything/ on the motion picture screen/ you get uptight and complain/ to the manager who is also/ scratching his nose/ along with everybody else/ who came to the movies:/ the manager informs you/ that the theater opens early in the morning/ and closes late at night/ and if you want to see/ something on the screen/ you have to close your eyes (*Out of Order*, The Pedro Pietri Papers)

Pietri regresa con este poema a la experiencia de espectadores "aburridos" atrapados en una sala por un periodo extenso. Luego de 72 horas los espectadores no logran "ver" nada en la pantalla lo cual genera la protesta. Ante las quejas, el jefe del teatro revela el truco para poder "ver" en pantalla. Para "ver" es necesario que la audiencia cierre los ojos, significando que la película solo existe en la cabeza de los espectadores. Aquí y en el cuento con el cual sigo mi estudio, Pietri comparte la visión de Jacques Rancière sobre el espectador emancipado. El proceso mental, crítico y creativo es el que conforma la película. Sin este proceso no existe el cine o ninguna de las artes.

Pietri recupera la reflexión cinegráfica, los juegos mentales y los desvaríos perceptivos en *Lost in the Museum of Natural History*. Este cuento publicado originalmente en 1981 se ubica en la tradición meta-ficcional de *Niebla* de Miguel de Unamuno, *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello, *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar y *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino, por mencionar solo algunos. En estos

relatos el universo de los escritores, los personajes, los lectores, y en el caso de Pietri, los espectadores, se entremezclan. Los bordes entre el acto y el objeto creativo se desdibujan. Son textos que encarnan plenamente el laboratorio de la escritura, según Welles, y las ambivalencias de la imaginación. Además de estos referentes canónicos, en su ensayo "*Lost In The Museum of Natural History* de Pedro Pietri o La Mirada Imposible", el crítico puertorriqueño, Juan Carlos Quintero Herencia lo entiende como un relato de la pérdida y los desplazamientos textuales y de "la lectura como actividad perdida, dilapidada, como derroche de sentidos" en donde "la propia escritura, tomada ahora como imposible puesta en orden de lo percibido, encuentra en esta historia constantes signos equívocos, saltos y exige sus desarreglos" (1079). Quintero Herencia señala también un referente a *Puerto Rican Obituary* y a la constante denuncia social de Pietri en los párrafos iniciales:

It was a nice day at the beach. The hottest day of the summer, the temperature was in the 90's. A record-breaking crowd from all corners of the metropolitan disaster areas where it stays very cold all year around came out on this extremely hot Saturday to socialize with the sun, whose fever was incredible. Honest hard workers from neighborhoods that are hazardous to your health escaping the agony and eternal aggravation of the asphalt battlegrounds their below average standards of living have confined them to. (*Pedro Pietri Selected Poetry* 229)

Como argumenta Quintero Herencia, en estas primeras oraciones Pietri establece el espacio central de su cuento, así como unas circunstancias de ocio en sintonía con las masas pobres de New York. En *Lost* el propio autor es protagonista y luego de ofrecer una crítica a los efectos destructivos del capitalismo y la aristocracia política, celebra el acto imaginativo como solución a las penas de la vida urbana. "Aside from the discomforts and disadvantages of low income recreation, you can still have a fairly decent time at the beach if you have a vivid imagination" (229). La playa es un espacio que se transforma según el devenir imaginativo del protagonista, quien sentado bajo una mesa con sombrilla en un paseo tablado dice tomar "notas para futura referencia". Mientras observa a las masas, el escritor ofrece una pista

importante en cuanto a sus construcciones imaginativas. Cuando era niño vivía bajo la jurisdicción y adoctrinamiento de "triple feature western flicks and repetitive cartoons shown at the West End Theater on 125th Street" (230). Esta experiencia infantil como espectador de *westerns* y caricaturas marca la creación de un personaje que vive y hace vivir violentas ocurrencias. Ambos géneros fílmicos ponen en escena constantes desplazamientos, luchas de poder, enfrentamientos a muerte y humillaciones. Estos géneros llevan a la desestabilización o a la plena fulminación de los cuerpos de los personajes.

Utilizando de manera libre estas estructuras narrativas y satirizando la escena inicial del icónico melodrama de Douglas Sirk, *Imitation of Life* (1959), la protagonista del relato dentro del relato, una niña de cinco años, vive una cadena de episodios violentos y degradantes. Perdida entre la muchedumbre, la niña busca a su madre pero no recibe ayuda o consuelo de los otros bañistas como ocurre en la película de Sirk. Si en *Imitation of Life* la playa es un lugar que origina relaciones afectivas materno-filiales, interpersonales e interraciales, en el cuento de Pietri, la playa es un espacio de burla que exacerba la desgracia de la niña perdida. El escritor mismo dice querer ayudar a la niña a encontrar a su madre pero confiesa que "since I am making this story up there is nothing I can do to help her, even though she is about to pass out from heat exhaustion" (231). Aquí la frase "making this story up" es esencial para entender la lógica lúdica de Pietri ya que implica la creación improvisada de la narrativa. La historia se gesta en dos niveles, mientras la va escribiendo, el escritor observa su creación como si fuera una película. Pietri es tanto el creador como el espectador de su historia. "From my table at the outdoor cafeteria, where I am sitting, writing down notes for future reference, I can see everything that is happening clearly" (234). Escritura y visionado ocurren simultáneamente y trastocan cualquier orden temporal y espacial lógico. En este sentido, Pietri se inscribe en las ejecutorias del laboratorio modernista tardío que señala

Welles. Según ella las nociones de origen y ruptura textual, periodización y cambio se convierten en objetos de investigación dentro del laboratorio. Como en la narración de Pietri, Welles argumenta que los verbos que prevalecen dentro de este sistema experimental son la vacilación, el viaje mental, la dispersión, las bifurcaciones, la resistencia a la coherencia y la dificultad de narrar el presente (15-16).

Otro elemento a resaltar de la técnica experimental de Pietri es la incesante toma de decisiones del texto. En el relato varios personajes interactúan con el escritor y demandan cambios en lo escrito, le arrebatan páginas de su cuento o le tratan de destruir el manuscrito. A la niña, al menos en un principio, se le impide este contacto con el escritor. Su agencia es limitada. Quintero Herencia propone que Pietri "dotará de "imaginación" a sus personajes e insistirá, de otro modo, en la indiferencia de los planos de la realidad o irrealidad que habitan sus personajes o por lo menos repetirá la perpetuidad de algunas condiciones violentas" (1079). Precisamente la niña vive en el entremedio entre realidad e irrealidad en una condición violenta perpetua gestada desde una escritura a la cual no tiene acceso aparente. Ella representa una víctima de circunstancias fuera de control quien se convierte en el foco de risa de todos (Pietri 231).

La única instancia de amistad o solidaridad que vive la niña es con una pandilla de motociclistas, "armada y peligrosa", quien le ayuda a escapar de unos religiosos del *Salvation Army* que la persiguen. La pandilla comparte alcohol y marihuana "dinamita" con ella (231-2). Yo leo este segmento con la pandilla de motociclistas como una incorporación de los tropos cinematográficos contraculturales de los *outlaw biker films* como *The Wild One* (Laslo Benedek, 1953), *The Wild Angels* (Roger Corman, 1966) *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) o *Sweet Sweetback Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971). El crítico británico Andrew Nette comenta que:

Motorcycle gangs first appeared on the big screen in the early 1950s. A trickle of motorcycle-themed film appeared until the mid-60s [el period de adoctrinamiento de Pietri], but it wasn't until the release of US gonzo journalist Hunter S. Thompson's 1966 book *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gang* and then the 1969 Rolling Stones concert at Altamont Speedway concert, at which Hells Angels working as bouncers killed an audience member, that popular culture's preoccupation with criminal motorcycle gangs reached fever pitch. Hollywood produced a deluge of outlaw biker movies and, while this has been the motorcycle's most common screen manifestation, the machines have also symbolized the quest for freedom and self-discovery. ("10 Great Bikers Film")

The Grindhouse Cinema Database señala también que las películas de motociclistas fueron una re-invencción del género *western*. Estas películas cuentan la historia de rebeldes y forajidos que se movían ruidosamente y a alta velocidad por todo Estados Unidos. Los filmes le dan acceso a los espectadores a aventuras desquiciadas y a escenas de alta alteración sensorial por el consumo de alcohol, drogas alucinógenas y anfetaminas ("Wild Riders"). El tema o la presencia de motociclistas está en *Out of Order*, en *Lost* y en muchos otros textos de Pietri. Esta influencia que aúna las lógicas narrativas del *western* y la contracultura de mucha de la segunda mitad del siglo 20, real y fílmica, fue inspiración también para la creación de un colectivo poético, performático y editorial junto a los también poetas Nuyoricans, Jesús Papoleto Meléndez y Willie Pietri. En una biografía de la época de publicación de *Lost*, Pedro Pietri se presenta como sigue:

He is a member of a Motorcycle Gang from the Roman Empire: Latin Insomniacs unknown in the metropolitan area as a group of Poets, Jugglers, Playwrights, Trapeze Artists, Novelist, Wild Animal Act High Wire Performers and Free Lance Gynecologists from all the Red Light Districts that qualify for government Grants from CAPS and the National Endowment For The Arts. Their mission is none of your business [sic]. (The Pedro Pietri Papers)

Los *Latin Insomniacs* fueron la apuesta de Pietri y su colectivo de vivir de la escritura y tomar control absoluto de los publicado. En *Lost* él hace referencia a su búsqueda de independencia dentro del mundo editorial y cultural. "There is no future in working for anybody but yourself. You are the only one who will never hurt your feelings. Whatever profits you make you will

share with yourself" (238). Los motociclistas en *Lost* por tanto refieren a su propia aventura absurda como poeta intermedial en Nueva York. Los *Latin Insomniacs* son una encarnación cinegráfica y caricaturesca de su grupo de poetas contraculturales y desordenados. En *Lost Pietri* se duplica como motociclista y como escritor creador de los motociclistas. Las acciones en la página son espejos de las acciones del escritor mientras trabaja. Como muestra, cuando ellos beben con la niña, él bebe ron puertorriqueño para alcanzar la articulación necesaria para el cuento (232). El capitán transexual de la pandilla es también uno de esos personajes que interactúan con el escritor susurrándole eventos para escribir (238). Por último, la pandilla reaparece luego de que la madre de la niña le da una paliza por haberse perdido en la playa. Los motociclistas la acompañan en su cuarto de hospital en Brooklyn decorado con fotos de motoras y nuevamente la liberan de las ataduras de la ficción incoherente del escritor:

The gang is getting high, as usual. When they reach the point of total incoherency they start removing the bandages and the intravenous equipment from the Little girl's badly beaten body. They put heavy make-up on her face and dress her up in the gang's eternal outfit. (239)

La niña logra escapar con la pandilla y termina perdonando al escritor por todos los "cambios irreales y desagradables" a los cuales la sometió (239). Si los motociclistas en *Lost* representan cierto tipo de liberación por medio de sustancias y rebelión, el cuento también presenta una serie de personajes que implican marcadamente la opresión y el abuso y que se proponen como contraparte a los motociclistas. Figuras sociales como un cura, la policía o la misma madre son representadas como los que intentan la destrucción de la niña y ocasionan su sufrimiento. El cura intenta violar a la niña en un baño. Luego, la madre la golpea salvajemente a instancias de la policía quienes también dan macanazos a diestra y siniestra. En la lógica del cuento la niña pide auxilio al escritor pero él se niega a eliminar o cambiar estos personajes ya que espera que el cuento le produzca ganancias.

The little girl begs me to stop being so negative with my imagination and write about the bright side of life. I pay her no attention because I am totally broke. This story has to be written regardless of whose feelings get hurt. This is the way I make my living. If I am unreliable to my fantasies the rent will not get paid. (236)

En este segmento, Pietri parece comentar como la tragedia social terminó formando parte de las estrategias de mercadeo utilizadas por las editoriales para promocionar o hablar críticamente de la generación Nuyorican. También se puede pensar como la transposición de la paradoja de la denuncia social en la literatura, en el cine o en las artes. Esta requiere la representación de la miseria y los atropellos para generar un tipo de *shock* e indignación en el lector o los espectadores. Fácilmente los artistas caen por ello en un tipo de explotación del mal social como estética. Juan Carlos Quintero Herencia entiende que Pietri trabaja esta problemática de la siguiente manera:

Con Pietri podríamos saltarnos esas vallas discursivas que, impuestas sobre algunas voces críticas, se ven condenadas a no salir de esa cantaleta apologética que se le dedica a una supuesta identidad beata, aun en su desempeños "subalternos y contestatarios". Se trata de una repetición inconsecuente acostumbrada a sustituir los opuestos de una galería de personajes del bien y el mal, donde se protagoniza el melodrama de víctimas y victimarios que ha anidado en tanto archivo cultural. (1082)

La estrategia de auto-reflexión literaria y cinegráfica, como la entiendo aquí, se posiciona como una voz que en su inestabilidad evita caer en las trampas representativas maniqueas o de la explotación subalterna como señala Quintero Herencia. El abuso a la niña carece de alarma. La voz enunciativa siempre se presenta como desencajada y si bien connota unas circunstancias reales de las poblaciones pobres en New York, se resiste al melodrama de Douglas Sirk o de cualquier otro tipo.

De hecho, el final del cuento Pietri desmorona la credibilidad del relato playero y de las desventuras horripilantes de la niña. Se abren al menos cuatro posibilidades para entender la ficción, todas ellas interpuestas. Por un lado el cuento podría ser la fantasía, el *daydreaming* del escritor mientras viaja en tren luego de pasar un día en la playa (239-241). Otra

posibilidad es que la niña, recuperando toda su agencia, haya soñado a un escritor que la convierte en personaje. "I had a dream that a man dressed in black was writing a strange story about me" (241). Y por último, dos posibles razonamientos relacionados con la cinegrafía. Se sugiere que mientras la abuela lleva a su nieta al Museo de Historia Natural, los padres de la niña vieron una película extensa que bien podría ser el cuento que el lector acaba de leer. " 'I'm sorry we're late Ma, the movie was longer than we expected,' the woman apologizes. 'Don't worry about it, as long as you enjoyed yourself that's all that matters' " (240). La última es que la niña reparte "gypsy business cards" en el tren donde viaja el escritor (241). Estas tarjetas con diseños de ojos psicodélicos promocionan a personas que tienen poderes psíquicos y paranormales. El cuento por tanto, puede haber sido una visión, la película que la niña "ve" en su mente.

Interpreto a *Lost in the Museum of Natural History* como un cuento-laboratorio en donde el escritor es un agente de desestabilización cinegráfico que deja entrever la interacción de un escritor puertorriqueño con materiales culturales y lingüísticos estadounidenses, relaciones tensas con organismos sociales y vivencias artísticas.

Cinegrafía Nuyorican e intertextualidad

Mientras que Pietri trabaja la cinegrafía como un laboratorio de escritura influenciado por el medio audiovisual aunque sin referencias fílmicas concretas, *Yo-yo Boing!* de Giannina Braschi, trabaja con constantes intertextos cinematográficos. La escritora utiliza las referencias cinematográficas como una manera de establecer el complejo nivel intelectual de sus protagonistas: guionistas, poetas y artistas de la industria del cine. Mi lectura hará hincapié en cómo estas referencias cinematográficas podrían ser pensadas como una estrategia de representación de los escritores puertorriqueños en la diáspora. Otras preguntas que considero relevantes son:

¿Es posible leer la novela como una práctica creativa de despersonificación?
¿Hasta qué punto el vaivén intertextual cinéfilo refleja las identidades transculturales de los puertorriqueños? ¿Qué tipo de enunciación artística construye la novela a partir de sus diversas interacciones intermediales e intertextuales?

En "Embracing Alternate Discourses on Migration: Giannina Braschi's and Luisita López Torregrosa's Multi-dimensional Literary Schemes", la crítica puertorriqueña, Carmen Haydée Rivera propone que el uso de Braschi de múltiples textualidades pone en perspectiva esquemas literarios multidimensionales. Ella piensa que Braschi tiene la misión de desestabilizar fronteras de todo tipo: geográficas culturales, lingüísticas, de género sexual y literario (8). En conversación con las ideas del antropólogo Jorge Duany, para Rivera esta técnica refleja la visión contemporánea de Puerto Rico como una nación en movimiento o en vaivén. Este estado genera identidades fluidas, contradictorias y en intenso debate- político y artístico- tanto en la Isla como en los Estados Unidos (9).

To read Braschi's work is an act of defiance that demands a reconsideration of the significance of literary creativity and the writer's role in instigating a movement and flow of ideas in a proactive and dramatically different manner than the one we are used to seeing in print. This is no passive reading, rather it is interactive, energetic, and defiant. To follow the shifting voices, characters, settings, ideological and philosophical postures in her works results in a fascinating yet agitated task. (11)

Rivera propone que en su escritura, Braschi es la epítome de la resistencia, una voz que confronta y muta dentro del ámbito literario. Braschi desafía la fijeza o homogeneidad de la articulación de las experiencias diaspóricas caribeñas. Sus textos intermediales ofrecen vigor y estiran los bordes de los discursos nacionalistas, de género y los disciplinarios.

Doris Sommer y Alexandra Vega Merino en la introducción a la primera edición de *Yo-yo Boing!* comentan que los estados errantes no son un problema de este libro, todo lo contrario. Ellos representan una manera de ser que

obedece a las señales mixtas de los complejos contextos transculturales de los puertorriqueños en Nueva York (12).

The book's frame of simultaneous codes also resonates at the level of genre, as the text transmutes poetry into novel, into screenplay, dialogue, and by extension to more and sometimes unidentified variants. The back and forth, the slips and skips give the book its doubled and buoyant name. ("Either And" 11)

Concordando con estas ideas quiero resaltar como dentro de esta escritura multidimensional e intermedial, Braschi crea lazos con textos anteriores y reitera motivos a través de su obra. En *El imperio de los sueños* de 1988 por ejemplo, Braschi trabaja una escena de un/a actor-espectador/a cinematográfica, llamada Giannina Braschi que trasmuta a distintos seres en la pantalla y la página y en donde la noción de tiempo de creación, proceso y obra es fluida.

Yo caminaba cansado luego de haber filmado parte de *La comedia profana* [...] cuando de repente me encontré con que ya estaba anunciado en el cine arte el *Diario íntimo de la soledad*. Compré mi boleto. El taquillero me tomó parte del boleto. Compré unas palomitas de maíz y me senté a mirar *Las aventuras de Mariquita Samper*. Examiné el cine arte. Era cómodo y espacioso. Habían allí cuatro puertas de escape: Exit 1. Exit 2. Exit 3. Exit 4. Por cada una de estas puertas salió uno de los personajes del *Diario íntimo de la soledad*. Salieron en total 4 personajes que ocuparon los primeros asientos. Después salió el resto. Aunque sólo eran 4, 5 o 6, estos personajes se duplicaban, se triplicaban y se multiplicaban a medida que avanzaban las escenas. (163)

La experiencia en una sala de cine de arte se convierte en un ejercicio de escritura poético-cinegráfico en donde la propia Giannina Braschi es simultáneamente un actor en filmación, y los personajes Mariquita Samper, Berta Singerman y Uriberto Eisenweig de un libro-filme titulado "Las aventuras de mariquita Samper" o "Diario íntimo de la soledad". Esta escena es significativa para entender la propuesta de escritura despersonalizada, múltiple, intertextual e intermedial que repite en *Yo-yo Boing!* En estos dos libros, Braschi establece, tal como analiza Welles, que las fronteras entre ficción y realidad, entre personajes creados y escritores son inexistentes. Las películas y la vida están amalgamadas.

En *Yo-yo Boing!* El texto está dividido en tres segmentos a partir de conceptos visuales: el *close up* o plano cerrado, el *blow-up* o ampliación fotográfica y el *black out* o fundido en negro. Estas tres instancias narrativas presentan distintos estados de sujetos no identificados. La duplicación o multiplicación se mantiene durante el texto y es primordial para entender el segundo y más largo tramo de la novela: un diálogo delirante entre una pareja puertorriqueña de escritores en Nueva York y sus amistades intelectuales. El diálogo está escrito sin identificar enunciador y con intercepciones de conversaciones anteriores a manera de *flashback*. El lector puede percibir tensiones sexuales, de género, académicas y artísticas pero una voz colectiva compuesta de diferentes identidades es la que predomina.

Esta segunda sección utiliza intertextos cinematográficos constantes. En la conversación, las referencias cinéfilas marcan unas prácticas intelectuales contestatarias y de escritura cinegráfica múltiple. Implican un laboratorio tal como lo ve Welles. El diálogo se cierne en torno al proceso de escritura de la pareja "protagonista" usando el término muy libremente. El lector puede percibir que aunque tienen proyectos individuales en distintos géneros: poesía, crítica y guión, la pareja colabora revisando o traduciendo lo que cada uno a escrito. También crean tácticas para entrar con éxito al mercado editorial estadounidense y establecen una agenda de trabajo y de ocio nocturno que les genera conflictos y resentimientos. Se establece que hay un manuscrito casi listo para ser enviado a varias editoriales y que uno de ellos está escribiendo un guión por primera vez y tiene dudas acerca de la autenticidad de los diálogos (42-5).

En este primer tramo de la conversación los directores: Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock, Orson Welles y las películas de suspenso *Blood Simple* (Joel Coen & Ethan Coen, 1984) y *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987) son traídas a cuenta como sugerencia para producir un ambiente de intensidad y suspenso entre los personajes del guión y entre la pareja misma de escritores:

Necesitas un outlet: cries and whispers. Necesitas estallidos, bombas, fuegos artificiales, popcorn, música, diálogos. Necesitas algo del gangsterismo. A fatal attraction. A crime of passion. Y esto debe ser en el mismo instante en que yo entro al baño. El suspenso creado por la música lenta, enigmática, cerebral - Hitchcock, Welles- y de repente la ruptura. Un cuchillo de doble filo enterrado en tu estómago, abriéndote una zanja. A bloodcurdling scream. Una ola de sangre se levanta de la bañera y lava tu cuerpo y tu frente, estrago, rompe la concreción, se mete por la intriga y por la duda, zigzagueando like a serpent over the white tile floor. My expression remains calm, steady. One thing is what is happening to you and another is the indifference of my face- who cares if I kill you- I do it like a duty. No mercy, no compassion. Blood Simple. (46)

En este monólogo complejo, el cine como evento de proyección, estética y técnica de autor, es referido. La reflexión de estos personajes en torno a la escritura ocurre a partir de los efectos múltiples de las artes cinematográficas. Sin embargo, la categoría de análisis que más los estimula es la del autor como personalidad. En su ensayo "Autorship Approaches" la teórica estadounidense, Janet Staiger, argumenta que este acercamiento propone que el autor tiene un control parcial de la producción y que su toma de decisiones está guiada por idiosincrasias. Para Staiger esta manera de ver la autoría implica una consciencia de que el director no está necesariamente consciente de todos sus actos o tiene una agencia total dentro de todas las actividades cinematográficas pero, a pesar de ello, se concibe idealmente como un agente que mantiene una personalidad coherente dentro de la producción del filme en tanto texto (33). Un ejemplo sería la escena de la ducha de *Psycho* (1960) referida en la cita anterior de la novela de Braschi. Aunque sin duda el personal de producción de la película y la actriz forman parte y colaboran en ella, la puesta en escena, es decir, la posición de cámara y de los actores, la edición, el decorado y la música se unifican en la personalidad de autor de Hitchcock. Staiger establece que en la noción de autoría fílmica una visión personal, si bien conflictiva, se expresa aunque el espectador mantiene la consciencia de que el cine es un medio colectivo. Una evaluación de la obra entera se justifica también con tal de encontrar coherencia en la expresión

temática y los gestos consistentes de la visión personal (36). Los personajes de *Yo-yo Boing!* incrementalmente van interactuando con los intertextos fílmicos utilizando la teoría del autor como personalidad, e incluso, como verá adelante, hacen ejercicios como los que menciona Staiger de pensar la obra entera de un director o directora. El fin de los personajes y sus comentarios es proyectarse y conseguir un estatus de autores para sí, y frente a los círculos artísticos de la ciudad.

Ya establecida la concepción del director como autor, este segmento continua discutiendo como la edición forzada pueden ser una bendición disfrazada para el director. El ejemplo que sacan a relucir es el primer filme de la directora alemana Leni Riefenstahl, *The Blue Light* (1932). Se argumenta que ella peleó por que pensaba que le habían arruinado el corte de su película. Sin embargo, luego de analizar el trabajo se percató que en una escena en donde se abren y cierran varias puertas, el editor asignado, había logrado una mejor continuidad sin repetición de acciones en pantalla (47). La reflexión de la pareja en torno al caso de Riefenstahl propone que el buen editor de cine -y literatura- es el que destroza la obra para luego encontrar mejor ritmo y un orden diferente pero revelador. La pareja utiliza los intertextos para establecer una poética cinegráfica basada en la colaboración y el debate de ideas siempre en pos de la visión de autor.

En un momento posterior del diálogo se utiliza la percepción del autor como personalidad para poner de relieve las constantes recriminaciones estéticas que se hace la pareja y las ambivalencias emocionales entre ellos. Sacan a relucir también la co-dependencia emocional y creativa que los asfixia. Ellos recuerdan una conversación en una fiesta acerca del director italiano Federico Fellini. Uno de los personajes defiende que es imposible que te guste parcialmente la obra de Fellini:

-You like Fellini? - you said.

-I like two of his films: *Satyricon* and *Juliette of the Spirits*- she said.

-You don't like Fellini?- you said.
-I said what I said- she said- I like two of his films.
-So- you said- you hate Fellini.
-Idiot, exactly, that is exactly what I said to her. No me gustan los compromisos. Either you like him or you don't. Not two. Listen to me. Everything or nothing. (53)

Lo mismo piensan del director español, Pedro Almodóvar, a quien un detractor acusa de no estar a la altura de Luis Buñuel, de ser un retrógrado y de imitar la comedia estadounidense *ad nauseam* (54). Tanto Fellini como Almodóvar son un pretexto para hablar de los conflictos en la convivencia y en la escritura de la pareja. La pregunta sobre el gusto por los directores de cine encubre un cuestionamiento similar acerca de la vida amorosa y los trabajos creativos: ¿Hasta qué punto desean la compañía del otro? ¿El trabajo del otro los estimula en su totalidad? En esta sección se implica que las interacciones entre ellos y la manera en que escriben siempre están mediadas por las opiniones de los círculos intelectuales y estéticos que frecuentan.

Más tarde en el relato, Fellini es nuevamente referido junto con el estadounidense Woody Allen. Estos directores se les aparecen a los personajes en sueños para compartirles sus ansiedades creativas. Allen les comenta: "I couldn't do what I wanted in *Husband and Wives*" (91). Mientras, en otro sueño, Fellini le dice a su actor fetiche Marcello Mastronianni -jugando con el título de una película española del período franquista: "Marcellino, pan y vino, qué vamos hacer ahora ya lo he hecho todo. Pero tengo que seguir" (92). Como en las secciones antes discutidas, estos sueños siguen el concepto de autor, pero, irónicamente no están pretendiendo una conversación rigurosa acerca de la obra de estos dos directores. Allen y Fellini representan el bloqueo de escritor que siente uno de los miembros de la pareja: "I have writer's block and you're making it worse. You're dreaming my fears. You know this isn't my best work" (92). En este segmento, y en toda la novela, se propone la autoría cinematográfica como una estrategia de lectura según la entiende Staiger:

Here authorship is not a puzzle of locating agency within a biographical individual. Instead, authorship is a fantasy construction of a reader [...] Authors, then, are defined as readers' fictional representations that participate in the readers' interpretation of messages supposedly produced by those fictional representations. (45)

De la misma forma en que aquí los directores-autores cumplen la función de representar el bloqueo de escritor, o en otros momentos, niveles de libertad creativa, muchas de las películas mencionadas en *Yo-yo Boing!* tienen en común el tema de las parejas en crisis y el de los círculos amistosos que influyen la percepción de la realidad y de las relaciones amorosas, tal como le ocurre a la pareja puertorriqueña. Ellos están contaminados por los objetos culturales que consumen y por los comentarios críticos que recogen fragmentariamente en su entorno intelectual.

Otro tema importante a notar es el de la encarnación flexible de identidades según la interacción con diversos grupos de poder simbólico. Este aspecto está representado por una conversación sobre la película de Woody Allen, *Zelig* (1983), sobre un camaleón humano (143) que se adapta a cualquier sector social o la referencia a la cantante pop y actriz, Madonna, reconocida por reinventarse con cada disco o película y ser un "termómetro" de las tendencias y fiebres de la cultura (139, 144). Reverberando la propuesta de la multiplicidad y la flexibilidad identitaria ya notable en el libro anterior, *El imperio de los sueños*, en este segmento uno de los miembros de la pareja dice: "My confusion is my statement of clarity. I live with plenty of identities within myself. And I want all of them to work" (143). Esta escena es clave para entender el libro cinegráfico de Braschi. Durante una fiesta, los personajes se encuentran con Martin Scorsese. El grupo de artistas y académicos comienza a discutir acerca de poesía creando analogías con los tropos del cine de *gangsters* italoamericanos y citando diálogos de las películas. Esta secuencia le permite a Braschi proponer las bases poéticas, entiéndase, intertextuales de su trabajo:

Poetry is fun. Poetry hasn't been fun for ages. It should give pleasure. We've grown accustomed to unhappy poetry. My poetry is happy not to be sad. I steal pleasure from toys, movies, television, videos, machines, games- and put the fun back in function so the work runs like a engine that clinks and clanks, tingles and tangles, whirs and buzzes, grinds and creaks, whistles and pops itself into a catabolic Dämmerung of junk and scrap.
(143)

Braschi, su doble y distintas encarnaciones escriben interceptados por un torrente de narrativas, imágenes, anuncios, estímulos electrónicos, ruidos y por su puesto películas. En este sentido la estética que intenta definir Braschi es la más que se asemeja en este capítulo a la hiper-realidad del paisaje multi-mediático que concibe el citado Larry McCaffery en su antología de Avant-Pop:

This landscape has increasingly become less a literal territory than a multidimensional hyperreality of television lands, media "jungles," and information "highways," a place where the real is now a "desert" that is "rained on" by a ceaseless "downpour" of information and data; "flooded" by a "torrent" of disposable consumer goods, narratives, images, ads, signs, and electronically generated stimuli. ("Avant-Pop" xiv)

En su libro, Braschi interactúa con las interrogantes que levanta McCaffery y otros teóricos de los medios de comunicación a finales del siglo 20, o sea, cómo dar cuenta a través de la literatura del incremento exponencial de los estímulos mediáticos. Ella crea realidades intelectuales y consumos culturales que compiten, mientras, bajo la idea de la creación de un guión, propone un laboratorio, volviendo a las ideas de Sarah Ann Welles, de escritura cinegráfica con una lúdica actividad referencial. *Yo-yo Boing!* funciona por tanto como un mosaico mediático multidimensional.

Contrario a la representación Nuyorican ya canónica, de la que Pietri forma parte, Giannina Braschi da visibilidad a un sujeto de la diáspora puertorriqueña que si bien no ha alcanzado los niveles económicos, intelectuales y artísticos que aspira, pertenece a una aristocracia de la cultura tal como la entiende el sociólogo Pierre Bourdieu en el ya citado *Distinction*. Los personajes forman parte de una clase educada. Son miembros de

una nobleza simbólica que se explyea en su competencia cultural y que juega con los códigos que comparte con los otros miembros de la clase. Como dice Bourdieu, sus gustos culturales, es decir, los intertextos que manejan, les permite clasificar la realidad y sus relaciones personales. Como las resaltadas películas, los objetos del arte a los cuales se adhieren, hacen alusión, interpretan o rechazan, los distinguen como sujetos sociales y los separan de otros grupos con distintos niveles de educación y acceso. De la misma manera, un lector ideal sería parte de la misma clase. Si bien este aspecto de economía cultural está presente en la novela, el vaivén auto-reflexivo del *Spanglish* es la manera que Braschi busca representar una diáspora puertorriqueña que no puede escapar de las tensiones socio-lingüísticas producto del contexto político colonial. A pesar de que la pareja pertenece y defiende un mundo intelectual elitista, su condición de puertorriqueños conflictivamente bilingües los separa de los otros artistas y pensadores del grupo y los pone en la perenne situación retórica de evaluar y convivir en los estados entremedios y analizar los limbos políticos y existenciales.

Cinegrafía y narco imaginarios

Si en los poemas y el cuento de Pietri los filmes existen en la cabeza y las páginas del escritor o sus personajes y en *Yo-yo Boing!* la propuesta de escribir un guión es sólo un pretexto para compaginar un diálogo extenso acerca de la propia escritura multi-textual, Víctor Hugo Rascón Banda y César López Cuadras en su novelas *Contrabando* (2008) y *Cuatro muertos por capítulo* (2013), presentan concretamente la escritura de guiones cinematográficos como exámenes para re-considerar los narco-narrativas predominantes en el discurso gubernamental, académico y de los medios de comunicación. Aquí uso el término narco-narrativa del crítico mexicano Oswaldo Zavala quién en su ensayo "Imagining the U.S-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives" lo

define como: "a dispersed but interrelated corpus of texts, films, music, and conceptual art focusing on the drug trade" (341). Zavala establece tres comentarios principales. El primero plantea que la mayoría de las narco-narrativas comerciales son textos anclados en formulas que refuerzan el retrato mediático en torno a la cultura narco. El segundo punto es que las casi todas las narco-narrativas reproducen las nociones míticas creadas por las elites gubernamentales federales y locales. En estas construcciones míticas los narcos se presentan como agentes exteriores a la razón y las estructuras del estado. También cuentan con un poder desmesurado que supuestamente corrompe las fuerzas de seguridad y a la clase política. El tercer argumento es el más relevante para este estudio ya que señala que: "only a particular narrative trend of fiction and non-fiction [...] has been able to articulate a necessary, critical, and subversive view of the official discourse on drug trafficking and its related organizations in both countries" (342).

En sus propuestas, tanto Rascón Banda como López Cuadra se presentan como escritores que atraviesan géneros literarios y dramáticos y que descifran los mitos del narco y su violencia. Mientras que Rascón Banda lo hace introduciendo un guión que desencaja con los intereses económicos del *star system* y que modula las figuras de masculinidad en el género del melodrama, López Cuadras, crea un montaje meta-literario y meta-cinematográfico acerca de una familia en el negocio del tráfico de drogas. Al introducir una escena didáctica sobre métodos de escribir guiones, él cuestiona las representaciones del narco por el cine y la literatura comercial. Su propuesta de escritura implica una mirada al entramado del trasiego de sustancias puntualizando como el gobierno, la policía y los militares están implicados y son fuerzas motrices. Ambos novelistas establecen un laboratorio cinegráfico á la Welles. Ellos trabajan una escritura cinematográfica literal que refuerza las prácticas internas de corte y ensamblaje del montaje. Las historias operan

como una discontinuidad de imágenes, relatos inconclusos o como interrupciones críticas e intermediales en donde la noción de autor como figura unitaria se trastoca.

La primera novela, *Contrabando* está estructurada a partir de fragmentos. Esto no es sólo una decisión estética de su escritor Rascón Banda, sino una metáfora de la situación que vive su protagonista, Hugo, alter-ego del autor. Resumir la trama de *Contrabando* implicaría hablar de la imposibilidad de acceso a un conocimiento coherente de los acontecimientos amenazantes que ocurren en Santa Rosa, el pueblo natal del escritor. La novela es un relato sobre la escritura en la confusión de la violencia. Si el acto de escribir le permite procesar, hasta cierto punto, las experiencias, emergencias e interferencias inesperadas que va viviendo, a la vez, los textos de Hugo son reflejo de la poca certeza que tiene a la hora de entender las dimensiones de lo que está pasando a su alrededor. El libro termina siendo un armazón amorfo en donde se van interceptando diversos discursos, tecnologías y formatos. En la novela entran los narco-corridos, la transmisiones de radio de onda corta, los reportajes de la prensa escrita, así como la escritura teatral y cinematográfica.

En la novela, esa saturación de lenguajes pone en duda a la "razón de estado" en el sentido que le da Luis Astorga en *Mitología del*

"narcotraficante" en México de combate contra:

todos aquellos designados como enemigos por quien ha sido instituido como la figura legítima para expresarla e imponerla, o para anular otros contenidos que ya no se consideran válidos o pertinentes. Si los contenidos son múltiples, en un Estado determinado sólo existe un número limitado de agentes sociales que pueden invocarla legítimamente y en algunos es únicamente uno. La "razón de estado" es el arbitrio legitimado por excelencia. (10)

Para Astorga el combate implica la consideración del "cultivo, tráfico y consumo de ciertas plantas y algunos de sus componentes y derivados como tema de interés, preocupación y de intervención estatal" (9). Astorga señala que el tráfico es considerado como asunto de seguridad nacional, de salud y en su

mayor expresión, de guerra. Sin negar la presencia del narcotráfico, la violencia en el pueblo de Santa Rosa parece ser visible en la medida que se relaciona con el estado disciplinario. Hugo, su familia y allegados están constantemente enfrentando o temiendo los efectos de ésta. Las líneas del poder son imprecisas y no se puede determinar quien es el enemigo o el protector de la comunidad. Discutiendo esta novela como ejemplo de narco-narrativas críticas, Zavala analiza que Hugo:

gradually realizes that the violence consistently originates with police agents and the military patrolling the region. Thus, despite media reports describing shootings in Santa Rosa among rival cartel members, Rascón Banda and others in the community observe only brutal incursions by the military, federal, and state police, who harass villagers and rob civilians while allegedly fighting drug smugglers. (349)

Dentro de este contexto de tensión social, Hugo intenta escribir un guión que le ha encargado la estrella de la canción, Antonio Aguilar. El Último Charro Cantor, está interesado en producir un proyecto inspirado en la época clásica del cine mexicano.

Quiero una película como aquellas que hacia el Indio Fernández, con hembras de a de veras [sic] y con hombres de a caballo que cabalguen por calles empedradas, muy callados, bajo la lluvia, y que una mirada suya hacia un balcón abierto baste para prender una pasión que los haga pasar tres días borrachos bajo un sabino, nomás [sic] tomando y escuchando a la banda. (25)

Muchos de los elementos del guión están predispuestos entre ellos el tema sentimental, el elenco, la banda sonora y por supuesto los tropos machistas del cine clásico. Para el crítico Chicano, Sergio de la Mora, el machismo cinematográfico del charro responde a ideologías de supremacía heterosexual masculina elaboradas en la coyuntura institucional del aparato estatal post-revolucionario. El rancharo representa la imagen ideal del macho apasionado y valiente dispuesto a todo por mantener su control (2, 7). Si se sigue esta lectura, el proyecto de Aguilar está respondiendo tanto al mercado, como a la consagración de los arquetipos masculinos instaurados alrededor de los años 40.

Estrictamente, el guión que escribe Hugo sigue las pautas planteadas por Aguilar. Dos hombres: José María Villareal, un rancharo-cantor y Manuel Fonseca, un narcotraficante, se enfrentan por la pasión de Rosalba, la esposa de Fonseca. Aunque se trata de una contienda amorosa, indirectamente se están disputando el control de la zona y sus respectivos ranchos (180). Hugo cumple con el cortejo secreto y la consumación de la pasión prohibida (181), con la inserción de canciones (180, 191, 196, 206), borracheras (196) y con mantener la representación del poder masculino frente a la mujer y los hombres de menor rango (190, 191, 195). A pesar de los esfuerzos, Aguilar rechaza el guión.

Me debo a mi público, que es la gente de abajo, el auténtico pueblo que me creó y me sostiene, y no puedo ofrecerle algo así, pues esperan de mí una verdadera historia de amor, de amor puro, y no una venganza de narcos. Además, no puedo ofender a estos amigos, que van a verme a los palenques o a mis espectáculos en ferias y rodeos, y mi invitan a sus fiestas. (210)

Aguilar está viendo el melodrama desde la perspectiva reduccionista de un género desbordado de sentimientos sin conexión con el presente de la novela, los años 90. Andrea Noble, historiadora del cine mexicano, argumenta que el melodrama además de los aspectos que intenta rescatar Aguilar, también es un género que aborda los conflictos de clase, las crisis de masculinidad, y las representaciones sexuales y que por lo general está asociado con periodos de intenso cambio social, ideológico y de las instituciones patriarcales-nacionales (*Mexican National Cinema* 98). Se puede analizar que la propuesta de guión de Hugo se acerca más a la mirada que le da Noble al género. El escritor de la historia presenta dos latifundistas enfrentados, la crisis sexual de un matrimonio, un cambio de gobierno y de protección al sistema de contrabando y por supuesto, la renovación del poder económico en la sierra. Si Aguilar se queja de la presencia de los narcos en el guión es por que el texto connota que, precisamente, para actualizar los modelos de ascenso social, crisis de masculinidad, identidad nacional y de la estructura estatal, no se puede evadir, al menos en la zona, al narcotráfico. El guión, por ejemplo, señala

asociaciones clandestinas entre Fonseca, el gobernador y otros funcionarios (179-80). También plantea como otros narcotraficantes devuelven favores con obras sociales y donativos para la comunidad (180). Esas continuas negociaciones son intentos de consolidar alianzas políticas y mercantiles (197). En su guión, Hugo deja entrever aquello que afirma Luis Astorga en *Seguridad, traficantes y militares* de que el tráfico de drogas está supeditado al poder político y no a la inversa.

Como parte de la estructura del poder, pero en posición dominada, los traficantes siempre fueron mantenidos al margen de la participación política, de allí que su presunta capacidad para impedir transformaciones en ese campo haya sido sólo una opinión sin fundamento. (34)

Fonseca es un negociante en crisis tanto con las estructuras de poder político como en la intimidad de su matrimonio. Ha sido traicionado en ambos campos. Es un agente vulnerable y reemplazable. Si se asume el poder como correlativo a la virilidad, el fracaso implica un atropello a su imagen como hombre. Este aspecto dual es tomado en cuenta por Tony Aguilar cuando rechaza el guión con miedo a ofender a amistades posiblemente relacionadas con el narco. El guión termina siendo muy subversivo para sacarlo a la luz. Como argumenta Zavala:

As he completes the commissioned script, Rascón Banda discovers that his new perspective no longer fits popular expectations regarding the literary representation of rural life in the north of the country [...] The two groups represent the sum of all official and de facto power in their small town, with the woman being the ultimate prize. There is no exterior authority beyond their dominion [...] The point here is that drug trafficking exists within the community and is not a criminal force attacking the community from the outside: it is a social construct always inside the state, with organized structures that also fulfill the roles of the state when needed. Narcos are not invading criminals; they occupy the top strata of power and civil society. (349-350)

En este capítulo cinegráfico de *Contrabando* se concentran muchos de los temas que toca la novela como los puntos de contactos entre el arte y la violencia, las relaciones amorosas fallidas, el estado como organismo cómplice del narcotráfico y la manipulación y reproducción de arquetipos por los medios

de comunicación. Chocando con los intereses del mercado y las asociaciones clandestinas, el laboratorio cinegráfico del escritor exhibe una construcción compleja del género melodramático y de sus posibilidades de crítica social. Como los proyectos de escritura de Hugo y las relaciones de los habitantes de Santa Rosa, el guión termina reflejando la incapacidad de articularse abiertamente.

El tejido temático mencionado arriba también forman parte de la novela *Cuatro muertos por capítulos*. César López Cuadras trabaja la alternancia y el relato paralelo para estructurar su libro. Por un lado el lector lee los comentarios críticos de Pancho Caldera, traficante retirado y asesor de una estadounidense que quiere escribir un guión sobre el narco. El lado complementario es una narración en primera persona del personaje en el cual se basaría el guión, Emmanuel Simental. Ambos niveles de enunciación narrativa van compaginándose creando una visión múltiple. Resaltaré sobretodo los segmentos de Caldera y la guionista en donde López Cuadras revisa y cuestiona los imaginarios fílmicos y literarios dominantes acerca del narco y confirma a la cinegrafía como una escritura experimental.

Conociendo las deformaciones estereotípicas que Hollywood hace de la realidad mexicana -o de cualquier realidad social- Caldera se ocupa de mostrarle un lado más complejo a las narrativas con las que trabaja la guionista, también llamada la güera.

Más tome en cuenta desde el principio que este vistoso aparato y los abuso y tropelías que con él se cometen, aunque pintoresco y apantallador [sic], no nos remite, en principio, al núcleo duro, a la esencia del narcotráfico. Éste es un asunto de más fondo. (10)

Caldera interrumpe su fábula de ascenso y descenso en el negocio cada vez que considera pertinente insertar una nota analítica, una observación estructural, un matiz que podría escaparse y convertirse en una imagen mítica sin contexto. Caldera suspende el relato en los momentos álgidos para analizar los factores establecidos o que subyacen a la narrativa. En *Cuatro muertos*

López Cuadra rechaza un argumento lineal. Él ve la trama como un montaje episódico. Su narrador Caldera se sabe con la misma materia prima de las películas de Hollywood, pero con el montaje interrumpido, los *spoilers* y las constantes tangentes va analizando las estructuras socio-políticas que se entrelazan con la narrativa particular de los Simental.

Coincidiendo con las ideas de Astorga en *Mitología del "narcotraficante" en México* Caldera -López Cuadra- rechaza la:

fórmula conceptual detrás de la cual está la idea de un poder corruptor externo que mina las instituciones políticas y civiles, y olvida que desde el interior de algunas instituciones, especialmente las orientadas hacia la coacción, se ha organizado sin "contaminación" exterior el funcionamiento de lo que se combate. (10)

Esa fórmula conceptual forma parte del discurso público y de disciplina intelectual del gobierno y a su vez, como señala Zavala y Caldera conforma los tropos de novelistas "betselerianos" (López Cuadra 23).

Esto no quiere decir, empero, que López Cuadra no esté interesado en las referencias míticas. Su experimentación reconfigura los referentes griegos antiguos pero con una estrategia que difiere de la tragedia y de la visión contemporánea del cartel invasor. En la crónica de Caldera se trabaja el arquetipo mítico de Edipo. Al igual que el rey de Tebas, Emmanuel mata a su padre biológico por desconocimiento, comete incesto, en esta versión con la hermana, y finalmente, se enfrasca en una lucha fratricida que destruye el poder familiar en la zona. Dice Caldera:

los episodios de sangre no se limitan a ser lo que son: vendetas, ajustes de cuentas, no; sino que poseen, para el común de la gente, una carga simbólica de carácter épico o trágico, a la manera de los griegos antiguos, que ellos traducen [...] en canto fundacional o trascendente (54-5) [...] ellos, los narcotraficantes, se piensan, en realidad, de esa estatura [...] se asumen héroes trágicos. (111)

El mito es rescatado por su condición de imaginario colectivo para luego alterarlo por medio del comentario crítico meta-literario y meta-cinegráfico. Mediante este procedimiento, la trama deja de ser un eje central -es conocida

por casi todos- y se convierte en un pretexto para discutir otros temas de relevancia. Los personajes en este sistema de representación son sujetos-objetos de fuerzas económicas. Esto no quiere decir que las voluntades individuales no intervienen, sino que no son factores determinantes de la acción dramática. En el argumento en torno a la familia Simental, López Cuadras intenta que se observe el nivel de pobreza de los campesinos del norte de México, la tentación de mejorar la situación económica por medio del cultivo y tráfico de sustancias y las desmesuras que se cometen una vez entra la ambición de control territorial y capital fácil.

Piense en esto: individuos que, sin pasar por una educación elemental, de repente devienen habitantes de la ciudad, y a quienes, por disponer de enormes cantidades de dinero, se les abre las puertas de los mejores hoteles y restaurantes, comercios y agencias de automóviles. No se olvide de la elevada consideración que les depara la demás gente, ante cuyos ojos, a pesar de los desparpajados y ruidosos patrones de consumo de los narcos, éstos se convierten en el modelo a seguir. (195)

Pero no exclusivamente bajo esos términos económicos se debe leer la trama. López Cuadra trabaja aspectos colaterales como la educación y/o su ausencia, la emigración, la vida urbana, la adicción, la insensibilidad ante la violencia, las construcciones, restricciones y abusos de género y las representaciones periodísticas, literarias, musicales y cinematográficas de estos temas.

En la novela, los fenómenos sociales producto del narcotráfico están interrelacionados y, como en *Contrabando*, supeditados a los intereses de las instituciones de seguridad gubernamental es decir, a la Judicial Federal y el ejército, quienes según el dinero envuelto fungen de aliados o de enemigos. López Cuadras presenta un panorama de tratos efímeros, traiciones, relativismo ético y moral, presiones de los medios de comunicación y violenta disciplina en la cual es posible debatir la funcionabilidad y control sobre el tráfico de los llamados cárteles (194). Le aclara Caldera a la güera en un aparte casi ensayístico:

Desde hace mucho tiempo ya no es posible distinguir entre buenos y malos, pues la policía y el ejército forman parte del bando de estos últimos, con quienes entran en [...] franca asociación. Cuando se enfrentan[...] se debe a desavenencias locales entre socios o, [...] a un golpe mediático, por parte del gobierno, orientado a generar en la opinión pública la impresión, sólo la impresión, de un combate a fondo y definitivo contra el narcotráfico. Segundo, la idea de enormes cárteles de droga [...] que ejercen un control absoluto [...] es, también, una imagen producida por los medios, el cine incluido. (193-4)

Por medio de Caldera, López Cuadras habla de mafias poderosas pero finalmente itinerantes y medianos y pequeños traficantes que operan como un mercado difuso. Sin importar el tamaño, tarde o temprano, estos grupos e individuos son eliminados o desplazados desde los centros de poder. La relevancia del relato de los Simental es la de una instancia de tráfico que se inicia por la necesidad, pero que, en la desmesura, termina en la auto-destrucción. Más que la reproducción del ethos, el destino trágico de la familia fue haber sido sobrepasados y engullidos por los mecanismos macro del poder político, económico y de la seguridad.

Aunque el lector no llega a leer el guión como en *Contrabando*, hacia el final, la estrategia del informante no implica un rechazo del cine comercial por un cine de ideas, de arte o experimental. Caldera cree en un cine exitoso a nivel de mercado con todas sus fórmulas bien usadas -de ahí el título- pero inteligente en su construcción de trama y personajes y en el retrato socio-político que determina lo que ocurre en pantalla.

Intervenciones desde el laboratorio cinegráfico

A partir del trabajo *Media Laboratories* de Sarah Ann Welles, en este capítulo analicé un modelo de escritura cinegráfica auto-referencial que continúa la tradición del modernismo tardío latinoamericano de manejar críticamente las fuentes mediáticas. En estos relatos estos autores se presentan como consumidores culturales y usuarios, pero principalmente como espectadores-creadores y comentaristas. A manera de laboratorio, la escritura

cinematográfica reunida aquí propone una praxis experimental en donde las tecnologías y narrativas cinematográficas son re-interpretadas como suplementos o residuos y presentadas textualmente por su capacidad de perturbar las nociones de origen. En el laboratorio cinematográfico las propuestas de autoría y subjetividad por tanto son múltiples, irónicas y excéntricas. Se privilegia un proceso de escritura transparente antes que la producción descontextualizada de textos autónomos. En las cuatro instancias predomina entonces una visión reflexiva meta-cinematográfica en donde los bordes que separan la obra de sus productores, lectores y espectadores son porosos.

Con Pedro Pietri examiné una poética anti-cinematográfica en *Out of Order* que más que celebrar al cine lo acusa de ser un medio defectuoso o agotado. Desinteresado en el consumo fílmico, el poeta le otorga a los espectadores todo el poder de creación. Las películas dejan de ser mercancías y se convierten en actos imaginativos. Esta lógica la reitera en su cuento *Lost in the Museum of Natural History* en donde Pietri funge de personaje escritor imaginando y proyectando una trama siempre vacilante inspirada libremente en una escena del director Douglas Sirk y en la violencia de los *western*, las películas de motociclistas y las caricaturas con lógicas disidentes. Sin guardarle respeto a las convenciones narrativas, el autor desplaza la autoría a sus personajes y ofrece contradictorias posibilidades de desarrollo narrativo e interpretación del desenlace.

Hasta cierto punto, Giannina Braschi en *Yo-yo Boing!* contrasta la visión desdeñosa de Pietri. Para ella las fuentes cinematográficas son significativas. Funcionan como intertextos, suplementos de sentido y tejido narrativo que amplifican el alcance de sus artefactos textuales y poéticos. Braschi añade dimensiones bibliográficas y filmográficas, multiplicando la autoría y las circunstancias de consumo cultural y capital simbólico. Dicho esto, Braschi comparte con Pietri una constante escena de escritura y la interrelación fluida entre escritores, personajes y críticos. También mantiene

un comentario socio-político sobre la relación viciada entre Puerto Rico y los Estados Unidos que la une parcialmente a los grupos Nuyorican de los 70. Sin embargo, Braschi representa a una clase artística y académica burguesa que se aleja de la representación reivindicativa de las clases pobres.

Los últimos dos textos, *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda y *Cuatro muertos por capítulo* de César López Cuadras están unidos en la propuesta de una posible cinegrafía contestataria. Los dos autores apuestan por modelos alternativos de escritura y producción cinematográfica que articulen estrategias analíticas ante las narco-narrativas mediáticas y estatales. Rascón Banda lo hace proponiendo la escritura de un guión melodramático que deja entrever la intromisión de las fuerzas de seguridad y la clase política con los actores del tráfico de sustancias. López Cuadra a su vez propone una narrativa con un aparato de crítica cinematográfica paralela que devela arquetipos mitológicos y que bajo el comentario socio-económico, ofrece un contexto al malestar cultural y la desaforada violencia de las tierras fronterizas en México y los Estados Unidos.

CONCLUSION

Intervenciones

Esta investigación titulada *Cinegrafía: literatura, espectadores y cinefilia contemporánea en Latinoamérica* partió de una pregunta básica: ¿qué implica el concepto de cinegrafía? Para contestar esta pregunta hice un recorrido por varias teorizaciones de la intermedialidad. La cinegrafía implica desde esta perspectiva el cruzamiento y combinación experimental de medios, discursos, códigos, técnicas y relatos entre la literatura y el cine. Se trata de una forma de escritura metaverbal o de expansión hacia el medio cinematográfico. El dispositivo fílmico desborda en la página, es decir, una cinevisión interviene, en tanto matriz imaginativa, con las estructuras narrativas y con la formas contemporáneas de mediación social. La ficción cinegráfica es en este trabajo un eje de investigación que abre un abanico de geografías mediadas, proyectos y debates socio-culturales. Me percaté al examinar el tema y estudiar la producción crítica en torno al mismo que muy poco se ha escrito sobre el periodo posterior al 1968 en Latinoamérica a pesar de ser una era de alta intercomunicación creativa y crítica entre los distintos países del hemisferio, las islas del Caribe y las diásporas. Decidí entonces validar y darle visibilidad a Latinoamérica como una zona significativa para la discusión policéntrica de la cinegrafía. Con el concepto de policéntrico me refiero a múltiples espacios que mantienen una relación dialógica e intertextual no dominada por visiones eurocéntricas o anglo-estadounidenses. Este punto de vista me ayudó a desarrollar cuatro capítulos a partir de temáticas y teorías en torno a los espectadores y sus híbridas reacciones cinéfilas desde distintas ciudades de las Américas.

¿Qué función cumple esta literatura basada en el diálogo con el cine en tanto fenómeno cultural, tecnológico, de narrativas y recepción? Desde temprano en el siglo 20 la literatura cinegráfica puede verse como una reacción a la saturación visual. Sobre todo en las décadas post 1968, esta

cinevisión se ha multiplicado en las pantallas de diversas plataformas. Esto ha llevado a un cambio representacional y conceptual del cine: de un fenómeno de consumo masivo, a un medio diverso experimentado individualmente. En adición, es en este trabajo central la entrada teórica de la cinefilia como una cultura del visionado activo, la discusión y la escritura. Aquí, el espectador cinéfilo es aquel que intermedialmente utiliza las estructuras tecnológicas, formales, los contenidos narrativos y tropos del cine para gestar una obra creativa de placeres y traumas. Si bien empiezo la discusión trazando estas creaciones cinegráficas con ideales de distinción simbólica - entendidas con Pierre Bourdieu como unas ganancias de capital figurado- también muestro como las actividades de los espectadores-creadores utilizan el cine para analizar eventos político-culturales y manifestar críticas puntuales a formaciones ideológicas estatales, institucionales o del mercado. En esta investigación propongo también una mirada a los procesos de inclusión y exclusión, acceso y desplazamiento. Examino las posibilidades de la cinegrafía de revelar divisiones de raza, género, geografía urbana, ciudadanía y clase económica.

Enfrentando el tropo del espectador pasivo al cual se le debe estimular a la acción, en el primer capítulo analizo como el filósofo Jacques Rancière propone un albedrío intelectual y creativo en la figura del espectador. Llevada esta teorización al contexto del espectador cinéfilo propongo que el pensamiento, la discusión, la selección e incluso la alteración son actividades que el cinéfilo mantiene a partir de los materiales de las películas. Por ejemplo, el cuento de César Aira, "A Brick Wall", manifiesta como los materiales de las narrativas fílmicas pueden ser detonantes de relatos nuevos, reconstrucciones de personajes y colaboraciones creativas. La cinefilia que propone Aira traza unas dinámicas lúdicas en donde el cine visto es materia expandible mediante el cuerpo cinéfilo y la escritura de relatos cinegráficos. En mi estudio representa un caso paradigmático de paracinema

según lo establece Esperanza Collado, es decir, como una práctica de relaciones con la pantalla que supera los contornos tecnológicos, de la sala o del argumento de la película.

De forma diferente, el caso que presenta Julio Cortázar en "Queremos tanto a Glenda" es el de una sociedad del gusto que va consolidando su poder cinéfilo progresivamente desde la consagración de unas opiniones en torno a la actriz Glenda hasta el apoderamiento de los medios de edición fílmica para la manipulación de su imagen-estrella. De manera parecida, Andrés Caicedo propone en "Destinitos fatales" un personaje que tiene la meta de sostener un canon de películas de vampiros organizado desde su gusto cinéfago. La relaciones entre programador y público se malogran al carecer de dialéctica. En ambos cuentos las repercusiones de la obstinación llevan a extremos de deterioro mental y hasta físicos. Los cuentos de este capítulo ratifican lo que los teóricos de la cinefilia argumentan en torno la creación de unos modelos de clasificación, sociabilidad, escritura, remodelación o rupturas creativas. Los relatos se centran en la incapacidad de asir del todo las obras fílmicas así como en los conflictos y límites simbólicos y éticos de la agencia cinéfila.

En el capítulo dos examino como en *Babel & Babylon*, Miriam Hansen se ocupa de teorizar la figura de espectadores insertados en contextos históricos e interactuando con una esfera pública. Las dos novelas estudiadas en este capítulo *Las películas de mi vida* de Alberto Fuguet y *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte ponen de relieve la necesidad de pensar al espectador como un ente histórico y en complicadas relaciones con los discursos públicos. En ambos libros el motivo del viaje se vuelve un catalizador para la reflexión acerca de los desplazamientos forzados o elegidos. Como argumenta James Clifford, la narrativa de viaje establece relaciones espaciales, con el estado y con ofrecimientos socio-culturales que requieren consideración y cuestionamiento. La novela de Fuguet examina los viajes de chilenos a los

Estados Unidos durante el gobierno de Salvador Allende. El narrador, Beltrán Soler, rememora y luego crea una lista de las películas más importantes de su vida. Esta construcción cinéfila se vuelve la forma de recrear un viaje extendido que da cuenta de las expectativas de bienestar económico y de integración a la cultura consumista estadounidense. Aunque este trasfondo es inevitable, Fuguet también defiende la posibilidad de gestar un relato que articule la vida íntima y las relaciones afectivas que marcaron al protagonista. Dentro del proceso cinéfilo-mnésico, los *drive-in cinemas* cumplen la función de metaforizar el deslumbramiento del entretenimiento y el consumo pero también la distorsión de mensajes culturales.

En su libro auto ficcional, Ponte propone que su país, Cuba, y los conflictos representativos en torno a la identidad nacional no se logran dejar atrás en los viajes. Al ver *Buena Vista Social Club* en Porto, el protagonista entra a una rememoración de su ciudad, La Habana, y de los graves conflictos de escasez durante el período especial de los años 90. El documental de Wim Wenders es analizado por el intelectual como un complicado retrato que da pie a pensar la ruina de las instituciones y edificios de la capital pero que a su vez se sitúa como un objeto melancólico y mercadeable de una fiesta perdida. Meditar en la fiesta censurada por las políticas laborales del gobierno revolucionario lo lleva a trazar conexiones con el documental cubano *P.M.* realizado y altamente debatido durante los primeros años de la Revolución. El documental y sus tensiones hacen que el protagonista articule preguntas en cuanto a la cultura afro en la isla y sobre la necesidad de encubrir el ocio y la nocturnidad en la representación oficial. Las novelas de Fuguet y Ponte formulan la complicidad que existe entre las impresiones de los viajes personales con el análisis de las representaciones fílmicas en el extranjero. Este gesto cinéfilo busca promover al espectador como un sujeto en contacto con formaciones culturales concretas y con un trasfondo histórico que marca su

ruta de apreciación y escritura sobre el cine.

A manera de puente, *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano funciona como enlace entre el primer tramo de la investigación dedicado a los espectadores y sus gestas y el último enfocado en los creadores de guiones y cinegrafías. La novela de Soriano abre hacia Latinoamérica el campo fílmico de la comedia *slapstick* y del *noir* estadounidense con una trama detectivesca *offbeat*. Si bien con expresiones distintivas, ambos ciclos fílmicos afirman la posibilidad de criticar y alterar las estructuras sociales y las jerarquías de poder. El *noir*, serie de películas heredero de la novela *hard boiled*, crea un panorama de oscuridad ética y corrupción al cual el detective responde ultimadamente como antídoto. En la novela, el famoso personaje Philip Marlowe diseña un camino investigativo tangencial junto a un auto-ficcional Osvaldo Soriano. La ruta por las periferias de Los Ángeles, como acertadamente observa el crítico Fredric Jameson, revela unos sistemas racistas de exclusión y desplazamientos literales y simbólicos. El espacio urbano también pone en escena los conflictos de las culturas cinematográficas centripetas según las concibe el crítico cultural Edward Dimendberg. Este tema permite una mirada revisionista a la figura del cómico Stan Laurel. Soriano concibe al actor y a su humor físico como modelos de labor cultural injustamente eliminados del panorama de Hollywood. Al describir un viaje cinéfilo destinado al fracaso y peor aún a la violencia, Soriano genera un modelo cinegráfico que re-utiliza retóricas y caracteres fílmicos para cuestionar los consumos impuestos, para celebrar las obsesiones y libertades del espectador. Soriano propone observar a Hollywood como un reflejo de una ciudad obstinada en mantener estructuras racializadas de poder.

Para cerrar parcialmente mi análisis utilizó la discusión en torno a *Media Laboratories* de Sarah Ann Welles como estructura crítica para indagar en las obras del cuarto capítulo. A través de la evocación del laboratorio

mediático, Welles argumenta que muchos escritores del modernismo tardío reflexionan en sus consumos culturales y en sus roles como gestores narrativos. Welles propone que de este proceso de desconfianza en los medios - debido a la industrialización de las imágenes y tecnologías- se construye la concepción de un espectador-crítico-creador-usuario que desnaturaliza fuentes, analiza los efectos del aparato cinematográfico y se auto-representa como catalizador de relatos divergentes.

La primera mitad de mi discusión sobre laboratorios cinegráficos se enfoca en el trabajo intermedial de los escritores puertorriqueños en la diáspora, Pedro Pietri y Gianinna Braschi. Pietri desborda bordes y esquemas narrativos. Su cuento *Lost in the Museum of Natural History* utiliza ese estar perdido del título para auto-narrarse como un escritor cinegráfico intervenido en su proceso por los personajes mismos que esta construyendo. La trama no logra consolidarse nunca y fluctúa melindrosamente por los terrenos fílmicos del melodrama, del realismo social, los *biker films* o las caricaturas. Su técnica le deja al lector-espectador tomar las riendas de la significación y el orden narrativo.

De manera similar, Giannina Braschi desestabiliza su relato *Yo-yo Boing!* desde múltiples niveles para revelar un proceso de creación cinegráfica y de identidades fluidas en donde una red intertextual se teje por medio de contenidos del cine, la literatura y la cultura de masas. Para Braschi escribir es también un acto de consumo audiovisual, sonoro, literario y de discusión ferviente. Como con Pietri la posibilidad de alcanzar un producto finalizado no es relevante sino realzar el proceso desencajado de la escritura.

La segunda parte del capítulo trabaja las novelas *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda y *Cuatro muertos por capítulo* de César López Cuadras. En ambos relatos, escritores tratan de darle forma a unos guiones que den cuenta del tráfico de drogas entre México y los Estados Unidos. Representar en la

página sus laboratorios cinegráficos les permite complejizar el retrato social y revelar como las fuerzas políticas, militares, policiacas y fronterizas de ambos países comparten responsabilidad en el panorama violento del tráfico. Estos autores proponen que los modelos narrativos discrepantes son más productivos a la hora de sacudir una conversación literaria que recurre a *bestsellers* llenos de estereotipos.

Las narraciones que se analizan en esta disertación fueron seleccionadas por sus cualidades o acercamientos temáticos. No deben ser consideradas ejemplos máximos de la cinegrafía. Por las limitaciones obvias de espacio, tiempo y edición propias de un trabajo de tesis, el análisis de textos afines a los presentados tuvieron que ser postergados. Por ejemplo, *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *Las conversaciones* (2007) novela de César Aira o *Nombres y animales* (2013) de la dominicana Rita Indiana bien pudieron formar parte de las discusiones establecidas en el primer capítulo sobre los espectadores emancipados por su capacidad de mostrar narradores orales que en su recuento transforman los contenidos de la películas aportando nuevos niveles imaginativos y afectivos. Por otra parte, *Los estratos* (2013) del colombiano Juan Cárdenas pudo complementar las obras discutidas en el capítulo dos al interrelacionar la película japonesa de demonios y explotación de género, *Onibaba* (1964) con discusiones en torno a la historia colonial de Colombia. En el relato de Cárdenas una experiencia de viaje articula estas reflexiones mientras el protagonista pasa de la ciudad a la costa del pacífico negro terminando en poblados indígenas en la selva. Debido a su sintonía con los temas *noir* del capítulo tres, la novela de Sandro Romero Rey *El miedo a la oscuridad* (2010) se pudo haber incluido también. Este libro establece una investigación en torno a la desaparición de un documentalista y escritor en Bogotá durante uno de los periodos más intensos de la guerra entre el grupo revolucionario FARC y las fuerzas de seguridad colombianas. La figura del detective es encarnada por el hijo del cineasta quién va juntando pistas a

partir de la lectura de unos cuentos encontrados en las casas de colegas del cine y de la amante del padre. Parecida a la evocación del *noir* de Soriano, la investigación en la narrativa de Romero Rey se desintegra dejando un camino de desazón moral. Mientras, en el último capítulo sobre laboratorios cinegráficos pudieron haberse analizado *Almuerzo de vampiros* (2007) del chileno Carlos Franz o la trilogía *Cine* del argentino Juan Martini (2009-11). Estas novelas están articuladas también a partir de un proceso de escritura de guión. La novela de Franz muestra la escritura fallida de una comedia titulada "La gran talla de Chile" durante la era de mayor represión de la dictadura de Augusto Pinochet. El proceso de escritura es un pretexto para mostrar unos ambientes de cinismo y horror censurados de los relatos oficiales. En el caso del trio de novelas *Cine* de Juan Martini, el narrador Sivori se le comisiona escribir y dirigir una película acerca de la figura icónica de Evita Perón. Entre otros temas, la novela utiliza el pretexto de este laboratorio para mostrar las tensiones de la industria cinematográfica argentina y las negociaciones entre la vanguardia y el cine *mainstream*.

Otras rúbricas temáticas fueron consideradas para este trabajo como por ejemplo la ciencia ficción cinegráfica en el Caribe para discutir textos como *Malas hierbas* (2010) de Pedro Cabiya o *Mar rojo, mal azul* (2014) de Miguel Coyula sobre las relaciones entre el neo colonialismo y las tecnologías audiovisuales y genéticas. Todos estos textos y variaciones de tema son ejemplos de posibles expansiones de esta investigación.

Sería importante en el futuro cuestionar también la propensión de las manifestaciones cinéfilas, entre ellas la literatura cinegráfica, de sostener en mayor grado culturas y sistemas heteronormativos y de opresión de género y clase. Si bien lo hecho aquí es insuficiente, la inclusión de escritoras y teóricas supone una ruta que confronte los excesos masculinos y estereotipos de este fenómeno intermedial.

Aunque definiendo un estudio de la cinegrafía desde una perspectiva policéntrica, estoy consciente también que la mayor parte del andamiaje teórico y crítico de esta investigación proviene de fuentes europeas y estadounidenses. En parte esto refleja mi formación en Puerto Rico y en los Estados Unidos dentro de departamentos que privilegian la teoría literaria y fílmica europea y estadounidense y el fácil acceso que se tiene a estos textos dentro de la academia y el mercado editorial norteamericano. Una posible evolución de esta investigación puede incluir otras selecciones de textos, como indiqué arriba, pero también nuevas inyecciones teórico-críticas provenientes de países latinoamericanos.

A través de cuatro capítulos, en *Cinegrafía* lleve a cabo lecturas detalladas de casos intermediales cinegráficos. Si bien provenientes de distintos contextos nacionales, estas obras policéntricas enfatizan métodos similares de proponer la agencia y las creaciones de los espectadores de cine. También analicé la relación entre la recepción fílmica, los viajes y la memoria. Otros temas que me ocuparon fueron la reproducción de figuras retóricas cinematográficas y los laboratorios de creación cinegráfica.

A manera de cierre, en esta investigación argumenté que los relatos de ficción cinegráfica promueven formas y contenidos híbridos que expanden las estrategias de representación literaria. Los casos vistos establecen la interconexión entre la cultura fílmica y literaria y las tensiones sociales. El uso de modelos cinegráficos de expresión es central para generar una crítica a las sociedades capitalistas tardías y sus mediaciones en Latinoamérica y los Estados Unidos.

Referencias

- Aira, César. "A Brick Wall." *El cerebro musical*. Random House, 2016. Print.
- Astorga, Luis. *Mitología del "narcotraficante" en México*. Plaza y Valdés, 1995. Print.
- . *Seguridad, traficantes y militares*. Tusquets, 2007. Print.
- Badiou, Alain. "Cinema As Philosophical Experimentation." *Cinema*. Polity Press, 2013. Print.
- Bailey, Frankie. "African-American Detection and Crime Fiction." *A Companion to Crime Fiction*. Charles Rzepka and Lee Horsley Eds. Blackwell Publishing, 2010. Print.
- Balcerzak, Scott and Jason Sperb, Eds. "Presence of Pleasure." *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction: Film, Pleasure and Digital Culture Vol.1*. Wallflower Press, 2009. Print.
- Bean, Jennifer, Ed. *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*. Rutgers University Press, 2011. Print.
- Blakemore, Erin. "The Brutal History of Anti-Latino Discrimination in America." *History.com* September 27, 2017. <https://www.history.com/news/the-brutal-history-of-anti-latino-discrimination-in-america>. Accessed in June 12, 2019
- Bongers, Wolfgang. "Tránsitos intermediales: las imágenes del cine y la televisión en *Mantra*." *Cuadernos de literatura* Vol. XXII No.44. Julio-Diciembre 2018. Pages. 101-122. Print.
- Borde, Raymond and Étienne Chaumeton. "Towards a Definition of Film Noir." *Film Noir Reader*. Alain Silver and James Ursini, Eds. Limelight Edition, 2001. Print.
- Borge, Jason. *Avances de Hollywood: crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Beatriz Viterbo Editorial, 2005. Print.
- . *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*. Routledge, 2008. Print
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge, 2010. Print.
- Borschmeyer, Florian. *Habana: El nuevo arte de hacer ruinas*. youtube.com April 20, 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=cF8EuQ2u4YM&t=192s>. Accessed 8 Jan. 2019.
- Braschi, Giannina. *El imperio de los sueños*. Amazon Crossing, 2011. Print.
- . *Yo-yo Boing!* Latin American Literary Review Press, 1998. Print.
- Caicedo, Andrés. "Destinitos fatales." *Calicalabozo*. Editorial Norma, 1998. Print.
- . *Mi cuerpo es una celda*. Grupo Editorial Norma, 2008. Print.
- . *Ojo al cine*. Grupo Editorial Norma, 2008. Print.
- Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press, 1997. Print.
- Collado Sánchez, Esperanza. *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Trama editorial, 2012. Print.
- Conde, Maite. *Consuming Visions: Cinema, Writing, and Modernity in Rio de Janeiro*. University of Virginia Press, 2012. Print.
- Cortázar, Julio. "Queremos tanto a Glenda." *Cuentos completos/3*. Santillana Ediciones, 2011. Print.
- De Baecque, Antoine. *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. Pluriel, 2013. Print.
- De la Mora, Sergio. *Cinemachismo Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. University of Texas Press, 2006. Print.
- De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz: tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Editorial Cuarto Propio, 2011. Print.
- Dimendberg, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Harvard University Press, 2004. Print.

- Dixon, Wheeler Winston. "Roger Corman." *Senses of Cinema*, February, 2006, sensesofcinema.com/2006/great-directors/corman/. Accessed 12 Oct. 2019.
- Dupin, Christophe. "A History of Free Cinema." Screenonline.org.uk. <http://www.screenonline.org.uk/film/id/592919/index.html>. Accessed 8 Jan. 2019.
- Ellis, John. "Stars as a Cinematic Phenomenon" *Film Theory and Criticism*. Leo Braudy & Marshall Cohen, Eds. Oxford University Press, 1999. Print.
- Esterkamp, JT. "New Hollywood Why The 70's Were The Greatest Decade In America Cinema." medium.com. medium.com/@jtesterkamp/new-hollywood-why-the-70s-were-the-greatest-decade-in-america-cinema-c42676e2170f. Accessed in August 7, 2019.
- Fernández Porta, Eloy. *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*. Anagrama, 2007. Print.
- Fuguet, Alberto. *Las películas de mi vida*. Alfaguara, 2003. Print.
- . *VHS (Unas memorias)*. Penguin Random House, 2017. Print.
- Gorin, Manuel. *El gag visual: De Buster Keaton a Super Mario*. Cátedra, 2014. Print.
- Grishakova, Marina. "Intermedial Metarepresentations." *Intermediality and Storytelling*. Marina Grishakova & Marie-Laure Ryan, Eds. De Gruyter, 2010. Print
- Gunning, Tom. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator." *Film Theory and Criticism*. Leo Braudy and Marshall Cohen, Eds. Oxford University Press, 1999. Print.
- . "Mechanism of Laughter The Devices of Slapstick." *Slapstick Comedy*. Tom Paulus and Rob King, Eds. Routledge, 2010. Print.
- Hamilton, Carrie. "Sex, race and censorship in Cuba: Historicising the P.M. affair." notchesblog.com. November 4, 2014. <http://notchesblog.com/2014/11/04/sex-race-and-censorship-in-cuba-historicising-the-p-m-affair/>. Accessed 7 Jan. 2019.
- Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Harvard University Press, 1991. Print.
- . "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism." *Film Quarterly*, Vol. 54, No. 1 (Autumn, 2000), pp. 10-22. Print.
- Jameson, Fredric. *Raymond Chandler The Detections of Totality*. Verso, 2016. Print.
- Keathley, Christian. *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Indiana University Press, 2006. Print.
- King, John. "Cuba: Revolutionary Projections." *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Verso, 1990. Print.
- King, Rob. *The Fun Factory The Keystone Film Company and the Emergence of Mass Culture*. University of California Press. 2009. Print.
- Lipovetsky, Gilles & Jean Serroy. *L'Écran global: culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Éditions Du Seuil, 2007. Print.
- López, Ana. "Calling for intermediality: Latin American Mediascapes." *Cinema Journal* 54. No.1. Fall 2014. Pages 135-142. Print.
- López Cuadras, César. *Cuatro muertos por capítulo*. Ediciones B, 2013. Print.
- Mariniello, Silvestra. "Cambiar la tabla de operación. El medium Intermedial." *Acta poética* 30.2 (2009): 59-85. Print.
- McCaffery, Larry. "Avant-Pop: Still Life After Yesterday's Crash." *After Yesterday's Crash: The Avant Pop Anthology*. Penguin Books, 1995. Print.
- Mestman, Mariano. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política*. Ediciones Akal, 2016. Print.
- Miquel, Ángel. *Disolvencias: literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. Fondo de Cultura Económica, 2005. Print.
- Morin, Edgar. *The Cinema or The Imaginary Man*. University of Minnesota Press, 2005. Print.

- . *The Stars*. University of Minnesota Press, 2005. Print.
- Morley Cohen, Mary. "Forgotten Audiences in the Passion Pits: Drive-in Theatres and Changing Spectator Practices in Post-War America." *Film History*, Vol. 6, No. 4, Audiences and Fans (Winter, 1994), pp. 470-486.
- Münsterberg, Hugo. *The Photoplay A Psychological Study*. Hard Press, 2017. Print.
- Navitski, Rielle. *Public Spectacles of Violence: Sensational Cinema and Journalism in Early Twentieth Century Mexico and Brazil*. Duke University Press, 2017. Print.
- Nette, Andrew. "10 Great Bikers Films." bfi.org. January, 2018. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/10-great-biker-films>. Accessed 3 February 2019.
- Noble, Andrea. *Mexican National Cinema*. Routledge, 2005. Print.
- Noel, Urayoán. "Do You Speak Ubu Rican? On the Punk Muse of Rev. Pedro Pietri-A Pietrospective" tribes.org. January 2003. <https://www.tribes.org/web/2003/01/03/do-you-speak-ubu-rican-on-the-punk-muse-of-rev-pedro-pietri-a-pietrospective>. Accessed 9 February 2019.
- Ortiz, Ricardo L. "Diaspora." *Keywords For Latina/o Studies*. Deborah R. Vargas, Nancy Raquel Mirabal and Lawrence La Fountain-Stokes, Eds. New York University Press, 2017. Print.
- Pietri, Pedro. "Lost in the Museum of Natural History." *Pedro Pietri Selected Poetry*. Juan Flores and Pedro López Adorno, Eds. City Lights Books, 2015. Print.
- . *Out of Order*. The Pedro Pietri Papers. Hunter College, Center for Puerto Rican Studies, box 19, folders 6-9.
- Ponte, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Anagrama, 2007. Print.
- Pujols, Cristina. *Fans, cinéfilos y cinépagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*. Editorial UOC, 2011. Print.
- Quijano, Aníbal. "Notas sobre el concepto de marginalidad social." repositorio.cepal.org. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/33553/S6600664_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Accessed in July 10, 2019.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. "Lost in the Museum of Natural History de Pedro Pietri o La mirada imposible: "Notes for Future Reference." *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 229, Octubre-Diciembre 2009, 1077-1094.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial, 2010. Print.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *Contrabando*. Mondadori, 2008. Print.
- Rivera, Carmen Haydée. "Embracing Alternate Discourses on Migration: Giannina Braschi's and Luisita López Torregrosa's Multi-dimensional Literary Schemes." *Revista Umbral Universidad de Puerto Rico*. No.8 abril 2014. Páginas 6-20.
- Robbins, Dylon. "On The Margins of Reality: Fiction, Documentary and Marginal Subjectivity in Three Early Cuban Revolutionary Films." *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film From Latin America*. Miriam Haddu and Joanna Page, Eds. Palgrave Macmillan, 2009. Print.
- Rodríguez, Juan Carlos. " 'Tiene que suceder algo, tiene que destriunfar la revolución': una conversación con Antonio José Ponte." habanaelegante.com. Winter, 2009. http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Entrevista_Rodriguez_Ponte.html. Accessed 8 Jan. 2019.
- Rosenbaum, Jonathan. *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia*. The University of Chicago Press, 2010. Print.
- Schefer, Jean Louis. *The Ordinary Man of Cinema*. Semiotext (e), 2016. Print.
- Schrader, Paul. "Notes of Film Noir." *Film Noir Reader*. Alain Silver and James Ursini, Eds. Limelight Edition, 2001. Print.

- Schroeder Rodríguez, Paul. *Latin American Cinema A Comparative History*. University of California Press, 2016. Print.
- Shambu, Girish. *The New Cinephilia*. Caboose, 2014. Print.
- Shohat, Ella & Robert Stam. "Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics." *The Visual Culture Reader*. Nicholas Mirzoeff, Ed. Routledge, 2002. Print.
- Sommer, Doris and Alexandra Vega. "Either And" *Yo-yo Boing! Latin American Literary Review Press*, 1998. Print.
- Soriano, Osvaldo. *Triste, solitario y final*. Seix Barral, 2003. Print.
- . "Artistas, locos y criminales." paginal2.com.ar. <https://www.paginal2.com.ar/diario/verano12/subnotas/96940-30615-2008-01-03.html>. Accessed in August 7, 2019.
- . "Laurel y Hardy x Osvaldo Soriano." paginal2.com.ar. <https://www.paginal2.com.ar/diario/verano12/23-96940-2008-01-03.html>. Accessed in August 7, 2019.
- Staiger, Janet. "Authorship Approaches." *Authorship and Film*. David A. Gerstner and Janet Staiger, Eds. Routledge, 2003. Print.
- Süssekind, Flora. *Cinematograph of Words: Literature, Technique, and Modernization in Brazil*. Stanford University Press, 1997. Print.
- Truffaut, François. *Les films de ma vie*. Flammarion, 2007. Print.
- Valerio-Holguín, Fernando. "Buena Vista Social Club: Canibalismo cultural y nostalgia imperialista." Academia.edu. https://www.academia.edu/1616283/Buena_Vista_Social_Club_Canibalismo_cultural_y_nostalgia_imperialista. Accessed 8 Jan. 2019.
- Welles, Sarah Ann. *Media Laboratories Late Modernist Authorship in South America*. Northwestern University Press, 2017. Print.
- Youngblood, Gene. *Expanded cinema*. Dutton, 1970. Print.
- Zavala, Oswaldo. "Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives." *Comparative Literature* (2014) 66 (3): 340-360.
- Zayas, Manuel. "Entrevista a Orlando Jiménez Leal." cubaencuentro.com. Otoño, 2008. <https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/50-otono-2008/entrevista-a-orlando-jimenez-leal-127024>. Accessed 8 Jan. 2019.
- "Wild Riders: 10 Classic Biker Movies". grindhousedatabase.com. April 2017. https://www.grindhousedatabase.com/index.php/Wild_Riders:_10_Classic_Biker_Movies. Accessed 9 February 2019