

Leopoldo Arturo Vallejo Novoa

EL CINE COMO SUEÑO:
LA ECFRASIS CINEMATOGRAFICA EN LA NARRATIVA MEXICANA
(1896-1929)

Héctor Manuel Perea Enríquez
Asesor de tesis

MÉXICO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Letras (Letras Mexicanas)
Ciudad Universitaria 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A

María Dolores Limón Ruiz

Nunca serás olvidada

AGRADECIMIENTOS

En un trabajo como éste siempre hay un montón de personas a la que agradecer y un montón más que quedan injustamente fuera. Para comenzar tendría que mencionar a todos los maestros de la maestría que en algún momento leyeron y corrigieron alguna parte de esta tesis. A Nair Anaya, Julia Constantino, la señora Hilda y Dagne, de quienes recibí apoyo constante en esta empresa que era nueva para mí. A mis sinodales, Adriana Sandoval, Miguel Rodríguez Lozano y Eduardo Serrato, quienes se aseguraron de que el proyecto pudiera culminar de la mejor manera posible. A quienes marcaron de manera determinante su desarrollo: Luz Aurora Pimentel, quien me introdujo al intrigante mundo de la ecfrasis; Irene Artigas, quien me enseñó que su importancia está en las preguntas que despierta, no en las pocas respuestas que ofrece; y, por supuesto, mi asesor Héctor Perea, quien en todo momento me guió para llevar a cabo este trabajo.

También a quienes me acompañaron en este camino y que me prestaron su apoyo y sus fuerzas. A familiares, a los amigos y compañeros, a esas personas especiales: no nombrarlos a todos es una falta, nombrar sólo algunos sería imperdonable.

Para todos ellos va el cariño más sincero que soy capaz de ofrecerles.

Muchas gracias a todos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1. LO QUE SE DICE DE LAS IMÁGENES: LA ECFRASIS	14
1.1 LA POÉTICA VISUAL	17
1.2 LA <i>ENARGEIA</i>	18
1.3 ECFRASIS: CONCEPTOS Y DEFINICIONES	20
1.4 LAS POSIBILIDADES DE LA ECFRASIS	24
1.5 LA ECFRASIS EN LA NARRATIVA	27
1.6 SISTEMAS ECFRÁSTICOS Y MODELOS PICTÓRICOS	29
2. ESCULTURA DE LO FLUÍDO: LA ECFRASIS CINEMATOGRAFICA	33
2.1 LA CUARTA TIRANÍA: EL HORIZONTE ICÓNICO EN LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y CINE	34
2.2 ECFRASIS E IMAGEN CINEMATOGRAFICA	35
2.3 ESCULPIR EL TIEMPO	40
2.4 EL DESLIZ RETÓRICO	42
2.5 EL CINE COMO SUEÑO	43
3. EL ZOLÁ DE LO IMPOSIBLE	46
3.1 “HÁRTATE DE REALISMO”: CRÓNICAS Y VISTAS CINEMATOGRAFICAS	47
3.1.1 LA PRIMERA ECFRASIS CINEMATOGRAFICA EN MÉXICO	50
3.1.2 “EL CINE ES EL ZOLÁ DE LO IMPOSIBLE”	52

3.1.3 EL SORTILEGIO IMPERIOSO	62
3.2 POR LA PANTALLA	67
3.2.1 LA REALIDAD VERTIGINOSA: <i>PERO GALÍN</i>	70
3.3 LA ILUSIÓN CINEMÁTICA	74
3.3.1 LA PANTALLA INTERIOR	74
3.3.2 EL CINE EN LA NOVELA LÍRICA DE LOS CONTEMPORÁNEOS	77
3.3.3 LA PENUMBRA DEL CINEMATÓGRAFO	86
3.3.4 EL DÍA MÁS FELIZ DE CHARLOT	92
3.4 LA REVOLUCIÓN EN BLANCO Y NEGRO	97
4. EL CINE COMO SUEÑO	106
4.1 CRÓNICAS SOÑADAS Y PARAÍOS ARTIFICIALES: URBINA Y TABLADA	109
4.1.1 SUEÑOS Y PESADILLAS DE LUIS G. URBINA	109
4.1.2 EL CINE COMO PARAÍSO ARTIFICIAL: JOSÉ JUAN TABLADA	118
4.2 SUEÑOS DE DIVAS Y VAMPIRESAS: EFRÉN REBOLLEDO	123
4.3 SUEÑOS DE HOLLYWOOD: NORIEGA HOPE Y BUSTILLO ORO	129
4.3.1 LA VIDA DE LAS SOMBRAS: CARLOS NORIEGA HOPE	129
4.3.2 EL LADRÓN EN LA PENUMBRA: JUAN BUSTILLO ORO	136
4.4 EL SUEÑO DE LA REVOLUCIÓN: MARTÍN LUIS GUZMÁN	142
4.5 SUEÑOS COMO NUBE: GILBERTO OWEN	149
CONCLUSIONES	161
CRONOLOGÍA	167
BIBLIOGRAFÍA	171

INTRODUCCIÓN

Cuenta Stephen Jay Gould, paleontólogo y divulgador de la ciencia, que en cierta ocasión un grupo de ciegos visitó el Air and Space Museum de Washington para discutir cómo adaptar las exhibiciones del museo. Al hablar acerca del *Spirit of St. Louis* -el avión en el que Charles Lindberg cruzó el Atlántico- que cuelga alto en el techo, el director les preguntó si les parecería suficiente construir una reproducción a escala para que los invidentes lo pudieran tocar y examinar. La delegación de ciegos respondió que sí, pero sólo a condición –y esta es una historia cierta- de que el modelo estuviera situado exactamente debajo del original, aunque fuera invisible para ellos. El asunto es, propone Gould, que la autenticidad ejerce una extraña fascinación sobre nosotros.

Por lo menos desde el Renacimiento la pintura se ha esforzado por reproducir lo más fielmente posible la realidad visual. Para ello ha utilizado elementos como la perspectiva, los colores, las luces y las sombras, todos ellos convenciones pictóricas esencialmente asociadas con el realismo. Después, a mediados del siglo XIX apareció la fotografía, un medio que parecía reproducir la realidad de manera más eficaz. Por esa misma época la pintura comenzó a tomar un camino diferente que la llevaría a dejar atrás el figurativismo y avocarse al subjetivismo y la abstracción. Un poco más tarde apareció el cine, que aumentaba el realismo de la fotografía al añadirle movimiento primero y color después.

La literatura no se ha salvado tampoco de esta fascinación por la autenticidad, basta tomar como ejemplo la ecfrasis, que comenzó como un ejercicio de retórica para describir de manera vívida y extendida la realidad. El objetivo era presentar al objeto descrito “ante los ojos” del lector. Recientemente hemos aplicado el término a las referencias literarias a imágenes visuales; de este modo ha terminado por convertirse en una reproducción vívida de otra reproducción. Resulta natural que la ecfrasis haya acabado tomando como modelo para reproducir no a la realidad, sino al arte plástico, pues la literatura ha seguido frecuentemente a la imagen en esta búsqueda por la autenticidad. Testimonio de esto es el hecho de que la pintura se volviera uno de los modelos favoritos de los escritores para demostrar que ellos también reproducían la realidad “tal cual es”. Analogías como la del “espejo de la realidad” de Saint-Réal –que sería retomada por Stendhal- apuntan a que autenticidad se suele equiparar a reproducir la realidad visual.

Como seguramente sucede en nueve de diez proyectos de investigación, éste comenzó aspirando a mucho más de lo que era posible y de lo que finalmente abarcó. Después de delimitar el tema una y otra vez, este trabajo quedó reducido a dos propósitos: estudiar la representación de la imagen cinematográfica en la narrativa; y estudiar sus características y alcances en un periodo literario mexicano determinado: el que abarca el cine silente, de 1896 a 1929.

Sin duda, uno de los investigadores que más ha aportado al estudio de las relaciones de la literatura mexicana con el cine es Aurelio de los Reyes. Para este crítico fueron tres los grupos literarios que se ocuparon del cine durante sus primeros años: los modernistas, los ateneístas y los Contemporáneos (1983, 167). Sin embargo, De los Reyes no propone una hipótesis acerca del porqué. En este trabajo intentaré demostrar que el interés que sintieron estos escritores provino precisamente de la fascinación por autenticidad.

Los modernistas sintieron entusiasmo ante la llegada del cine, mismo que se muestra en sus primeras crónicas, pero al poco tiempo se desencantaron de él. Al decir de De los Reyes (*Ibid*, 167-170) este sentimiento se debió a que en un principio vieron en él un medio científico para reproducir la realidad de manera exacta y verídica. Esto corresponde a las primeras imágenes cinematográficas de los Lumière y sus enviados. En cuanto el cine comenzó a hacer ficción y a narrar -es decir alejarse de la realidad para acudir al artificio- causó el enojo de los modernistas.

Los miembros del Ateneo, continúa De los Reyes (*Ibid*, 170-172), no hicieron mayor caso del cine, con excepción de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán. Estos escritores publicaron reseñas cinematográficas en España, pero De los Reyes lo atribuye más a la necesidad económica que a un interés legítimo.¹ Sin embargo, en *El águila y la serpiente* de Guzmán el cine aparece como un poderoso testimonio de la realidad, tanto así que los espectadores llegan a confundir a los personajes históricos en la pantalla con sus contrapartes en la realidad.

Finalmente, dice De los Reyes (*Ibid*, 176), fueron los Contemporáneos quienes pudieron comprender el valor que tenía el cine como medio de expresión y representación, y lo incorporaron a su prosa. A mi parecer, con los escritos de este grupo pasa una cosa curiosa, pues también hacen énfasis en el realismo de la imagen cinematográfica, pero la utilizan en sus escritos para validar las imágenes ilusorias que crean. Por decirlo así, los Contemporáneos vieron claramente la capacidad del cine de hacer pasar lo ficticio por auténtico.

De los Reyes no menciona los cuentos cinematográficos de Carlos Noriega Hope y Juan Bustillo Oro, pero Ángel Miquel (2005, 81) sí lo hace. Se trata, afirma Miquel, de los primeros textos narrativos con tema cinematográfico, aun antes de que los Contemporáneos hubieran

¹ Héctor Perea (1988, 18) no está de acuerdo con esta apreciación de De los Reyes, y tiene razón, porque Reyes se ocupó constantemente del cine después de 1915.

publicado los suyos. En estos autores también se cumple lo dicho y ambos tratan acerca el realismo de las imágenes cinematográficas y cómo ocasiona la pérdida de identidad, tanto del actor que representa al personaje en pantalla, como del espectador que lo observa.

Yo argumentaré, sin embargo, que la primera referencia cinematográfica en la ficción no apareció en 1924, con “La Novela Semanal”, como afirma Miquel, con Noriega Hope y Bustillo Oro; y mucho menos hasta 1928, con *El águila y la serpiente* como propone J. Patrick Duffey. Ya en 1919 se había publicado una novela, *Salamandra* de Efrén Rebolledo, en la cual aparece el cine. En ella, la imagen cinematográfica no es tema central, pero le sirve al autor para reflexionar acerca de cómo la vida termina por reproducir al arte, es decir que el las divas del cine terminan siendo más auténticas que el personaje que las imita. Además de lo anterior, en Rebolledo podemos ver que la imagen cinematográfica tiene un efecto de realismo tan poderoso que los hombres transfieren a ella sus deseos y temores acerca de las mujeres.

Después de revisar cuidadosamente los materiales y analizar las posturas críticas que he mencionado, decidí dividir las obras literarias que hacen referencia cinematográfica de la siguiente manera:

- 1) Las crónicas modernistas de Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Ángel de Campo y Amado Nervo y su búsqueda de la autenticidad.
- 2) La narrativa con tema cinematográfico: *Pero Galín*, de Genaro Estrada, *Ché Ferrati, inventor*, de Carlos Noriega Hope y *La penumbra inquieta, cuentos de cine*, de Juan Bustillo Oro.
- 3) La imagen cinematográfica en algunas de las novelas “de vanguardia” de los estridentistas, de Mariano Azuela y de los Contemporáneos.
- 4) La novela de la Revolución como “narrativa cinematográfica”.

Los dos primeros capítulos de esta tesis están dedicados a la representación literaria de la imagen cinematográfica en la narrativa desde una perspectiva teórica. El tercer capítulo se ocupa de la trayectoria de la ecfrasis cinematográfica en la literatura mexicana. Finalmente, en el cuarto capítulo me dedicaré a analizar algunas de las obras específicas de la narrativa mexicana que me parecen sobresalientes en su tratamiento del tema cinematográfico.

Un tema transversal que atraviesa una buena parte de este trabajo es el de la narrativa cinematográfica. En varios de sus trabajos, De los Reyes estudia estos textos como si los escritores hubieran querido imitar los mecanismos narrativos del lenguaje cinematográfico. También Duffey afirma que "los escritores mexicanos han imitado en su prosa narrativa la manera en que el cine 'esculpe el fluido', la manera en que el cine expresa tiempo, espacio y tema" (1996, 7).

En mi opinión, si hay un ejemplo claro de la tendencia de la crítica a privilegiar el aspecto narrativo del cine en detrimento del visual, ese es el afán de buscar primeros planos, claroscuros, cámara lenta, *travellings* y demás recursos cinematográficos en la literatura. Yo, por mi parte, no creo que en la prosa o la poesía exista, o pueda existir, nada parecido a una fragmentación cinematográfica de planos; habría que admitir, en cualquier caso, que toda narrativa, antes y después del cine, avanza por fragmentos. Tampoco creo que la narrativa literaria pueda contener velocidades o ritmos cinematográficos; es cierto que un autor puede manejar el ritmo de su texto -por ejemplo, por medio de palabras cortas y largas-, pero esto no deja de ser un recurso literario, no cinematográfico. Para Jean Mitry (1978, 64) es como si uno descubriese que el hecho de que el ser humano camine es una prefiguración del *travelling*

cinematográfico; o que como podemos girar la cabeza a derecha o izquierda estamos imitando la panorámica cinematográfica.²

Por decirlo de otro modo, un escritor puede tomar tal o cual recurso narrativo del cine -o creer que lo toma de ahí- pero nosotros como críticos y analistas debemos estar conscientes de que lo que conocemos como *narrativa* no son más que “estructuras profundas” -como las llama Seymour Chatman (1999, 435)- que pertenecen a un único arte narrativo independiente del medio en que se manifieste. Al respecto, Mitry se pregunta que si bien hay similitudes en la manera de organizar los modos de expresión del cine y de la literatura, esto no será porque este tipo de figuras -elipsis, sinécdoque, repetición, y demás- no pertenecen ni al lenguaje verbal ni al visual, sino que se trata del “calco de las estructuras del pensamiento” (1978, 59-60).

John F. Fell (1977, 11) lo resume de esta manera: si David Griffith inventó el *flashback*, ¿entonces en qué había trabajado Marcel Proust tantos años aislado en su habitación?³

En este trabajo contradigo a la llamada “narrativa cinematográfica” partiendo de dos postulados: los textos literarios deben de tener una marca –sea explícita o no- que demuestre su filiación con el cine, de otro modo se corre el riesgo de ver en cualquier ventana una pantalla cinematográfica y en cualquier descripción de un rostro un primer plano; la segunda es que estas referencias no son un intento de narrar como una película, sino la descripción de una imagen cinematográfica, es decir, son ecfrasis.

² El *travelling* consiste en la técnica de desplazar la cámara de su eje ya sea lateralmente o hacia adelante y hacia atrás; panorámica, o *panning*, consiste en hacer girar la cámara, pero sin moverla de su eje, es decir que permanece en el mismo lugar mientras el camarógrafo gira hacia izquierda o derecha.

³ Después de todo, el mismo Griffith afirmaba haber tomado sus recursos narrativos directamente de la literatura, particularmente de las novelas de Dickens (Eisenstein 1990, 181-234).

Estoy convencido de que estudiar las referencias cinematográficas como *ecfrasis* invita a reformular la relación de las letras mexicanas con este arte visual. Con esta perspectiva la presencia del cine resulta mucho más sólida y profunda, y por lo tanto más útil, de lo que un concepto como “narrativa cinematográfica” puede ofrecer.

La definición más difundida de *ecfrasis* es que se trata de la descripción literaria de una obra de arte pictórica o escultórica. Sin embargo, este recurso literario es aún muy ambiguo y todavía continúa a debate entre los especialistas. Parte de su atractivo radica en que estudiarla despierta más preguntas de las que resuelve. ¿La descripción tiene que ocupar una obra completa, o puede ser sólo un fragmento de la misma? ¿De qué tipo de obra literaria puede tratarse? ¿Hay *ecfrasis* en la narrativa o sólo en la poesía? ¿La crítica de arte también es *ecfrasis*? ¿La *ecfrasis* es una crítica de arte velada? ¿La *ecfrasis* es por fuerza descripción o puede incluir narración? ¿La imagen visual descrita, o narrada, tiene que ser “artística”? Todas éstas son preguntas acerca de las cuales se sigue debatiendo, y me parece que esto es muy estimulante, pues implica trabajar con materia viva.

De todas las ambigüedades que permanecen en el estudio de la *ecfrasis*, sin duda la más relevante para esta investigación es la siguiente: ¿la *ecfrasis* incluye sólo referencias a pintura y escultura, o puede incluir otras artes de carácter visual? Se podría ahondar todavía más en el asunto y preguntarse si la *ecfrasis* puede incluir artes no visuales, como la música, pero ese ya no es tema de este trabajo. Si reflexionamos, podremos ver que las preguntas que se encuentran detrás de los cuestionamientos anteriores, y que son las que tienen verdadera relevancia son: ¿qué hace que un texto se considere, o no, literatura?, y, ¿cuál es el frontera que separa a las diferentes artes?

Ciertamente que no son preguntas nuevas.

Como analizaré en los últimos capítulos, al describir imágenes cinematográficas los escritores mexicanos retomaron la capacidad de *enargeia* de la ecfrosis: la capacidad de “hacer ver” al lector lo descrito. En ocasiones recurriendo a descripciones de películas en sí, otras describiendo escenas explícitamente como si fueran imágenes cinematográficas, apelando así a su aparente autenticidad. Esto se manifiesta principalmente de dos maneras –que no son mutuamente excluyentes- que podríamos definir bajo el modelo del cine como sueño: la impresión y la ilusión de realidad. La primera implica que el espectador está consciente de que por más real que parezca, la imagen es sólo eso, una imagen; la segunda implica que las barreras desaparecen y el espectador no distingue la diferencia entre la imagen y la realidad.

¿Dentro de qué campo de estudio puede ubicarse este trabajo? A pesar de que los textos estudiados sean mexicanos no se trata totalmente de un estudio de literatura mexicana. Quizá sería más preciso colocarlo dentro de ese campo de estudio recientemente desarrollado que se ha denominado “poética visual”.

Los estudios en “palabra e imagen” o, si se prefiere, “poética visual” no están ceñidos a una sola escuela teórica y más bien permiten –casi obligan- a ensayar diferentes acercamientos teóricos. Un trabajo multidisciplinario como este implicará, por fuerza, que los análisis literarios se hagan, en ocasiones, a la luz no de teorías y conceptos literarios, sino de teorías y conceptos visuales, particularmente los cinematográficos.

1. LO QUE SE DICE DE LAS IMÁGENES: LA ECFRASIS

Pero las imágenes de las inteligencias y del conocimiento humano quedan en los libros, sustraídas a los estragos del tiempo y capaces de perpetua renovación. Como que ni siquiera es apropiado llamarlas imágenes, porque no cesan de engendrar y esparcir su semilla en las mentes de otros, provocando y causando infinitas acciones y opiniones en las épocas sucesivas.

FRANCIS BACON, *El avance del saber* (1605)

La ecfrosis es el terreno desde el cual la palabra contempla a la imagen visual.

Desde que Leo Spitzer la colocó de nuevo en el plano de los estudios literarios en 1962, la ecfrosis ha sido definida de maneras muy diversas a partir de distintas funciones, pero hay algo que no varía: es *algo que se dice acerca de una imagen visual*. A pesar de esto, al revisar los estudios pareciera que no todas las referencias literarias de imágenes visuales son necesariamente consideradas como ecfrosis. Por ejemplo, las que aluden a imágenes cinematográficas.

Las investigaciones más conocidas de ecfrosis, obra de Murray Krieger, James A. W. Heffernan y John Hollander, ni siquiera mencionan esa posibilidad, y se concentran explícitamente en las representaciones de pintura y escultura. ¿Cuál puede ser la razón, si el cine está hecho por imágenes? Incluso Claus Clüver (1998, 36), cuya definición de ecfrosis abarca sistemas sígnicos no verbales que no son exclusivamente pictóricos, hace diferencia con el cine: "There are areas of parallel investigations to cover references in literary (or simply verbal) texts (artistic or simply general) composed in *other signs systems* (music, dance, film, etc)" (*Ibid*, 46). Clüver aclara que cualquier estudio de la representación literaria del cine debe ser considerado como un *estudio paralelo*, es decir, fuera de los estudios tradicionales de ecfrosis.

1. LO QUE SE DICE DE LAS IMÁGENES

Una de las causas de esta omisión, propone W. J. T. Mitchell (1989, 95), pudiera ser que en las formas artísticas visuales "puras" como la pintura, escultura o arquitectura, la crítica ha insistido en el carácter espacial de sus códigos; en las artes mixtas o compuestas, como el cine, el teatro, las historietas o los textos ilustrados, la tendencia ha sido a privilegiar un aspecto –generalmente el narrativo- y considerar al otro –generalmente el visual- como "parásito".

Entre los pocos que no tienen reparo en hablar de una ecfrasis cinematográfica está Margaret H. Persin (1997, 177-216), quien dedica todo un capítulo de su libro *Getting the Picture*, a poemas de los catalanes Pere Gimferrer y Jenaro Talens que tienen como referencia algunas películas de Luis Buñuel. Por su parte, también Mack Smith (1995, 195-237) estudia la ecfrasis cinematográfica, que propone como una manifestación posmoderna de la misma. El mismo Mitchell acepta la posibilidad de que el estudio de la ecfrasis abarque otros tipos de construcción visual que no sean pintura o escultura, como fotografía, diagramas, puestas en escena teatrales, y mapas entre otros:

I have not mentioned the verbal representation of other kinds of visual representation such as photography, maps, diagrams, movies, theatrical spectacles, nor reflected on the possible connotations of different pictorial styles such as realism, allegory, history painting, still-life, portraiture, and landscape, each of which carries its own peculiar sort of textuality into the heart of the visual image. (1994, 181)

A pesar de todo, la posibilidad de que una referencia cinematográfica sea ecfrasis sigue sin ser clara para la crítica en general. Para comprobar de qué manera la imagen cinematográfica puede considerarse una ecfrasis, comenzaré por abordar brevemente las problemáticas generales

que surgen al estudiar las relaciones entre la palabra y la imagen. De esto se ocupa una línea de estudios que ha aparecido recientemente en el horizonte de los estudios literarios: la poética visual.

1.1 LA POÉTICA VISUAL

El término "poética visual", acuñado por Mieke Bal (1988, 177), promete la posibilidad de cruzar las fronteras entre lo visual y lo verbal. Sin embargo, en la concepción clásica representada por Lessing en su *Laocoönte* (1776) el paso entre la palabra y la imagen es imposible, pues se trata de sistemas de signos incompatibles, los de la pintura serían sincrónicos – están presentes simultáneamente al observador y su sentido no depende del orden en que se lean-, mientras que los de la poesía serían diacrónicos –el lector debe de pasar de uno a otro para descifrar su sentido. Según la visión de Lessing, afirma Norman Bryson (1988, 183), entre más intente un texto poético describir o crear una imagen, más le será imposible alcanzar la simultaneidad de la imagen. Para romper con esta concepción, es necesario dejar de asociar a la imagen exclusivamente con el espacio y a la palabra con el tiempo.

La poética visual, según la concibe Bal (1988, 177), sería una rama de los estudios multidisciplinarios, específicamente de aquellos que tratan de la conexión entre las artes verbales y las visuales: cómo ambos medios pueden proveer una mirada perspicaz el uno acerca del otro y viceversa. Bal inserta la poética visual dentro del campo de las "artes comparadas", una empresa que intenta superar las limitaciones impuestas por la tradición académica.

Los estudios de poética visual intentan superar la oposición palabra-imagen que nos ha sido impuesta desde la antigüedad. De este modo intentan hacer de elementos característicos del arte pictórico, como la

perspectiva, el punto de fuga, el color y la composición, entre otros, materia de análisis literarios. Las diferencias entre ambos medios no pueden ser ignoradas, sin embargo una reflexión seria acerca de sus posibilidades de mutua colaboración tendría mucho que ofrecer al estudio de la literatura y de las artes visuales (Bal 1988, 177).

Al respecto Bryson (1988, 187) plantea una pregunta: ¿hay una categoría general de intertextualidad que se pueda aplicar a ambos medios, o habrá una especificidad intertextual para cada uno de ellos? Palabra e imagen pueden estar relacionadas de distintas formas, uno puede estar presente en el otro, pueden estar simplemente citados, pueden formar parte de un mismo texto –como en las historietas-, y otros tipos de relación más.

Me centraré en la ecfrosis, una figura literaria que, aunque es prácticamente tan antigua como la literatura occidental, recientemente ha acaparado mucha atención de la crítica. Se trata de un dispositivo intertextual específico, pues abarca referencias verbales a imágenes visuales, pero cuya especificidad -paradójicamente- no ha podido ser definida en su totalidad.

1.2 LA *ENARGEIA*

Hoy en día damos a “ecfrosis” el sentido de la representación verbal de una imagen visual;¹ sin embargo, en sus orígenes se refería a cualquier descripción que fuera suficientemente vívida y detallada. Al tratar la analogía entre poesía y pintura -o entre palabra e imagen- la tradición literaria, que proviene de la *ut pictura poesis* de Horacio, ha hecho énfasis en la habilidad del escritor para conseguir que el lector “viera” la imagen

¹ En realidad, a la fecha la crítica no se ha puesto de acuerdo en una definición única de ecfrosis; un poco más adelante abundaré en las diferentes posturas frente a la ecfrosis y las implicaciones conceptuales particulares de cada una de ellas.

descrita. El principio que subyace en este paralelismo radica en que ambos medios artísticos han sido concebidos como *miméticos*: es decir que su función es imitar la realidad. El escritor debía ofrecer suficientes detalles en sus textos como para conseguir una descripción vívida, de ahí que la ecfraasis fuera un ejercicio que practicaban los alumnos de retórica en la antigüedad clásica y su posterior relación con la imagen artística.

Una descripción es una manera de organizar la información a través del lenguaje, para Bernard Scholz la esencia de la ecfraasis es que dicha descripción cree el efecto de “hacer ver” al objeto o sujeto referido, es decir que alcance la *enargeia*:

Ekphrasis, the definition goes, is the act of verbally describing an object in such a way that *enargeia* or *evidentia* are achieved on the part of the listener –the listener (or reader) of the description in question gets the impression of having the object described before his own eyes. (1998, 77)

La *enargeia*, la capacidad de un texto verbal para crear imágenes visuales, ha sido una de las cualidades centrales de la ecfraasis: la capacidad de convertir al lector en “observador”. La pintura figurativa primero, y la fotografía y el cine después, han sido tradicionalmente parámetros del realismo, es decir, que son las artes que pueden reproducir la realidad más fielmente; la literatura ha aprovechado estas cualidades por medio de la ecfraasis para lograr el efecto de *enargeia*. Esta es una de las razones por las que los estudiantes de retórica pasaron de describir objetos reales a ocuparse de objetos plasmados en una pintura o una escultura y con el paso del tiempo “ecfraasis” se refirió únicamente a las descripciones de un objeto de arte plástico. Posteriormente, con la llegada del cine, algunos escritores se vieron atraídos por el realismo de

las imágenes cinematográficas y decidieron aprovecharlas en sus escritos, dotándolos así de *enargeia*.

Habría que aclarar que, estrictamente hablando, la imagen visual producida por la *enargeia* lo es sólo en sentido figurado; el resultado es la imagen mental de una imagen visual. En este caso, el lenguaje funcionaría como un dispositivo de mediación entre la realidad -visual- y dicha imagen mental.

1.3 ECFRISIS: CONCEPTOS Y DEFINICIONES

Tamar Yacobi (1995, 599) afirma que existen dos controversias fundamentales entorno a la ecfrosis:

- 1) Generalmente sólo se le ha estudiado como descripción de una obra pictórica en particular y se ha rechazado que pueda tratarse de un modelo pictórico conformado por un grupo de obras de un artista, un estilo, una escuela, un género artístico o utilizar alguna otra convención plástica.
- 2) Los estudios le dan mucho más peso a las ecfrosis en la poesía que en la narrativa.

Para los fines de mi investigación, yo añadiría una tercera: la posibilidad de que exista la ecfrosis de la imagen cinematográfica, y no sólo de pintura y escultura. Abordaré cada uno de estos aspectos a lo largo de los dos primeros capítulos de este trabajo, pero primero hay que revisar algo más primordial en lo que tampoco parece haber consenso: la definición del término ecfrosis.

La ecfrosis era uno de los ejercicios contenidos en el *Progymnasmata* del siglo II d.C., junto con el exordio, la *dispositio*, y el

exemplum,² que tenían que ejecutar los estudiantes de retórica (Scholz 1998, 73). Consistía en hacer descripciones extendidas y vívidas, como para presentar el objeto descrito ante los ojos del lector. Eventualmente, entre los siglos III y V d.C., estos ejercicios se centrarían en la descripción de obras de arte pictóricas (Heffernan 1991, 297; Scholz 1998, 82).

Desde la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada* hasta nuestros días las obras literarias no han dejado de ocuparse de obras pictóricas. La ecfrosis ha sido un dispositivo literario bastante persistente, su estudio, sin embargo, ha sido mucho más reciente. No es que antes no se hayan estudiado las representaciones literarias de obras de arte visual, sino que, como bien apunta Heffernan (*Ibid*), hasta hace poco no se había utilizado la palabra “ecfrosis” para hacerlo.

En 1962, Leo Spitzer escribió el ensayo “The Ode on a Grecian Urn or Content vs. Metagrammar” acerca del poema de Keats “Oda a una urna griega”. Aunque este texto no se refiere al poema como una ecfrosis, generalmente se considera que inaugura esta línea de estudio. Poco después, en 1967, Murray Krieger escribió un ensayo en el que define dicho poema como una ecfrosis, y acota al estudio de Spitzer dentro de este campo.

Krieger define la ecfrosis como: “the imitation in literature of a work of plastic art” (1992, 265). Como puede verse, en principio esta definición resulta poco inclusiva porque limita la ecfrosis a la imitación, y por lo tanto a un referente visual en particular; además, esta imitación tendría que ser sólo de una obra de arte plástica, que tradicionalmente son únicamente pintura o escultura.

² El objetivo del exordio solía introducir el tema de manera que el receptor quedara favorablemente predispuesto a favor del tema del autor y su argumentación desde el inicio del discurso; el de la dispositivo era ordenar las ideas y argumentos de modo que resultaran más efectivos y convincentes; los *exemplum* eran un tipo de comparación amplificatorias que servían para enfatizar ciertos aspectos o sujetos de la argumentación (Beristáin, 2001, 158-160; 203-204; 426-443). En este sentido, el ejercicio de la ecfrosis seguramente cumplía con importantes funciones a la hora de convencer al receptor, pues presentaba los hechos “ante sus propios ojos”, con un manto de autenticidad.

1. LO QUE SE DICE DE LAS IMÁGENES

Algunos años más tarde Heffernan definió la ecfrosis como “the verbal representation of a graphic representation”. La tesis principal de Heffernan acerca de la ecfrosis consiste en que ésta da voz a la obra plástica silente, y ayuda a “dar a luz” al impulso narrativo latente en el arte gráfico. Por medio de la tendencia narrativa natural en el lenguaje se hace explícita la trama que el arte gráfico tiene sólo de manera implícita.

W. J. T. Mitchell (1986, 1) equipara a la ecfrosis con el sentido literal de la palabra *iconología*: un discurso acerca de las imágenes. Para él, la ecfrosis tiene tres fases en la mente del lector: en una primera instancia asumimos que la ecfrosis es imposible porque las palabras no podrán tomar el lugar la imagen, y experimentamos indiferencia. En una segunda instancia, la indiferencia es superada cuando descubrimos que la ecfrosis puede “hacernos ver” mentalmente la imagen, y experimentamos esperanza. En esta fase, afirma Mitchell, la ecfrosis se desprende de su referente pictórico, y comienza a convertirse en una figura paradigmática de la relación entre imagen y palabra. Finalmente, experimentamos miedo ante la posibilidad de que la ecfrosis sea real, que las palabras puedan convertirse en la imagen (1994, 52-55). Sin duda se trata de una propuesta fascinante y la encuentro relevante, sobretodo porque pone de manifiesto que la ecfrosis es capaz de poner de manifiesto tantas cosas acerca de la relación entre imagen y palabra.

Por su parte, Grant Scott (1994) propone que en la ecfrosis se refleja la lucha de género entre la imagen visual -femenina- y la palabra -masculina-. En una dirección similar, Wendy Steiner (1982, 41) define la ecfrosis como el *topos* en el cual la poesía intenta imitar al arte visual deteniendo el tiempo y considera que la ecfrosis es un espacio de lucha de poder entre sistemas de representación distintos en la que sólo se puede conseguir una victoria de manera figurada. Los tres, Mitchell, Scott y Steiner, se centran en la ecfrosis como *discurso* en el que la imagen se convierte en la “otredad” de la palabra.

Los enfoques anteriores forman parte de lo que podríamos llamar la “línea tradicional” de estudios acerca de la ecfraſis, que se centran en la relación del texto literario con una obra pictórica en particular y en su naturaleza descriptiva. Además, generalmente sólo incluyen a la pintura y la escultura como sujetos de la representación ecfraſtica. Aunque ésta sea la principal línea de estudio, la ecfraſis no ha sido tan fácil de delimitar. Resulta interesante repasar otras alternativas al respecto para ver qué tanto puede abarcar la palabra *ecfraſis*.

Claus Clüver define la ecfraſis como la verbalización de un texto compuesto en un sistema sígnico no verbal (1994, 26); es decir, como un enlace *intersemiótico* entre diferentes lenguajes que no se limita a la representación verbal de las artes visuales, sino que abarca cualquier otro sistema sígnico, como la música o la danza. Para Siglind Bruhn la ecfraſis también es un nexo entre lenguajes, y dedica todo su libro *Musical Ekphrasis : Composers Responding To Poetry And Painting* (2000) a estudiar no sólo obras literarias que aborden temas musicales, sino que también estudia piezas musicales que hacen referencia a textos literarios. Bruhn se ocupa incluso de las referencias mutuas entre pintura y música que no tienen nada que ver con la literatura. Si con Clüver la ecfraſis es un nexo entre la literatura y otros lenguajes -pero fundamentalmente un nexo literario-, para Bruhn se trata de una forma general de tratar las relaciones entre todas las artes.

Peter Wagner y Valerie Robillard también estudian la ecfraſis como un nexo, pero en este caso se trata de un dispositivo intertextual. El primero sitúa la ecfraſis dentro del campo de la *intermedialidad* (1996, 17), una subdivisión de la intertextualidad. Tal como la formula Gerard Genette en *Palimpsestos*, se trata de la presencia efectiva de un texto dentro de otro en forma de cita o alusión explícita o implícita. En este sentido, la ecfraſis indica la presencia de un texto visual dentro de otro literario. Robillard, por su parte, propone dos modelos para clasificar todas las

formas en que una imagen puede estar presente dentro de una obra literaria. Lo que resulta más interesante de este enfoque es que deja de ser importante definir qué es la ecfrosis, pues el énfasis está en las diferentes formas que esta figura retórica puede tomar y en la posibilidad de identificarla.

Lo anterior puede darnos una idea de lo variados que son los acercamientos a la ecfrosis, y lo poco delimitada que está. Probablemente la definición menos inclusiva es la que propone Spitzer: la descripción literaria de una obra de arte pictórica o escultórica (1962, p. 72); la más amplia e incluyente sería la que propone Clüver, pues abarca cualquier sistema sígnico no verbal.³ Del recuento anterior quisiera destacar cuatro diferentes maneras de abordar la ecfrosis: como representación, como discurso, como nexo intersemiótico, y como nexo intertextual.

En cuanto a cómo definir la ecfrosis, coincido con Robillard (1998, 53-55), para quien uno de los riesgos de intentar establecer una única definición es que ésta terminaría por establecer límites a lo que son la literatura y las artes visuales, y ninguna de las dos, a lo largo de su historia, han sido precisamente estables en esos límites. La realidad, afirma Robillard, es que no hay definición de ecfrosis que por sí sola comprenda todas las distintas maneras en que un texto verbal puede representar a uno visual. La riqueza de este fenómeno literario está precisamente en la variedad de acercamientos posibles.

1.4 LAS POSIBILIDADES DE LA ECFRISIS

¿Cual es la verdadera importancia de la ecfrosis?

³ En realidad la más inclusiva es la que propone Bruhn, pero resulta tan abierta que la ecfrosis pierde su utilidad; por eso he preferido concentrarme en aquellas que se refieran a la literatura.

Irene Artigas ofrece una posible respuesta: "recordemos que las ekphrasis funcionan de muchas formas y que son lugares clave en donde podemos encontrar nociones específicas sobre el lenguaje y la representación" (2003, 202). Como hemos visto anteriormente, las propuestas son muchas y me parece que la causa de esto radica en que la diversidad de referencias visuales en textos verbales es tal, que no termina por ser claro cuáles podrían considerarse como ecfasis y en qué punto dejarían de serlo.

Peter Wagner (1996, 10) introduce su concepto de intermedialidad, que permite concentrar la atención no en la obra visual representada, sino en las diferentes formas en que un texto visual puede estar presente en uno verbal: las formas de intertextualidad. En el mismo sentido, Claus Clüver (1989, 69) afirma que una ecfasis puede ser relacionada con la obra visual original de diversas maneras: como interpretación, mediación, comentario, crítica, imitación, contra-creación y otras más.

A lo largo de este trabajo insistiré en la necesidad de las marcas textuales que permitan identificar de manera efectiva la presencia de un texto visual en otro verbal. Me parece un asunto de gran importancia, pues recientemente los estudios de poética visual e interartísticos se han puesto de moda, sobre todo de ecfasis, dando lugar a múltiples abusos. Robillard propone un modelo en dos partes -escalar y diferencial- para describir las relaciones intertextuales posibles entre un texto verbal y otro visual. El modelo escalar (1998, 56) mide el grado y la forma en que un texto está presente en otro. El modelo diferencial (*ibid*, 60) cataloga las referencias de un texto a otro dentro de una tipología que permita diferenciar los textos que contienen marcas explícitas de aquellos que tienen relaciones más "nebulosas" con su fuente plástica original.

Un texto visual puede estar presente en uno verbal de diferentes maneras, y con diferentes grados de profundidad. El modelo diferencial de Robillard da cuenta no sólo de los textos que intentan representar la obra

plástica "vivamente" a los ojos del lector, sino también aquellos en los que las fuentes visuales tienen una presencia más tenue. Las categorías del modelo diferencial de Robillard son:

- a) *Representativa*: indica qué tan cercana es la representación verbal de su modelo visual. Tiene dos vertientes:
 - a. *Estructuración análoga*. Implica que el escritor ha querido no sólo describir la imagen visual, sino también replicarla estructuralmente.
 - b. *Descripción*, El texto verbal se centra sólo en algunas partes de la obra plástica.

- b) *Atributiva*: mide el grado en que el texto verbal usa a la obra plástica o simplemente la menciona.
 - a. *Nombrar*. Un texto ecrástico puede marcar sus fuentes visuales de manera explícita, en el título o en algún lugar del texto.
 - b. *Aludir*. El texto puede sólo aludir a las fuentes visuales de una manera menos específica, que incluiría las referencias a algún artista, estilo o género que permitan reconocer la obra referida.
 - c. *Marca indeterminada*. La referencia ecrástica puede ser tan vaga que el lector necesite de su competencia cultural para identificar la fuente visual.

- c) *Asociativa*: un texto verbal puede referirse sólo a convenciones o ideas asociadas con las artes visuales. de manera estructural, temática o teórica, pero no a obras concretas. Robillard la subdivide en:
 - a. *Estilos artísticos*.
 - b. *Mitos/topos*. (*Ibid*, 61-62).

Para poder trabajar con una ecfraſis, primero es necesario poder identificarla como tal. Robillard propone una manera útil e inteligente de sortear el conflicto de qué es una ecfraſis, y cuáles textos pueden ser considerados ecfraſticos y cuáles no. El modelo diferencial sirve para determinar hasta qué punto un texto visual está presente en uno verbal. Una vez que conocemos la naturaleza ecfraſtica del texto, podremos estudiarlo. A continuación me centraré ahora en los dos aspectos controversiales que apunta Yacobi: cómo funciona la ecfraſis en la narrativa y también cuando se utiliza como modelo pictórico.

1.5 LA ECFRASIS EN LA NARRATIVA

Claus Clüver (1989, 62) afirma que no hay razón para suponer que sólo pueda haber ecfraſis en la poesía, ya que existen numerosos ejemplos de representaciones narrativas de obras visuales; incluso los textos de crítica de arte podrían ser considerados como ecfraſticos. La conclusión de Clüver me parece evidentemente cierta, después de todo el primer y tal vez más celebre ejemplo que hay de una ecfraſis en la literatura occidental –la descripción del escudo de Aquiles– es esencialmente narrativo.

Sin embargo, a pesar de la cantidad de textos narrativos que se ocupan de textos visuales, son pocos los estudios que se ocupan de la ecfraſis dentro de la narrativa, tres de los principales pertenecen a Tamar Yacobi, Mack Smith y Luz Aurora Pimentel (2001). Yacobi (1995, 603) propone dos razones para explicar esto: los estudios se centran en textos que tratan obras visuales particulares, y además definen la ecfraſis como una descripción, lo que entra en conflicto con la narración.

Desde hace tiempo, afirma Seymour Chatman (1999, 436-437), la crítica ha reconocido que en la narrativa los pasajes descriptivos son de

alguna manera diferentes a los pasajes narrativos. En la descripción, afirma Chatman, el flujo temporal de la narración se interrumpe y es congelado, los eventos se detienen y el lector "ve" a los personajes y los demás elementos de la diégesis como si fueran una "pintura viviente".

Tomando esto último en cuenta, no sorprende que la mayoría haya estudiado la ecrasis –una referencia literaria a una obra de arte visual– como una descripción. Krieger, Heffernan, John Hollander, entre otros, la han estudiado como una confrontación entre la imagen estática y la palabra fluida. Para ellos, la ecrasis le da un "uso espacial" de la palabra, la paraliza. Esto sucede de manera más natural en un poema, porque la narrativa dinamiza la imagen y por lo tanto diluye el estatismo y el "uso espacial" de la palabra.

Es común pensar la narración como el procedimiento contrario a la descripción.⁴ Sin embargo, la división entre narración y descripción no es tan clara, y menos en lo que respecta a la ecrasis. Para empezar, la descripción de una imagen puede constituirse en una narrativa rival o alterna. Esto sucede con frecuencia, por ejemplo, en la descripción del escudo en la *Iliada*, en donde la hechura del objeto se confunde con las acciones representadas en los grabados del escudo. En algún momento Hefesto plasma en el escudo dos ciudades; en una de ellas, "jóvenes danzantes giraban, y entre ellos/ flautas y liras tenían al son, y las mujeres/ todo admiraban, estándose ante sus puertas cada una." (XVIII, 493-496) Lo anterior es la descripción de una imagen, pero como se puede ver, la descripción y la narración se confunden.

Esto en lo que toca a la representación literaria de imágenes estáticas, como la escultura, la pintura o la fotografía; evidentemente la relación entre palabra e imagen tiene que ser diferente si nos referimos a imágenes en movimiento o en secuencia, como el cine o las historietas,

⁴ Así aparece, por ejemplo, en la entrada de "narración" del *Diccionario de Términos Literarios* (vol. I). 1998. Madrid. Acento: 78.

porque se trata de “arte secuencial” es decir, narración con imágenes.⁵ Éste es otro asunto poco estudiado en relación con la ecfraesis; es posible que centrarse en la confrontación estatismo-dinamismo en la relación palabra-imagen haya impedido a la mayoría de los investigadores abordar las ecfraesis en la narrativa y también las referencias cinematográficas.

Finalmente, otra razón para que la ecfraesis en la narrativa haya sido relegada pudiera ser que cuando una narración se ocupa de una imagen visual, generalmente esta última forma parte del texto narrativo, es un elemento diegético más; en cambio, en la poesía el texto suele ocuparse en su totalidad de una obra de arte plástico. Esto no quiere decir, por supuesto, que los casos contrarios no existan. Un poema bien puede ocuparse de una imagen visual como un elemento más, y existen narraciones que giran exclusivamente en torno a un texto visual.

1.6 SISTEMAS ECFRÁSTICOS Y MODELOS PICTÓRICOS

Según Mack Smith (1995, 26), la predilección de los formalistas y de los seguidores de la Nueva Crítica por valorar el discurso poético sobre el de la ficción se refleja hoy en la definición y el uso predominantes del término ecfraesis, cuyas raíces provienen de la tradición *ut pictura poesis* del *Ars Poetica* (18 a.C.) de Horacio: la búsqueda de analogías e identificación entre pintura y poesía. Como resultado, la mayoría de los estudios acerca de la ecfraesis se ocupan de poemas y no de obras narrativas. Sin embargo, el hecho de que haya tantas obras narrativas que contengan ecfraesis, debería ser suficiente para cuestionar la definición tradicional de

⁵ Tomé el término “arte secuencial” del libro de Will Eisner *Comics and Sequential Art* (1990). Eisner, historietista y teórico del lenguaje de las historietas, estudió la forma en la que las imágenes puestas en secuencia crean una narración. Estas ideas fueron profundizadas y expandidas por Scott McCloud en su libro *Understanding Comics* (1993), ambas son lecturas altamente recomendables para quien esté interesado en las relaciones entre palabra e imagen.

la misma -la descripción poética de una obra de arte plástica-, que resulta muy limitada (*Ibid*, 12).

En cualquier texto, una escena que contenga una ecfra^sis no es una unidad aislada; generalmente forma parte de una red de escenas en las que el autor utiliza diversas estrategias para representar a los personajes, lugares y objetos. Abordaré dos modos en los que la ecfra^sis establece relación con los demás elementos de la narrativa a la que pertenece: el sistema ecfra^stico y el modelo pictórico.

Una ecfra^sis se relaciona con las demás escenas del texto en las que haya otras para componer un sistema de normas y estrategias de representación (*Ibid*, 35). La ecfra^sis dentro de una narración frecuentemente funciona como un paradigma de las estructuras narrativas que le sigan o antecedan. Smith llama a esto *sistema ecfra^stico* (*Ibid*, 11). En estos sistemas, la relación entre los fragmentos y el resto del texto se establece de manera sinecdóquica, es decir una continuidad en la que el pasaje forma una parte representativa del todo que suponen las normas de referencialidad y representación miméticas (*Ibid*, 18).

En este sentido, las ecfra^sis pueden referirse a un objeto artístico “real” dentro de la diégesis. Sin embargo, en opinión de Tamar Yacobi, los alcances de la ecfra^sis van más allá de la representación de *una* obra plástica, ya que los textos literarios pueden abstraer temas, estilos, escuelas, motivos y demás convenciones pictóricas y utilizarlos en sus estrategias de representación, es decir, recurrir a un *modelo pictórico*.

Para representar la realidad el escritor suele apoyarse en *modelos de organización suplementarios*. Luz Aurora Pimentel menciona algunas posibilidades de estos modelos: socio-lingüísticos, taxonómicos, temporales y, el que más interesa para este trabajo, culturales, como “el modelo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro; modelos arquitectónicos, musicales, entre otros” (1996, 105).

Utilizar algún modelo pictórico en un texto literario modificaría la percepción del sujeto descrito por parte del lector. Pimentel afirma que el modelo pictórico produce un *incremento icónico*, esto es que al proponer el texto verbal un modelo visual (por lo tanto criterios de representación plásticos y no verbales) la significación visual complementa, culmina e intensifica al texto verbal; en otras palabras lo desborda (2003, 208):

En su relación con el texto verbal la imagen evocada puede desembocar en un verdadero *iconotexto*... no sólo la representación verbal es leída/escrita -de hecho *descrita*- como texto sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico constituyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un *iconotexto*. (*Ibid*, 206)

Tamar Yacobi (1995) sitúa el modelo pictórico dentro de la ecfraesis, pues no existiría modelo pictórico alguno sin referencias pictóricas extratextuales. Al describir un personaje como si fuera una obra de arte, incluso cuando no se utiliza alguna obra plástica específica para ello, dentro del modelo ecfraístico podríamos incluir lo que Pimentel denomina *ecfraesis referencial genérica* cuando “sin designar un objeto plástico preciso, proponen [los textos] configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista” (2003, 207).

La propuesta de Yacobi no es mimética, sino modélica, en tanto que propone la imagen como modelo. Claus Clüver no parece estar de acuerdo en esto último ya que afirma: “Yacobi does not seem to consider *enargeia* a necessary quality [of ekphrasis]” (1998, 42). Cuando Clüver pide la *enargeia* como una cualidad necesaria en la ecfraesis está exigiendo que esta se presente como una descripción suficientemente

1. LO QUE SE DICE DE LAS IMÁGENES

“vívida”. Para Yacobi (1995, 627), en cambio, la simple alusión a alguna convención pictórica es suficiente para evocar la imagen visual aludida en la mente del lector, sin necesidad de ser descrita en extensión. De ahí la gran utilidad del modelo.

2. ESCULTURA DE LO FLUÍDO: LA ECFRASIS CINEMATOGRAFICA

Es difícil pensar que un concepto como el de "imagen cinematográfica" pueda alguna vez ser expresado con una proposición precisa, fácilmente formulada y comprensible. No es posible, ni uno querría que fuese así. Únicamente puedo decir que la imagen se extiende al infinito y lleva al absoluto. Y aun lo que conocemos como la "idea" de la imagen, pluridimensional y plurisignificativa, no puede, por la naturaleza misma de las cosas, ser expresada en palabras.

ANDREI TARKOVSKI, *Esculpir el tiempo* (1993)

2.1 LA CUARTA TIRANÍA: EL HORIZONTE ICÓNICO EN LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y CINE

Hablando de manera muy general, las relaciones entre literatura y cine podrían agruparse en dos grandes rubros: las que van de la literatura al cine -probablemente las que ocupan el mayor número de estudios-; y las que van del cine a la literatura, en las que se inscriben la influencia temática y formal que el arte cinematográfico tiene sobre los autores literarios. La preponderancia del primer rubro es natural si tomamos en cuenta la gran cantidad de filmes que adaptan, de una u otra manera, alguna obra literaria. Por otra parte, como afirman Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, los estudios cinematográficos se han visto dominados por el estructuralismo, por lo cual han centrado su atención en el aspecto narrativo del cine “en detrimento de su carácter visual” (2003, 9).

El enfoque narrativo ha traído intentos teóricos, como los del *precinema* francés, que estudian los recursos expresivos cinematográficos (fragmentación de planos, montaje, encuadres, movimientos de cámara, etcétera) en los textos literarios, aun en aquellos escritos mucho antes de la invención del cinematógrafo, por ejemplo en *La Eneida*.¹

Otra variante del estudio de los referentes cinematográficos en la literatura parte de la “repercusión del cine como discurso de cultura” (Peña-Ardid 1999, 98) y “su valor como fuente de representaciones y

¹ Para conocer algunos de los principales estudios *precinematográficos* véase: Entrambasaguas (1954), Leglise (1958) y Fuzellier (1964); para leer acerca del *precinema* véase a Duffey (1996, 9) y Peña-Ardid (1999, 76-86).

simbolismos del espacio cultural o de aquello que podríamos llamar horizonte imaginario” (Lizarazu Arias 2004, 14), y se ocupa de los motivos cinematográficos, como salas de exhibición, películas, actores, personajes y situaciones cinematográficos insertas en la literatura. Un aspecto menos estudiado en cualquiera de las vertientes anteriores ha sido el de la inclusión de la imagen cinematográfica –lo que Carmen Peña-Ardid (1999, 13) llama el *horizonte icónico*- en la literatura y sus posibles implicaciones en un campo de estudio más amplio, como el de las relaciones entre la imagen y la palabra.

Esta falta de interés por el aspecto visual del cine ha molestado al director británico Peter Greenaway, quien, durante una visita a México en 1997, se quejó de lo que llamó “las cuatro tiranías del cine”. Según su punto de vista el cine está sometido, por culpa de la “cultura monolítica” que Hollywood ha impuesto a las cinematografías del resto del mundo, a ciertos parámetros que condicionan su naturaleza y desarrollo. Una de ellas, la que más nos interesa,² limitaría al cine a las “formas y estructuras provenientes de la novela del siglo XIX” (González Mello 1997, 6). Lo que hay de fondo en estas afirmaciones es la preeminencia de dos aspectos del cine –el narrativo y el teatral- sobre otro que es igualmente inherente al arte cinematográfico: el pictórico.

2.2 ECFRASIS E IMAGEN CINEMATOGRAFICA

A mediados de los años 50, G. Bluestone proponía que tanto la novela como el cine "muestran", sólo que el uno lo hace con los ojos, y la otra lo

² Las otras tres tiranías serían: el cuadro (se refiere al formato rectangular-horizontal de la pantalla cinematográfica); el actor, ya que según él el cine se ha convertido en un “escaparate de egolatría”; y la cámara, se refiere a la tendencia de concebir al cine como “aparato de imitación”. Estas opiniones, y otras más, fueron recogidas por Flavio González Mello (1997, 4-8).

hace con la mente (Casetti 2000, 71). La inserción de la imagen cinematográfica en un texto literario conllevará elementos pictóricos que por fuerza condicionarán el efecto de *enargeia* que logre. Esté o no de manera explícita en la descripción, la cita de una película en un texto literario implicará un uso de composición, cromatismo, perspectiva, estilo, luz y formato determinados. Todas estas categorías se harán presentes aun con la simple mención del título de una cinta, dependiendo, por supuesto, de la competencia del lector. Podríamos decir que condicionará la manera en que el lector visualizará en su mente el texto.

Carmen Peña-Ardid recuerda que hay una vieja tradición que relaciona la literatura con la pintura; por medio de la “visualidad literaria” el texto verbal aspira a lograr efectos de pintura, de convertirse en “pintura verbal”. Como ejemplo, la autora menciona que la novela realista y la naturalista del siglo XIX buscaron el “impresionismo pictórico” (1999, 113). Peña-Ardid resalta la conexión entre estas dos artes y retoma la afirmación de Serguei Eisenstein, quien escribió que la relación entre pintura y literatura es la antecesora de la que enlaza a la literatura con el cine. Avanzando en esta idea, Peña-Ardid plantea la interrogante de si el cine habrá remplazado a la pintura como referente de algunas descripciones y efectos “visivos” literarios (*Ibid*, 117). Después de todo, conceptos como iluminación, color, composición, escenografía, nos informan de un vocabulario compartido por ambos medios (Ortiz 2003, 42).

Así pues, la analogía “cine-literatura” es, por lo menos en parte, heredera de la analogía “pintura-literatura”. Al ser un medio de expresión esencialmente visual desde temprano han surgido voces que comparan al cine con la pintura, como la de Filippo Tommaso Marinetti en su manifiesto “La cinematografía futurista” de 1916.

El estudio de las semejanzas entre literatura y pintura forma parte del estudio de la relación entre la realidad y los sistemas que el hombre ha

desarrollado para representarla. La necesidad de descubrir el potencial mimético de la literatura ha motivado la comparación entre las dos artes en críticos y artistas por igual. Si la literatura ha sido tan comparada a la pintura -y hoy al cine- es porque, sugiere Wendy Steiner (1982, 1-3), esta segunda ha sido considerada un "espejo de la realidad". Steiner recuerda la antigua petición de Simonides de hacer de la pintura una poesía muda y de la poesía una pintura hablante y se refiere al cine como una versión moderna de las "pinturas hablantes" a causa de su poder realista. Hoy en día el cine ha hecho literal la metáfora de Simonides: las imágenes cinematográficas son, de hecho, imágenes parlantes.

Si es verdad que el cine ocupó el lugar de la pintura en la literatura como referente de representación de la realidad, entonces estudiar la imagen cinematográfica dentro de la literatura a la luz de la ecrasis tendría que ser una operación natural.

¿De qué modo habría podido ocurrir esta posible sustitución de referentes? Algunos críticos y teóricos cinematográficos, entre ellos uno de los más célebres, André Bazin (1985, 58-59), han hecho énfasis en que la imagen cinematográfica asumió los sistemas preceptivos de la pintura renacentista. Gracias a su naturaleza fotográfica el cine intenta reproducir nuestra propia percepción, el uso de la perspectiva puede ser un factor fundamental.³ La gran mayoría del cine, al igual que una buena parte de la pintura, funciona tratando de reproducir un espacio tridimensional en una superficie plana de dos dimensiones. Para lograr esto, ambas se basan en el sistema de perspectiva desarrollado durante el Renacimiento: intentando imitar el modo en que la visión humana aprehende la realidad. De este modo, tanto el cine como la pintura, sobre todo la figurativa, pretenden reproducir, pero también "significar", la mirada. Ortiz y Piqueras lo expresan de la siguiente manera:

³ La identificación del cine con la fotografía no debería excluir considerar como cinematográfico el cine de animación, la mayor parte del cual también funciona intentando reproducir los sistemas de percepción humanos.

El mayor grado de realidad del cine proviene de su relación con otras artes figurativas y no con su relación con la realidad. Evidentemente, presenta mayores indicios de analogía que la pintura o la fotografía, pero como ellos, la expresión cinematográfica es el resultado de gran número de convenciones y reglas. Si realista es aquella imagen que da el máximo de información sobre la realidad no cabe duda de que la imagen cinematográfica es más realista que las otras. Pero no hay que olvidar que el realismo es una noción convencional, la medida de la relación entre la norma representativa y el sistema de representación empleado en una imagen dada. (2003, 27)

Gracias al advenimiento de la fotografía, primero, y después del cine, los pintores modernos abandonaron el realismo y lo dejaron en manos de estos medios de reproducción mecánica. Podría decirse entonces, en opinión de Bazin, que el cine ha suplantado a la pintura como medio de representación en términos de realismo, e incluso la ha superado. Además, la perspectiva, por ejemplo, solucionó para la pintura el problema de la percepción de las formas y distancias, pero no de la percepción del movimiento, cosa que el cine permitió de manera natural.

Otro nexo de gran importancia entre la pintura y el cine es que ambos presentan su imagen, por fuerza, de manera “enmarcada”. Los filmes de Serguei Eisenstein y de Peter Greenaway quizá sean dos de los ejemplos más radicales de la vinculación del plano cinematográfico con el cuadro pictórico, pero la verdad es que la mayoría de los sistemas de composición cinematográficos están derivados del cuadro pictórico: la sección áurea, el centro de atención, etcétera. Esto es en gran parte consecuencia de que ambos sean medios de representación visual bidimensionales.

Podría decirse que, a grandes rasgos, el uso de la imagen cinematográfica en una obra literaria se puede ordenar en distintas categorías, como la descripción, alusión o cita de alguna imagen cinematográfica en concreto; la proyección de algún elemento de la diégesis (personaje, lugar o situación) como si fuera una película; y textos que pretenden ser un film. Debido a su ya mencionada "repercusión como discurso de cultura" la imagen cinematográfica tiene un papel muy importante en el estudio de la literatura del siglo XX y, por supuesto, lo que va del XXI. Sobre la misma Peña-Ardid escribe que:

No es extraño que, en su tratamiento literario, el cine aparezca muchas veces como una vía disfrazada para el autobiografismo, al tomarlo como marco de referencias sentimentales, míticas o psicosociológicas... hay otro aspecto que, dentro de esa experiencia vivencial del cine, habría atraído también a la literatura. Nos referimos a los procesos de identificación –con la cámara, con los personajes del film, con los actores- que el modelo representativo cinematográfico suele generar en el espectador, y que pueden ser abordados por la narrativa como una variante del ya viejo tema literario sobre los límites entre mundo ficticio y realidad (Peña-Ardid 1999, 98).

El cine es un gran creador de estereotipos, comportamientos e incluso modalidades del habla en los que a veces, se apoyan los escritores. El fin puede ser buscar cierta economía semántica, o bien, instaurar determinadas complicidades con unos lectores que compartan los mismos referentes cinematográficos. La inclusión de un referente visual apunta que al describir a un personaje comparándolo con el del objeto ecrástico "la lista de detalles descriptivos querría dar cuenta simultáneamente" de ambos, "todo va encaminado a crear una ilusión de semejanza, de identidad ilusoria" (Pimentel 2001, 119). De este modo, la

enargeia de las ecfrosis de imágenes cinematográficas toma un papel muy especial, pues convierte al lector en espectador de un filme. El texto utiliza la imagen cinematográfica como una manera de "visualizar" a algunos personajes y por lo tanto tiene que recurrir a enmarcar –“encuadrar” en este caso- la escena.

2.3 ESCULPIR EL TIEMPO

Una gran parte del interés hacia la ecfrosis parece ser la transfiguración del espacio en tiempo, esto proviene de la tradición de Lessing y su división de las artes en espaciales y en temporales. Al respecto, ya Alfonso Reyes notó que el arte cinematográfico no podía encasillarse en ninguna de estas dos categorías, ni tampoco su relación con la literatura:

Así como el cine trajo una novedad, no prevista en los cuadros del Laocoonte, de Lessing, que es el ser un arte plástico de espacio y tiempo, figura y movimiento (como la danza), pero en que se juntan las condiciones de la pintura y del teatro, así las nuevas artes revolucionan los contornos clásicos de las funciones literarias. (1959, 403).

Casi desde el inicio de las teorías cinematográficas la convergencia espacio-tiempo del cine ha sido motivo de reflexión. Riccioto Canudo, considerado el primer crítico cinematográfico de la historia, difundió el término “Séptimo Arte” para denominar al cine en su célebre “Manifiesto de las Siete Artes” de 1914. Para él, el cine se entrecruza con la pintura y la literatura gracias a su uso del espacio y del tiempo: "El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica" (1980, 15).

Tomando en cuenta la interrelación que hay entre espacio y tiempo, el cine también puede ser concebido, metafóricamente, más como escultura que como una pintura. Alfonso Reyes, por ejemplo, lo llamó “escultura de lo fluido” (1945, 169), también el director soviético Andrey Tarkovski participó de ésta metáfora del uso espacio-temporal del cine y tituló un libro suyo con el poético nombre de *Esculpir el tiempo* (1993). Al proceder así, ambos autores señalan la capacidad que tiene el cine de “modelar” el espacio mediante el tiempo.

El movimiento introduce la temporalidad en la imagen, es la forma en la que se representa el tiempo. Antiguamente la pintura trataba de capturar el "momento esencial", el momento más representativo de lo que el pintor quisiera representar, a partir del Impresionismo esta idea se sustituyó por la del "instante fugitivo". Ortiz y Piqueras afirman que la noción de "momento" es bastante problemática en sí, y tanto la fotografía como el cine lo problematizan. En cualquier caso, el cine desarrolla – despliega- el momento, o instante, en el tiempo, sea narración o descripción. (2003, 31-32). Al trasladar la imagen cinematográfica a la literatura necesariamente se rompe la cualidad de “obstetra” que Heffernan le asigna a la ecrasis (1993, 15).

Para este autor, la imagen pictórica contiene en sí, por lo menos en algunos casos, un “impulso narrativo” implícito que la transposición literaria ayuda a “dar a luz”.⁴ Sin embargo, en la imagen cinematográfica, en tanto que es una herramienta narrativa, el esquema narrativo pre-textual no es implícito sino explícito puesto que dicha imagen existe precisamente para narrar. De este modo, la ecrasis cinematográfica puede tener una función narrativa que remplace o complementa su función descriptiva.

⁴ Heffernan se refiere sobre todo a pinturas o esculturas que estén basadas en mitos, leyendas o hechos históricos y que contengan, por ende, un esquema narrativo pre-textual implícito.

El tiempo es parte de la esencia de la imagen fílmica. El centro de la ecfrasis cinematográfica no es necesariamente la confrontación espacio-tiempo y, en cualquier caso, la verbalización de la imagen de una película deberá lidiar también con la utilización del tiempo que haga ésta y no sólo con el espacio.

Considero que algunas de las mayores implicaciones de la dimensión temporal de la imagen cinematográfica parten de que en realidad no se trata de una sola imagen, sino una imagen -que podríamos llamar "discursiva"- compuesta de varias imágenes. Aunque se hable de un solo plano, éste está generalmente compuesto por una cantidad variable de fotogramas que el fenómeno de la *persistencia retiniana* permite percibir, ilusoriamente, como una sola imagen en movimiento.

2.4 EL DESLIZ RETÓRICO

Como se muestra en el ejemplo del escudo de Aquiles en la *Iliada*, la ecfrasis suele ser ambigua y no queda claro si se refiere al objeto artístico o a aquello que dicho objeto pretende representar; hay momentos en que somos incapaces de distinguir -como lectores- si el texto se refiere al escudo, o a la hechura del escudo; a los materiales de que está hecho el escudo o a los materiales de que están hechos los elementos que el escudo representa. Esto se ha denominado una *fricción representacional* (Heffernan 1991, 300-3001).

Severo Sarduy tiene un mejor nombre para esto: *deslizamiento retórico*, que sucede cuando "los elementos... se intercambian, parecen confundirse, como enunciados por un narrador distraído o torpe, o por un recién resucitado... el deslizamiento interviene como licencia toponímica, pero no como imprecisión conceptual" (1974, 28).

Apreciar alguna manifestación artística suele –aunque no siempre sea el caso- involucrar cierta *ilusión mimética*, esto es cierto efecto de realidad, la sensación de que los materiales artísticos "presentan" (representan) los objetos a los que aluden (Pimentel, 2001, 110). Sin embargo, es muy frecuente que las referencias cinematográficas aludan a los actores y no a los personajes cuestionando, en mi opinión, la naturaleza de aquello que está representado en la pantalla, pero también en el texto cuando se trata de una ecrasis cinematográfica. Pudiera tratarse de que aquello que Greenaway llama la "tiranía del actor" ejerce una gran influencia en nuestra cultura.

2.5 EL CINE COMO SUEÑO

Al hablar acerca de las actitudes de los escritores mexicanos hacia el cine durante los primeros años de su existencia, J. Patrick Duffey (1996, 30) señala que algunos escritores se apoyaron en el cine para aportar realismo a sus textos, mientras que otros lo hicieron para expresar una visión distorsionada de la realidad. Coincido en que durante sus primeros años el cine fue un referente de realidad para la literatura mexicana. Visto así, podría parecer paradójico que una buena manera de estudiar esto es a través de la analogía entre el cine y el sueño. Sin embargo, como bien escribe Christian Metz, esta analogía se basa en la capacidad de producir un efecto de realidad que tanto el cine como los sueños tienen debido al carácter visual de ambos.

Existe una línea teórica, derivada del psicoanálisis, que identifica al cine con el sueño, ya que, como escribe Francesco Casetti "La semejanza [entre el cine y los sueños] había impresionado ya desde los primeros tiempos la fantasía de los estudiosos" (2000, 182). Gracias a este efecto, el espectador percibe lo representado y no el medio de representación. La

diferencia, apunta Metz (1982, 115), radica en que mientras el sueño produce una *ilusión* de realidad, el cine produce una *impresión* de realidad; esto es que mientras el espectador es consciente de estar en el cine presenciando una película, el que sueña no sabe, generalmente, que está soñando.

La analogía cine-sueño está sostenida en los fenómenos de identificación y participación que experimenta el espectador cuando acude a una sala cinematográfica a presenciar una función. Jean Mitry describe el fenómeno de participación de la siguiente manera:

Es verdad que la brillantez de la pantalla actuando en una oscuridad circundante casi total produce, por sí misma, una especie de fascinación, movilizandando las facultades de la atención y fijando los fenómenos de conciencia en el interior de un marco claramente circunscrito. Nada, en el curso de una proyección cinematográfica, es percibido ni debe serlo fuera de lo que se ofrece en la pantalla. (1978, 209)

Los fenómenos de participación en el cine y en el sueño son parecidos, dice Mitry, pero en el sueño lo imaginario es de quien sueña y en el cine llega desde afuera y se impone a la conciencia: “la identificación del espectador (que es como un acrecentamiento de la creencia en la realidad del film) supone una especie de renuncia a sí mismo, aunque sea por el tiempo del espectáculo, para identificarse con lo 'otro'” (*Ibid*, 211).

Para Mitry “Se trata, pues, de un hecho algo semejante a la hipnosis, por la 'captación' de nuestra conciencia atenta, pero también y sobre todo de un estado análogo al del sueño (intermedio entre el sueño propiamente dicho y el sueño despierto) debido a esta 'transferencia perceptiva' en la que lo imaginario sustituye a lo real” (*Ibid*, 209).

Como veremos más adelante, algunas de las primeras exigencias que los escritores le hicieron a la imagen cinematográfica eran que consiguiera imitar en su totalidad a la realidad. Prácticamente todas esas referencias están escritas en esos términos: la imagen suplanta o moldea la realidad circundante de los personajes que la observan. Podríamos hablar de que en las narraciones que analizaré en el tercer y cuarto capítulos son parte del sistema efrástico o modelo pictórico: el cine-sueño como estrategia de *enargeia*. A través de esta analogía, la imagen cinematográfica sirvió a los escritores para descifrar la realidad o para inventarse una alterna.

3. EL ZOLÁ DE LO IMPOSIBLE

Un sortilegio imperioso, una fascinación incontrastable y fatal, tiene suspendidos en éxtasis a todos los espectadores. Yo he visto a damas de los más "smarts," platicar en la iglesia por la cuaresma, una vez al año o más si esperan peligro, etc; las he visto en el teatro, criticar a las de enfrente, perfectamente ajenas a lo que pasa en el proscenio. Todo eso he visto, pero nunca ha mirado a nadie apartar los ojos del lienzo de proyección de uno de esos lugares de encanto y de maravilla.

JOSÉ JUAN TABLADA, *México sugestionado – El espectáculo de Moda* (1905)

3.1 “HÁRTATE DE REALISMO”: CRÓNICAS Y VISTAS CINEMATOGRAFICAS

El cine llegó a México justo entre los años en que desapareció la *Revista Azul* -1896- y apareció la *Revista Moderna* -1898-. Me parece una coincidencia afortunada por tres razones: 1) el hecho de que estas publicaciones sean emblemáticas de la producción literaria del periodo modernista en México; 2) el que la *Revista Moderna* se haya interesado en conjuntar la plástica con las letras más ninguna otra publicación de la época (Mandujano Jacobo 2001, 601) y; 3) el que en estas dos revistas publicaran los primeros cronistas del cine en México: Luis G. Urbina, Ángel de Campo, Amado Nervo y José Juan Tablada.

El periodo modernista de la literatura hispanoamericana ocupa aproximadamente de 1876 a 1907. Se trata de una época que era vista por sus contemporáneos como llena de contrastes. Al final del siglo XIX, la literatura estaba dividida entre “la ocupada en el examen social (realismo, naturalismo) y la que prefería, se dice, la intimidad estética (simbolismo, modernismo hispanoamericano)” (Domínguez 1989, 521). Las crónicas, por definición, dan cuenta de la visión realista y contemporánea de una época. Así, relataron los nuevos descubrimientos científicos y técnicos, y daban la imagen de una sociedad que había llegado a la cúspide de su desarrollo y lo que seguiría sería un proceso de degradación. Era, dice Vicente Quirarte (2001, 22), una época de contrastes, el espíritu del

progreso conviviendo con la búsqueda del placer, la mojigatería conviviendo con el vicio. Esta dicotomía también está presente en los textos que hablaban acerca del cine, que parecía ser una clara muestra del sueño tecnológico, pero que resultó ser una pesadilla que maleducaba al pueblo y destruía los espectáculos tradicionales de la época, como el teatro o la tanda. Como veremos en el cuarto capítulo, ningún escritor de la época encaró tanto esta dicotomía como Luis G. Urbina.

Al parecer, ciertas clases –educadas– de la sociedad mexicana estaban familiarizadas con espectáculos como el de la linterna mágica.¹ Esto se puede constatar con la aparición de algunas publicaciones que hacían un uso metafórico de los nombres de estos espectáculos para indicar sus habilidades para entretener y educar, como el diario *La Linterna Mágica*, de Zacatecas, que circuló entre 1868 y 1869.

También José Tomás de Cuéllar utilizó el nombre de *Linterna mágica* para titular la colección de sus obras completas que comenzaron a aparecer en 1871. En su caso, más que al entretenimiento, Cuéllar apelaba a la analogía de que tanto el aparato como sus textos retrataban fielmente la realidad mexicana. Así, la linterna mágica llegó a ser considerada un medio de representación de la realidad que, como propone Ángel Miquel, “era adecuado inmiscuir en textos escritos que se esperaba que el público leyera como verdaderos” (2005, 12). La literatura apelaba a la imagen visual para legitimarse como medio de representación de la realidad. Siguiendo esta línea, en cuanto llegaron a México las imágenes en movimiento aparecieron nuevas analogías: una columna en *El Universal* que se tituló “Kinetoscopio”² (de 1895 a 1896) y fue escrita en

¹ Consistía en la proyección de una serie de imágenes fijas -en un principio sólo dibujos, después también fotografías- alrededor de un eje temático (Miquel 2005, 9).

² El kinetoscopio (también se escribe quinetoscopio) era un aparato que fue precursor del proyector actual y fue inventado por la compañía de Thomas Alva Edison. Entre sus principales diferencias con el cinematógrafo de los Lumière está el que las películas no se proyectaban, sino que se tenían que ver asomándose por un visor y el que la duración de las mismas tenía que ser mucho más reducida.

parte por Ángel de Campo; en 1896 también el mismo diario publicó otra columna llamada “Cinematógrafo” firmada por un periodista, cuya identidad se desconoce, que se llamaba así mismo “Lumière”. Estas analogías estaban orientadas a enfatizar que estos textos reflejaban fielmente la realidad. Aunque utilizaban los nombres del cine y del kinetoscópio, no necesariamente trataban de éstos; en este sentido podríamos decir que estas publicaciones podrían clasificarse dentro de la categoría de *ecfrasis asociativa* que propone Valerie Robillard (ver 1.4) en la que el texto alude a convenciones o ideas asociadas con las artes visuales y no necesariamente al contenido. Aquí lo importante es que aunque en el texto la relación entre imagen y palabra es implícita, los títulos proveen de una marca textual –paratextual- explícita e incuestionable que permite leerlos tomando como referencia imágenes que pretenden reproducir fielmente la realidad.

Desde que apareció en 1895, la imagen cinematográfica fue identificada con la autenticidad gracias a su filiación con la fotografía. Las primeras películas reciben el nombre de “vistas” y eran, en palabras de Georges Sadoul, una especie de “documental social no deliberado” (1972, 16). El mismo Sadoul describe el carácter de las primeras imágenes cinematográficas de la siguiente manera:

Louis Lumière era fotógrafo, y para llevar a término su cinematógrafo no necesitó estudiar detenidamente los zoótropos. Sus films presentan un carácter original: son, de manera sistemática, fotografías animadas. (*Ibid*, 16)

Después del éxito de la primera proyección en el Gran Café de París el 28 de diciembre de 1895, los hermanos Lumière mandaron un gran contingente de camarógrafos a registrar diversos acontecimientos y noticias por todo el mundo. Eran pocas las cintas que contenían un

argumento, como *Arroseur arrosé* (*El regador regado*, 1895), o que mostraban efectos especiales, como *La démolition d'un mur* (1895); la gran mayoría presentaban al público escenas callejeras, tomadas de la vida real con personajes naturales. De estos primeros films surgieron los reportajes, los noticieros y las escenas en exteriores. González Casanova propone que algunas de las ideas del Positivismo que imperaba entre los intelectuales de la época "contribuyeron a que el cinematógrafo fuera recibido en México como un valioso espejo de la realidad, un invaluable testimonio del acontecer" (1997, 24-25). El gran público mexicano ya había presenciado antes otros medios de reproducción de imágenes en movimiento, pero el cine resultó vencedor gracias a su realismo.

3.1.1 LA PRIMERA ECFRASIS CINEMATOGRAFICA EN MÉXICO

El 14 de agosto de 1896 se realizó una función privada del cinematógrafo, solamente para algunos grupos de "científicos"; algunos días más tarde, el 27 del mismo mes, se realizó la primera exhibición pública. En medio de estas fechas, el 19 del mismo mes, apareció en *El Universal* un texto sin firma titulado "Cinematógrafo Lumière" que da cuenta de este acontecimiento.³ Esta crónica es tan descriptiva como el género

³ Miquel (1991, 8) y Manuel González Casanova (1995, 54) atribuyen este artículo a Luis G. Urbina por la similitud de ideas y de estilo. Yo, personalmente, no encuentro elementos para apoyar esta afirmación, puesto que ambos textos me parecen bastante diferentes. Las similitudes de contenido a que se refieren son: 1) ambos textos mencionan la conveniencia de poder ver al cinematógrafo sentado en una butaca y no a través de un visor, como en el kinetoscopio, y; 2) el lamento de que el cine no tenga sonido para completar la ilusión de realidad. En realidad, ambas fueron opiniones generalizadas en la época, no fueron exclusivas de Urbina. En contra, tenemos el hecho de que ambos textos se hayan interesado por películas distintas: mientras que el primer escritor quedó vivamente impresionado por *La démolition d'un mur* y *La llegada del tren*, Urbina se fascinó por *Comida del bebé* y apenas menciona las anteriores; y aunque ambos describen *La carga de coraceros*, la descripción es realmente diferente. Se pueden mencionar uno que otro elemento en común, como la mención de una llanura, pero no hay que olvidar que, después de todo, se trata de la misma cinta. En cuanto a las similitudes de estilo, francamente no encuentro ninguna. El primer texto es una nota

cinematográfico al que se refiere. En ella el cronista aclara que no pudo asistir a la primera función, pero que lo hizo al día siguiente, “admirando ocho cuadros llenos de movimiento y vida” (1995, 77). Las vistas que se proyectaron fueron: *Disgusto de niños*, *Las Tullerías de París*, *El regador y el muchacho* –hoy mejor conocida como *El regador regado*-, *Jugadores de ecarté*, *Comida del bebé*, *Carga de coraceros*, *Demolición de una pared* y *Llegada del tren*. El periodista quedó impresionado “vivamente” por las últimas tres, sin duda las más espectaculares, y las describe. Para este trabajo es un texto muy importante, pues se trata de la primera ecrasis cinematográfica escrita en México:

El primer cuadro de estos últimos representa un campo: a lo lejos se distingue una faja oscura y por instantes va haciéndose perceptible un escuadrón que avanza al galope hasta llenar toda la escena. El conjunto es admirable. (*Ibid*, 78)

A continuación describe las otras dos vistas:

El segundo cuadro consiste en un grupo de trabajadores que tratan de derribar un muro en una construcción vieja, muro que al desplomarse envuelve a todos en nubes de polvo, y cuando éstas se disipan, aparecen los operadores trabajando. El tercer cuadro es una estación de paso: en el fondo se distingue la locomotora con su caudal de trenes que se acerca veloz, y después detiene su carrera; los pasajeros bajan y otros suben con precipitación tan propia de momentos semejantes pero con tal vida representado, con tal verdad que la ilusión no puede ser más completa y asombrosa. Falta el sonido al aparato por medio del fonógrafo y dar color a las

informativa, sobria y escueta, mientras que la segunda es extensa, llena de digresiones y hasta hiperbólica. Hasta donde yo sé, Urbina bien podría haber escrito el texto anónimo, lo único que pretendo es hacer notar que los argumentos para proponer esta tesis son insuficientes para sostenerla.

figuras; pero el movimiento de las escenas subyuga de tal manera que la imaginación todo lo suple. (*Ibid*)

Estas ecfrasis se encuentran en la categoría *representativa* de Robillard como una *descripción* (ver 1.4), es decir que el texto verbal se centra sólo en algunas partes de la plástica y no intenta imitarla estructuralmente. Sin embargo, más que la descripción en sí misma, lo interesante es encontrar el punto de vista del escritor como un observador y los juicios estéticos que hace. En este caso además, las opiniones del observador se repetirán constantemente en las crónicas de los autores que siguieron: la identificación del movimiento con la “vida” de la imagen y la echa en falta del sonido y del color para completar la perfección de la imagen como representación de la realidad.

En esta primera crónica marcó la tendencia que las demás seguirán: énfasis en el movimiento, cuya descripción se mezcla por fuerza con la narración. El texto está narrando y describiendo una imagen a la vez. Por lo menos desde Lessing la tradición clasifica a la imagen como detenida en el tiempo, y funcionando en el espacio, y a la palabra a la inversa, funcionando en el tiempo. Desde esta primera descripción del cine la palabra intenta derribar la barrera que la separa de la imagen. Y el cine le ayuda a hacerlo.

3.1.2 “EL CINE ES EL ZOLÁ DE LO IMPOSIBLE”

Las primeras crónicas de cine fueron publicadas por Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada y Ángel de Campo. Se trata de los primeros textos en los que escritores mexicanos reconocidos se ocuparon del cine.

A los pocos días de la anónima primera crónica cinematográfica, el 23 del mismo mes, apareció un artículo de Urbina en la columna "Crónica semanal". Este autor compara el nuevo invento con el kinetoscopio de Thomas A. Edison y con la linterna mágica que la empresa Exposición Imperial exhibió por todo México entre 1895 y 1900. Después de Urbina, Ángel de Campo, Nervo y Tablada también publicaron sus propias crónicas cinematográficas; estos cuatro escritores quedaron fascinados desde el principio por el realismo del cine y coincidieron en que le faltaba sonido y color para completar la ilusión.

La crónica de Urbina, del 23 de agosto de 1896, comienza declarando que el cinematógrafo "venció" al kinetoscopio y a la linterna mágica de la Exposición Imperial porque tiene movimiento, es decir, tiene vida. El kinetoscopio también tiene movimiento, tiene "vida, rápida, eléctrica" (1995a, 81), pero se trata, en opinión de Urbina, de una imagen "falsa, como prestada, como de imitación". En esencia, lo que se trasluce del texto es que a diferencia del cinematógrafo, el kinetoscópio no lograba recrear la ilusión de realismo adecuada: las imágenes eran demasiado pequeñas y se trataba de montajes circenses contra un fondo negro, no de escenas tomadas directamente de la vida cotidiana.

El segundo en escribir acerca del cine fue Tablada, quien el 12 de diciembre del mismo año publicó su primera crónica cinematográfica. En ella consigna al movimiento de las imágenes como causa del efecto de realidad del cine. Al igual que Urbina, Tablada también identifica la imagen cinematográfica con la vida: "Aquellos metros de blanco lienzo se animan al golpe de la proyección luminosa con una vida intensa, sorprendente y prodigiosa" (1995a, 88).

A ellos siguió Amado Nervo, en 1898, quien dedicó sólo dos de sus crónicas al cine. La primera, del 20 de marzo, apareció en *El Mundo*. En

ella relata una película proyectada en veriscopio.⁴ La película –que tenía como motivo una pelea de box- impresionó tanto a Nervo que le hizo “predecir” que en el futuro ya no habría libros: el cinematógrafo y el fonógrafo los reemplazarían. Según Nervo, gracias al cinematógrafo las futuras generaciones podrán ver la historia “en vivo”: Esta es una forma de decir que el cine registra la realidad, la verdad, de manera auténtica. Claro, para este autor no cualquier “verdad” merecería ser registrada, sólo los hechos históricos.

Un detalle curioso es que Nervo afirma en su crónica que en el futuro se verán “iluminarse sus ojos [de las mujeres en la pantalla del cine] azules como la genciana o negros como la sima” (1995a, 90). Es necesario recordar que el cine todavía era monocromático en esa época. Una posible interpretación para este desliz retórico es que Nervo asume que en el futuro la imagen tendrá color (lo que acentuaría su realismo), sin embargo no lo dice explícitamente; la otra opción es que este escritor simplemente se dejó llevar por el entusiasmo. Del mismo modo, cuando Nervo afirma que eventualmente las películas serán “coloridas” podemos interpretarlo en dos sentidos: llenas de ingenio, y llenas de color. Alguien metido de lleno en el cine de color –como sucede hoy en día- difícilmente resaltaría esto como característica relevante en una película, más bien se da por sentado.

Al año siguiente, el 2 de abril de 1899, Urbina (1995b) volvió a publicar su primera crónica con algunos pequeños cambios, y de nuevo seis años después, el 1º de abril de 1906. El centro de estas tres versiones de la misma crónica de Urbina es la comparación entre el cinematógrafo, la linterna mágica y el kinetoscopio, y de cómo el primero

⁴ El veriscopio era una de tantas versiones del cinematógrafo que abundaron en esos tiempos en el invento era nuevo y muchos intentaron dar la vuelta a la guerra de patentes con sus propios proyectores, generalmente modificaciones del aparato de los Lumière o del de Edison. El versicopio era una patente americana.

vence a sus adversarios, pues es el que retrata la realidad de una manera más auténtica.

Hay un periodo en blanco entre 1899 y 1906, en el que ninguno de estos autores escribió crónicas cinematográficas. Gonzáles Casanova propone que el interés del público por el cine había decaído profundamente a causa de “La competencia desmedida entre las numerosas salas, la escasez de películas, la insalubridad de la mayoría de los locales, y finalmente la publicación de un reglamento por parte de las autoridades del Ayuntamiento” (1997, 39). Para 1906 el cine volvió a estar en auge y Urbina publicó de nuevo su viejo texto. Éste también fue un año prolífico para las crónicas cinematográficas.

Ángel de Campo publicó 440 crónicas en la columna "La Semana Alegre" del 2 de abril de 1899 al 26 de enero de 1908. Por lo menos dos de ellas están dedicadas al cinematógrafo. En opinión de González Casanova, Ángel de Campo “sigue los pasos de José T. Cuéllar, al preocuparse por recrear el mundo que lo rodea; sus escritos retratan las imágenes vivas del pueblo mexicano reflejando, no sin ironía matizada por un toque poético, sus costumbres, su diario acontecer” (1995, 55). En este caso, las crónicas de De Campo tienen una gran similitud con las películas que describen.

El primero de estos textos (firmando como Tick-Tack) apareció publicado el 14 de octubre de 1906 y se titula “Va a comenzar la tanda”. En él, Ángel de Campo hace una crónica del entorno de la sala cinematográfica, los boleteros, las luces, el público, es decir, recrea la experiencia de asistir a una función cinematográfica. Cuenta cómo las señoras se impresionaban ante “las escenas de magia, fogonazo, humo, mago a la puerta o súbita mutación”. Para 1906, Mélliès ya había entrado a escena; *Le voyage dans la lune* tenía cuatro años de antigüedad y todo había cambiado en esos diez años desde que apareciera el cine por primera vez y la gente quedara boquiabierto por la llegada de un tren. Ya

no se trata de simples vistas o fotografías animadas tomadas de la vida real.

El estándar de realismo y autenticidad del cine había cambiado también: ya no se dedicaba a reproducir la realidad fielmente, sino que intentaba mejorarla y de hacerle hacer cosas que no haría normalmente. El lenguaje cinematográfico se estaba comenzando a estructurar y el sueño tomaba forma.

Después, este autor hace la apología de rigor del futuro del cine basando en su capacidad de reproducir la realidad: “Si esa máquina se perfecciona, el escritor, el periodista, los secretarios de juzgados de lo correccional y de lo criminal, el reporte, el trovador de cacile, cuantos suplen con gacetillas cuadros de costumbre, actas y romances, los hechos que en el mundo acaecen quedarían relegados a las obras extravagantes de la acalorada fantasía” (1995a, 102). También los gobiernos usarán al cinematógrafo para registrar los acontecimientos públicos para sus archivos históricos tendrán la misma categoría que un documento notarial.

Lo interesante de todas estas “predicciones” es que siguen considerando al cine como un medio para recoger “el testimonio del acontecer”, algo bastante acorde con la naturaleza de sus propias crónicas. No se trata de ninguna visión del futuro, sino de lo que de hecho ya hacía el cinematógrafo.

Esta crónica de Ángel de Campo sólo puede considerarse efrástica en un sentido muy laxo, pues no cumple la demanda de representar a su fuente visual; en cualquier caso podríamos hablar de cierta filiación con la categoría asociativa, pues refiere ciertas ideas asociadas a la imagen visual, pero no a una obra en concreto y en este sentido no todavía cumple con la condición de la *enargeia*. Sin embargo, poco antes del final de esta colorida crónica, Ángel de Campo nos regala con una breve descripción, una efrasis cinematográfica en toda la regla:

al son de la ‘Matchitza’ aparece en la pantalla una mujer graciosa, que existe o ha existido en remota ciudad, que impacienta por ser nada más juego de claro obscuro, que enamora por su risa y por su gancho. (*Ibid*, 103)

Cuenta Tick-Tack que la ilusión de realismo de esta imagen fue tal, que al verla el público hasta comenzó a pelear por la muchacha.

El 16 de octubre de 1906, Tablada escribió de nuevo acerca del cine en “México sugestionado – El espectáculo de moda”. En ella habla acerca del público que va al cinematógrafo: próceres, bohemios, “todo México”. Según este autor, el cine causaba fascinación a cualquier clase de persona. El texto contiene un pasaje interesante que termina en un esbozo ecfrástico. Al decir de Tablada, la gente solía discutir acerca del cine igual que de la ópera. Así, los que sabían hablaban acerca de *El amigo Fritz* (Pietro Mascagni, 1891), *Sanson y Dalila* (Camille Saint-Saëns, 1877) y *La condenación de Fausto* (Hector Berlioz, 1846); pero también de una versión cinematográfica de Fausto: “Mefistófeles, en el Cinematógrafo, hace muecas de fatal augurio, y Margarita se deshoja ante una ‘hura de sanglier’ ‘Margarita ante porcos’ diría un pesimista con probabilidades de acertar...” (1995b, 104). Para coronar la narración con ironía, Tablada compara la atracción que ejercía el cinematógrafo sobre la sociedad mexicana con la que ejerció años antes la foca amaestrada de un circo.

Dice De los Reyes que para Tablada fue una sorpresa la “vida” que desprendían las películas y captó la posibilidad del cine de evocar el pasado fielmente: el movimiento era la vida del cine. “El cine satisfizo, pues, por la impresión de ‘verdad’ que comunicaban las escenas de objetos en movimiento” (1983, 168). Para terminar, Tablada deja caer una frase en la que resume cómo –y por qué- la autenticidad del cinematógrafo

tenía encantados a los modernistas: “hártate de realismo. El Cinematógrafo es el Zola de lo imposible” (*Ibid*, 106).

El mismo año, apenas ocho meses después de que Urbina cantara tres veces las glorias del cinematógrafo –con el mismo texto-, el 8 de diciembre publicó una nueva crónica en la que criticaba duramente a quienes asistían al cine. “La vuelta del cinematógrafo” comienza describiendo el movimiento cotidiano de las calles de Plateros y San Francisco (hoy Madero), que era bastante ajetreado. Por las noches estas avenidas se llenaban de “un gentío pobre, popular, de los ‘bajos fondos’, y en el que van confundidos elementos de la burguesía humilde” (1995d, 108): se trataba de los asistentes a ciertas proyecciones al aire libre en Avenida Juárez a las que acudía sobre todo gente de bajos recursos.⁵

El último texto de Tablada apareció el 17 de marzo de 1907 en *El Imparcial* y se tituló “El asesinato de la tanda”. Más que una crónica cinematográfica, se trata de un ataque a las tandas. Este texto contiene pocas alusiones al cine en sí mismo y a su imagen y sólo podría ser considerado vagamente asociativo. Comienza anunciando que la tanda, género teatral de variedades, estaba moribunda, se trataba de un espectáculo que antes fue muy popular en México y que estaba siendo reemplazado por otro que le ha robado popularidad: el cinematógrafo. Al contrario de Urbina, destaca González Casanova (1995, 44-45), Tablada celebra que la tanda haya sido desbancada por el cine. El escritor utiliza un juego de opuestos en el que el cine representa el ideal y la tanda la carnalidad; el cine es un rayo de luz proyectado sobre un lienzo blanco, mientras que las tandas son un “bistec a la rusa, sangriento y carnal” (1995c, 110).

⁵ Se trataba de proyecciones cinematográficas al aire libre organizadas por la cigarrera El Buen Tono sobre los muros de su edificio a un costado de la Alameda (González Casanova 1997, 67).

El 18 de marzo de 1907 Nervo publicó una crónica más en *El Imparcial* (firma como “X. Y. Z.”). Confiesa, un poco como con vergüenza, que “ama” al cinematógrafo -no era, al parecer, una predilección propia de un hombre refinado-. A continuación narra sus propias experiencias en las salas cinematográficas de Europa –principalmente en España- en donde, cuenta, un voceador narraba las escenas de la pantalla y producía los efectos de sonido incidental. En Italia, en cambio, los exhibidores cortaban las películas para poder proyectar más.

Para este trabajo, lo más relevante es que Nervo establece una primera tipología en la que divide al cine de la época en tres categorías basadas en su relación con la realidad:

- 1) Las de magia “trucadas” (que reconstruyen cuentos fantásticos).

- 2) Las de la vida real –que son más bien ficciones realistas- (cómicas o dramáticas).

- 3) Y las “serias”, escenas de viajes, montañas, etcétera, que sí son realistas en el sentido documental: viajes, países lejanos (1995b, 112-114).

Esta clasificación nos permite ver con claridad que el cinematógrafo había cambiado. Ya no era sólo un registro del movimiento; para 1906 también contaba historias y, al mismo tiempo, desarrollaba un lenguaje propio. Esta es una de las principales razones por las que la gente había vuelto a las salas de cine, después del bache de 1899 a 1906 en el que parecía que el espectáculo iba a desaparecer. A pesar de todo, Nervo prefiere la tercera de sus categorías, es decir, la que más se acerca a las primeras vistas, que recogía escenas tomadas directamente de la vida real, sin trucos ni argumento, es decir, las que son auténticas. Positivista

al fin, Nervo, al igual que Urbina, apreciaba en el cinematógrafo sobretodo las cualidades pedagógicas basadas en su realismo.

El 8 de septiembre de 1907 en el mismo diario apareció la segunda crónica catalogada como cinematográfica de Ángel de Campo, titulada “En defensa de la perra ladrona”. En realidad, más que crónica cinematográfica es un relato de los acontecimientos de la época relacionados con el caso de una perra que era utilizada para robar.

Aunque fueron apenas dos (encontradas hasta ahora) las crónicas cinematográficas de este autor, se trata seguramente de algunas de las más ricas. Son crónicas en toda la forma, pues recrean no sólo los filmes, sino el momento y la experiencia de la proyección.

Ese año también, Urbina continuó con su crítica al cinematógrafo en una crónica titulada “Los ricos y los cinematógrafos” (1995e, 120-122) que apareció el 22 de octubre en *El Imparcial*. Si en la crónica anterior se lamenta de que el cine fuera un espectáculo para pobres, ahora recrimina a los ricos por asistir también. Era entendible -Urbina condesciende- que las clases bajas acudieran al cinematógrafo, pero en las clases altas esto era imperdonable. Antes celebraba del cine, pero después Urbina criticó duramente su uso poco pedagógico.

A mediados del año siguiente, Urbina publicó en *El imparcial* la crónica “El cinematógrafo de la vida” (1991a, 64), que más que una descripción de un filme es una reflexión acerca del oficio del periodista que hace una analogía entre la imagen cinematográfica y la percepción.

Cuando Victoriano Huerta fue finalmente derrotado por las fuerzas revolucionaras, Urbina se vio obligado a exiliarse en Cuba y posteriormente en España. Allí en el extranjero escribió en 1915 “El triunfo del cinematógrafo”, publicado en *El Heraldo de Cuba*, en el que retoma su –ya viejo- tema de la pugna entre el cine y las demás artes escénicas. El cine vence, argumenta Urbina, pues “La impresión visual despierta en el espectador un interés tan vivo como el de la existencia real” (1991b, 69).

Más adelante agrega “Al claroscuro de esta realidad, la fantasía se encarga de dar, pródigamente, colores. El movimiento le presta ayuda en esta labor pictórica” (*Ibid*). En este texto Urbina atenúa las críticas que hiciera al cine en “Los ricos y los cinematógrafos”, pues, argumenta, aunque espectáculo menor, el cine avanza muy deprisa y pronto podrá compensar sus defectos y alcanzar la gloria.

Pocos meses después, Urbina vuelve a la carga y en “El cine y el delito” (1991c, 71-74), publicada en el mismo diario, afirma que el cine ejerce una influencia negativa en la población –particularmente en los jóvenes-, al difundir cintas de crímenes. El cine es un medio de tan fácil acceso, afirma, y sobretodo tan “real”, que explotan el anhelo por el crimen en los espectadores.

Este tema continuaría años después en “Escuela normal del crimen: un discípulo aprovechado”, publicada en 1926 en *El Universal* (1991d). En esta crónica Urbina relata el caso de un joven asesino español que confesó haber querido ser alguna vez un actor de cine. Urbina concluye que el joven se inspiró en los seriales de Sherlock Holmes y Fantomas para cometer un asesinato: el cine contagia criminalidad.

El último artículo de este autor al que me referiré tiene cierta relevancia para este trabajo, pues se trata de una reflexión titulada “El cinematógrafo y la literatura”. El texto fue publicado primero en *El Heraldo de Cuba* en 1915 y posteriormente reeditado en *El Universal* en 1928; Urbina lamenta que cada vez más escritores dejen la palabra para acercarse a la imagen que, en su opinión, gana en espectacularidad y realismo, pero pierde en profundidad psicológica y de originalidad: “Es innegable que nuestra civilización se ha enamorado del cinematógrafo y que, por él, la cultura, en cuanto se refiere a las letras, comienza a sufrir un daño de empobrecimiento” (1991e, 83).

Para estas fechas, el cine ya había cambiado mucho desde las primeras vistas que se proyectaron en la calle de Plateros en 1896. Sin

embargo, como podemos constatar, el tema del realismo de la imagen cinematográfica –y la ilusión de realidad que produce- acompañó prácticamente todas las crónicas de Urbina. Este autor fue el único que siguió escribiendo con cierta regularidad textos acerca del cine en los que conviven la fascinación por el sueño del cine, con la pesadilla que un medio como éste –popular e inculto- representaba para un viejo modernista como él.

3.1.3 EL SORTILEGIO IMPERIOSO

Además de estas crónicas, hay varios datos curiosos que muestran que la imagen cinematográfica estaba estrechamente relacionada con la autenticidad en la mente del público de la época, varios de ellos recopilados por Aurelio de los Reyes. La anécdota de los espectadores que salían corriendo con *La llegada del tren* es muy conocida, pero hay otros ejemplos, como cuando en 1899 alguien escribió a *El Imparcial* para preguntar si las imágenes del cinematógrafo servirían como pruebas en un juicio y el diario contestó que no veía porqué no (1973, 64); o cuando Porfirio Díaz aparecía en pantalla y la gente lo ovacionaba o rechiflaba; también cuando aparecía una corrida de toros el público coreaba “oles” (De los Reyes 1973, 71; Miquel 2005, 22); existen más relatos como éstos. Se podría decir que la identificación del público con la imagen era todavía algo ingenua, pues se debatía entre la *ilusión* y la *impresión* de realidad. También los círculos intelectuales, literatos y “científicos”, dieron la bienvenida al cinematógrafo por su veracidad, por lo menos en un principio, como lo hemos visto en las primeras crónicas.

Para comprender la naturaleza de sus crónicas, ayuda recordar que Urbina, De Campo, Nervo y Tablada también comentaban otro tipo de espectáculos, teatro o zarzuela y que, afirma Miquel “no tuvieron más

remedio que describir al cine valiéndose de conceptos 'importados' de la crónica teatral o la crítica del arte" (1991, 23). Se trataba de crónicas de actualidades en las que la recreación del espectáculo mismo, y la del ambiente en que se desarrollaba eran el objetivo principal, no se trataba en realidad de textos de crítica artística.

Esto último me parece fundamental para matizar algunas de las críticas que se han hecho a estos cronistas, en particular por parte de Aurelio de los Reyes, quien escribe que Urbina, Nervo y Tablada formaban parte de los que "menospreciaron y subestimaron las posibilidades expresivas del cine y su estética" (1983, 167). Pero, ¿qué menospreciaron? ¿Cuáles posibilidades expresivas podían apreciar en ese momento tomando en cuenta el cine que habían visto? En realidad los modernistas apreciaron al cine por lo que era –un espectáculo de feria científica-, y por lo que buscaban en él –una representación fiel de la realidad-; lo mismo que cualquier grupo en cualquier época ha proyectado en el cine sus propias inquietudes e intereses.

De los Reyes ya había reprochado antes a estos escritores porque vieron al cine "como un arribista que tomó prestados elementos de la literatura y del teatro" (1973, 167), pero eso fue precisamente lo que hizo poco después de nacer: una vez que se comenzó a separar del enfoque meramente fotográfico tomó prestados argumentos teatrales para filmar puestas en escena. Aquí lo importante es que estos escritores fueron capaces de apreciar que el cine cumplía con la autenticidad que ellos buscaban. Además, en realidad sólo Urbina despreció abiertamente al cine; las opiniones de Ángel de Campo, Tablada y Nervo, aunque pocas, no fueron desfavorables.

Todavía agrega De los Reyes (*Ibid*, 66) que estos escritores, como críticos de arte, no fueron conscientes de que el cine podía "satisfacer" mejor que la pintura los postulados estéticos que buscaban: realismo y escenas netamente mexicanas. Esto me parece un anacronismo; la

fotografía ya existía desde bastante antes y hay razones por las que no se le equiparaba a la pintura; entre otras, por ser un medio de reproducción mecánico, o sea “artificial”, y no obra de la mano e inspiración de un artista. Con el cine sucedía algo similar, era más un artilugio tecnológico o un espectáculo de feria que un arte. No podían apreciar al cine como si fuera una pintura. A De los Reyes le parece extraño que ninguna de las crónicas haya dado cuenta del paralelismo entre el cine, la pintura y el teatro naturalista, incluso llega al grado de extrañarse que ninguno de esos escritores haya propuesto una teoría del cine mexicano siguiendo la corriente de la pintura, y termina con el lamento: “¡Quién sabe qué les pasaría a estos mexicanos, en ocasiones tan acertados como contradictorios!” (*Ibid*, 72).

El caso es que algunos escritores mexicanos “acertados” y “contradictorios” conocieron el cine y le dedicaron algunas pocas de las crónicas que publicaban periódicamente. Acerca de esto escribe Patrick J. Duffey que “los escritores mexicanos siempre han tenido una sensibilidad especial hacia el cine. De ahí que no sea coincidencia que tres de las primeras reseñas que sobre el cine se hicieron en México hayan sido obra de tres figuras literarias” (1996, 13) -se refiere a Urbina, Tablada y Nervo-. Se trata de otro anacronismo. En realidad estos autores eran periodistas y se ocupaban de casi cualquier tipo de suceso cotidiano, el cine ocupa sólo una muy pequeña parte de sus escritos. Si el que ellos publicaran algunas pocas reseñas cinematográficas significa que los escritores mexicanos son “sensibles al cine”, entonces sería igual de válido decir que son “especialmente sensibles” hacia la zarzuela o hacía los problemas del tránsito en las calles del centro de la ciudad.

Varias de estas crónicas contienen, en mi opinión, buenos ejemplos de ecfrasis cinematográfica, sobre todo asociativas, aunque hay algunas descriptivas; en principio, no tienen la intención de ser ficción –aunque bien podrían leerse así-; su única intención es describir una imagen y la

reacción de los espectadores ante ésta. Habría que tomar en cuenta, además, que se trataba de un espectáculo realmente nuevo, que poca gente había tenido oportunidad de presenciar y, por lo tanto, las crónicas funcionan como sustituto absoluto de la imagen para muchos de los lectores. Es interesante reflexionar acerca de la crónica y la crítica como ecfrasis, y acerca de la conexión entre las crónicas modernistas y la mimesis de la realidad. Tanto en las crónicas, como en las vistas cinematográficas, el paradigma representacional era precisamente ese: la reproducción fiel de la realidad, la autenticidad. Los textos eran muy similares a la imagen misma que describían y en ese sentido también podríamos ubicarlos en la categoría *representativa con estructuración análoga* de Robillard (ver 1.4), aunque la analogía no haya sido voluntaria por parte de los autores.

En casi todas las crónicas la experiencia cinematográfica –la posición del espectador frente a la pantalla- está descrita bajo el motivo del cine como un sueño. Esto podría parecer contradictorio, pues éstas generalmente hacían énfasis en la capacidad del cine de ser verídico, de ser objetivo y representar la realidad fielmente. En todo caso, aunque las primeras vistas cinematográficas no hayan tenido otro objetivo que no fuera el de fotografiar la realidad “tal cual era”, en las crónicas literarias del cine el fenómeno cinematográfico está representado de manera no muy distinta al del cine como sueño: el cuarto oscuro, la desaparición de las barreras entre ficción y realidad, y la identificación del espectador con lo que ve en la pantalla. Yo diría que reproducen de alguna manera esa cualidad del sueño de hacernos creer que se trata de una realidad.

También escribe Patrick Duffey que el cine comenzó a influir en la literatura mexicana desde “estos primeros años” (1996, 14). Para probar este punto lo que habría que preguntarse es: ¿influyó el cine en la obra posterior de alguno de estos cronistas? La realidad es que no. Después de

1907, en que apareció la última de estas crónicas cinematográficas, sólo Urbina volvió a escribir un poco acerca del cine durante su exilio en Cuba.

Después de los modernistas, algunos periodistas y escritores continuaron escribiendo acerca del cine. En 1915 Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán –firmando como *Fósforo*– lo hicieron en España. Dos años después en México lo hicieron Rafael Pérez Taylor y Carlos Noriega Hope.

Por su parte, el personaje protagonista de *Salamandra* de Efrén Rebolledo, bien podría ser uno de estos escritores periodistas y poetas que realizaban tanto crónicas cinematográficas como de ópera o de cualquier otro asunto que llamara la atención de la sociedad. Es en esta novela en donde se encuentra la primera referencia cinematográfica dentro de una obra de ficción.

3.2 POR LA PANTALLA

El 6 de noviembre de 1896 nació Carlos Noriega Hope, apenas cuatro meses después de que el cinematógrafo llegara a México. A diferencia de los modernistas, ni Noriega Hope ni otros escritores de su generación vivieron en un tiempo en el que el cine no existiera. La figura de este escritor sobresale porque la mayoría de su vida literaria y periodística estuvo marcada de una u otra manera por el cinematógrafo.

En su labor periodística ninguno de los cronistas del modernismo se ocupó exclusivamente, ni siquiera preponderantemente, del cine. Sus artículos trataban acerca de una gran variedad de temas, entre los cuales se encuentra el mundo del espectáculo y, dentro de este último rubro, dedicaron algunos textos a este nuevo invento.

Pero eso fue todo.

En cambio, durante la segunda década del siglo XX otros escritores dedicaron columnas a tratar exclusivamente del cine. En México, destaca “Por la pantalla – Impresiones de nuestro cronista de cines”, publicada en *El Universal* (González Casanova 2003, 11-21), escrita primero por el dramaturgo Rafael Pérez Taylor, que firmaba como *Hipólito Seijas* y después por el mismo Noriega Hope, bajo el nombre de *Silvestre Bonnard*. “Por la pantalla” se publicó diariamente, con algunos lapsos de ausencia, de 1917 a 1919 (González Casanova 1997, 165-167). Esta columna, que consta de aproximadamente 140 artículos, tuvo que desaparecer cuando

Noriega Hope fue enviado a Hollywood como corresponsal, experiencia que marcó su producción literaria posterior.

El mismo año que desapareció esta columna apareció publicada *Salamandra* de Efrén Rebolledo, compañero modernista de Urbina y Nervo. Si bien las referencias al cine en esta novela son pocas –los personajes van al cine y en algún momento la protagonista es comparada a las divas cinematográficas más famosas de la época- se trata de un hecho relevante, pues marca el momento en que la ecfrasis cinematográfica dejó el género periodístico y llegó a la ficción narrativa.

Cuando Noriega Hope regresó de su aventura hollywoodense al año siguiente, en 1920, se hizo cargo del suplemento *El Universal Ilustrado*, del cual continuó siendo director hasta su muerte en 1934 (Monterde 1969, 7; Ciuk 2000, 445). En esta revista Noriega Hope lanzó la sección “La Novela Semanal” con la intención de combatir la sequía de producción literaria en México de los años posteriores a la Revolución (Miquel 2005, 82). Al parecer, se trataba de un momento de crisis en la narrativa mexicana, pues ya habían muerto escritores del género como Gutiérrez Nájera y Ángel de Campo; otros, como Federico Gamboa habían dejado de escribir y “casi exclusivamente escribían José López Portillo y Rojas y Cayetano Rodríguez Beltrán” (Monterde 1969, 9), mientras que intentos narrativos como los de Mariano Azuela eran aislados.

En apoyo de esta idea, Francisco Monterde rescata la presentación que hizo Noriega Hope del suplemento: “Un verdadero esfuerzo significa para *El Universal Ilustrado* esta nueva sección. No se escapará a nuestros lectores que el hecho de conseguir cada semana una novela corta de autor mexicano representa, por nuestra parte, un esfuerzo sencillamente colosal, ya que en México muy pocos cultivan con éxito este género literario” (1969, 10). Agrega que la labor de la revista “no es incensar a los consagrados, sino la de enaltecer a los humildes, a los desconocidos que

principian a recorrer el sendero” (*Ibid*, 10). Sin duda se trató de una publicación más que relevante para la narrativa mexicana de la época.

En las páginas de “La Novela Semanal” colaboraron escritores como Gilberto Owen, Celestino Gorostiza, Rafael Solana y Luz Alba, entre muchos otros. También importante fue el hecho de que Noriega Hope mantuviera abierta esta publicación a todas las tendencias, incluso contrarias, como pueden ser las del estridentista Arqueles Vela y el contemporáneo Owen. Se trata de una época, escribe Christopher Domínguez (1989, 522), que muestra completas las posibilidades de la narrativa: vanguardia y clasicismo, novela lírica y crónica, arcaísmo y modernismo; los géneros se rompen y trascienden y casi todos ellos confluyen en “La Novela Semanal”. El primer número apareció el 2 de noviembre de 1922 con *La comedianta* de G. Martínez Nolasco (Monterde 1969, 8-9).

En esta revista aparecieron tanto los estridentistas como los Contemporáneos, así como algunos novelistas de la Revolución; pero también publicaron varios autores más difíciles de encasillar. Para Domínguez aquellos narradores que no están considerados dentro de ninguna de las categorías anteriores, entre ellos el propio Noriega Hope, forman un grupo de “solitarios, sonámbulos y bohemios” (1989, 521).

Los años de apogeo de “La Novela Semanal” fueron también los años en los que el cinematógrafo, junto con el automóvil, la música de jazz y el charleston, entre otros, se convirtió en uno de los símbolos de la sensibilidad moderna (Sheridan 1985, 180). Durante esa época, *El Universal Ilustrado* era la publicación cultural más leída e influyente.

Entre el centenar de textos que se publicaron en “La Novela Semanal”, afirma Miquel (2005, 82) están algunos de los primeros textos narrativos mexicanos con tema cinematográfico después de las crónicas de los modernistas. Esta opinión contradice la de Duffey (1996, 19), para quién el primero fue *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán. Lo

cierto es que en estas páginas aparecieron las narraciones cinematográficas de Juan Bustillo Oro y de Noriega Hope, que son probablemente las primeras que abordan el cine como tema central, a diferencia de *Salamandra*, en la que aparece de manera tangencial. Además de lo anterior, esta publicación guarda otras relaciones con el cine, como el que Mimí Derba, escritora y actriz de cine, publicara ahí *La mejor venganza* y luego *La implacable* en 1924 (Monterde, 13), aunque ninguna de ellas contenga temas cinematográficos. También está “La señorita Etcétera” de Arqueles Vela, que contiene algunas referencias cinematográficas.

Tanto Noriega Hope como Bustillo Oro fueron guionistas y directores de cine y ambos utilizaron el tema cinematográfico en su narrativa. En realidad, podría decirse que inauguraron en nuestro país lo que Domínguez llama “cuento de tema cinematográfico” (1989, 571). El cine es el tema central de *Che Ferrati, inventor* -Noriega Hope- y *La penumbra inquieta* -Bustillo Oro-. Por medio de estas narraciones “La Novela Semanal” resultó fundamental para las relaciones entre la literatura mexicana y el cine. En el cuarto capítulo dedico todo un apartado a estudiar la analogía cine-sueño en las ecfrasis cinematográficas de estos dos textos.

3.2.1 LA REALIDAD VERTIGINOSA: *PERO GALÍN*

No todas las narraciones con tema cinematográfico aparecieron en “La Novela Semanal”, algunas otras, como *Pero Galin*, de Genaro Estrada, fueron publicadas de manera independiente. Esta novela contiene varias similitudes temáticas con otros textos de cine, particularmente con *Che Ferrati, inventor*. Por ejemplo, *Pero Galin*, también retrata a los mexicanos en Hollywood.

El protagonista, un joven desencantado que se refugia en la cultura colonial, reacciona en contra de todas las manifestaciones de la modernidad, entre las cuales está el cine. Antes de conocer a su prometida, “Lota” –diminutivo de Carlota-, “Pero” –estilización de Pedro- se jactaba de no haber conocido el cinematógrafo, después hasta se va de luna de miel a Hollywood: allí “el pasado pierde para él su interés y se abandona al disfrute del presente... Pero acepta con gusto la modernidad que antes aborrecía” (Miquel 2003, 85-86).

El colonialismo, como movimiento literario, duró apenas ocho años, de *El madrigal de Cetina* y *El secreto de la escala* (1918) de Monterde, hasta *Pero Galín* de Estrada (1926) (Domínguez 1989, 544). *Pero Galin*, la última, es una burla a esta corriente literaria, cuyos exponentes, Francisco Monterde, Artemio de Valle-Arizpe y Julio Jiménez Rueda, escribe Domínguez, evaden la historia y se remiten al Virreinato como medio de escape. En su novela, Genero Estrada “descubre el mecanismo y lo delata” (Domínguez, 1989, 521).

De entre las manifestaciones de la modernidad contra las que lucha Pero -el fonógrafo o el jazz- es el cine el que más impacto tiene en él, y el que más colabora a acercarlo al mundo contemporáneo. Domínguez hace una anotación interesante: “la *flapper* [Lota] lo ha sacado [a Pero] de un texto [el arte colonial] para introducirlo a otro [cinematográfico]” (1969, 564). Él mismo añade que “Enamorado de Lota, Pero casa y viaja con ella a Hollywood. Pesaroso al principio, curioso después y entregado al final... acaba mudando de vestuario y admirando a Pola Negri en el Sunset Boulevard” (*Ibid.*, 564). A diferencia de otras narrativas, como la de los Contemporáneos que veremos más adelante, aquí el cine no se pierde entre una turbulencia de intertextos, sino que está enfatizado expresamente como símbolo máximo de la modernidad.

Aunque resulta un dispositivo argumental fundamental, en realidad sólo hay tres referencias directas al cine en toda la novela. La primera es cuando Pero declara su desprecio por el cine:

-¿Usted conoce el del cine Olimpia -replicaba un inoportuno-. Ese instrumento que no tiene otro rival que el del teatro Capitol de Nueva York?

-No, no conozco ningún cinematógrafo, ni quiero conocerlo-argüía Galín, molesto-, porque en ellos el arte tradicional se desdora y rebaja. (1983, 220)

La segunda se presenta como un modelo efrástico, en la que un personaje es descrito aludiendo a convenciones cinematográficas. Jugando, Lota se burla de Pero llamándolo “héroe cinematográfico”:

-¡Pero decíale gozosa- tú eres el héroe de un drama de cinematógrafo! ¿De donde has sacado esa audacia y esa novedad de enamorarte de mí, tú que pelas la pava con el calendario azteca y con el estandarte de Hernán Cortés? (*Ibid*, 225)

Algunos podrán dudar de si se trata o no de una efrasis, pero me parece claro que esta referencia provoca un incremento icónico en la mente del lector y, de este modo, tiene efecto de *enargeia*. Resulta algo irónico que, si bien es cierto que Pero se ve a sí mismo como un héroe trágico, su visión no podría estar más alejada de la de un héroe del cinematógrafo. La referencia de Lota se puede entender si consideramos que en sus principios –y lo sigue haciendo- el cine tomó sus modelos y tipos del teatro y la literatura. Aunque Pero se considera una especie de “Don Quijote” por referencia a la novela de Cervantes, Lota hace referencia al motivo del Quijote que el cine se ha apropiado.

Finalmente, en la última parte de la novela hay una amplia descripción de Hollywood y las estrellas de la época (*Ibid*, 259-264), pertenecientes al capítulo convenientemente titulado "La lumbre de Hollywood". Este fragmento no contiene ninguna ecrasis, ni descripción de una película, simplemente se dedica a explorar lo que rodea al mundo de las películas: fiestas, paseos, glamour, etc. Todo lo cual termina por seducir a Pero.

Alfonso Reyes -quien se refirió a *Pero Galín* como "uno de los libros más mexicanos que se hayan escrito" (1960, 176)- observa dos atmósferas diferentes en esta novela: la del anticuario de Pero, y la de Lota "visión actual, cinematográfica, rauda sin ser vertiginosa, del mundo visto a través de la ventanilla de un tren o desde el auto en marcha, las estaciones, las carreteras, las fronteras, las mezclas de pueblos, Los Ángeles, Hollywood, y mañana" (*Ibid.*, 178). Reyes asume que las diferencias entre ambas visiones están en el uso del tiempo y el ritmo.

Aunque escasa, la presencia de la imagen cinematográfica en esta novela es importante. En todo momento simboliza la vida moderna que el protagonista rechaza, pero que termina por abrazar. Aunque comparte temática con otras narraciones de la época, la experiencia cinematográfica no está descrita explícitamente bajo el motivo del cine-sueño, pero hay elementos implícitos que crean una red ecrástica que funciona en esa dirección. Domínguez escribe que *Pero Galín* dio "a la aventura colonialista su impensable rictus de vanguardia, esfumándose en la autoparodia y dejando sus cenizas para los críticos" (1989, 544). La novela clausura esta corriente "con humor, alevosía y ventaja" Podría decirse, añadiría yo, que en este texto, el cine provoca el despertar del sueño del pasado hacia el presente.

3.3 LA ILUSIÓN CINEMÁTICA

3.3.1 LA PANTALLA INTERIOR

Las novelas de vanguardia en México, dice Christopher Domínguez, surgieron en un tiempo en que la novela misma estaba siendo cuestionada e incluso ya se hablaba de su muerte. Voces influyentes como la de Ortega y Gasset criticaban duramente la nueva dirección que estaba tomando la narrativa, particularmente la de vanguardia, que minimizaba la anécdota y daba preferencia al lirismo, en un “tempo lento”: parecía que en las novelas no pasaba nada. Domínguez describe la narrativa de vanguardia de los años veinte de la siguiente manera: “fragmentación del ojo y su recomposición textual: teoría de la relatividad, perspectivismo filosofante, *cine*, nueva música, cubismo, deportismo, dinamismo de la máquina” (1989, 548).

Ángel Miquel clasifica el uso del cine en los textos de los años veinte entre los que asimilaban recursos técnicos cinematográficos y aquellos que hacían referencia explícita al cine, como los de Bustillo Oro, Noriega Hope y Estrada. “La señorita Etcétera” de Arqueles Vela, y *La malhora* de Mariano Azuela, entran dentro del primer grupo, mientras que los textos de los Contemporáneos cumplirían ambos requisitos, afirma (2005, 90).

“La señorita Etcétera” apareció en el número 7 de “La Novela Semanal”, en 1922 (Monterde 1969, 11). Vela era el secretario de

redacción de *El Universal Ilustrado* al momento de publicar dicho relato y su narración es la primera de su tipo en ser publicada en el suplemento. La obra es notable entre otras cosas, dice Domínguez, porque utiliza “nuevas formas de comunicación” (1989, 549-550). Entre dichas formas de comunicación, el cine también tiene su lugar.

La primera referencia cinematográfica aparece cuando el narrador dice “La calle fue pasando bajo nuestros pies, como en una proyección cinemática” (1969, 272). A causa de esta oración, Miquel afirma acerca de este relato que “la escritura parece reproducir este procedimiento [del cine], de tal manera que al leer presenciamos imágenes secuenciadas como en una película” (2003, 88). La propuesta de Miquel es que la descripción que sigue en el texto adquiere ciertas características cinematográficas en la mente del lector, por asociación.

Este motivo cinematográfico de “La señorita Etcétera” me parece sobrevalorado por la crítica y lo anterior es ejemplo de ello. En realidad la referencia en el relato de Vela es demasiado tenue y se pierde en el torrente verbal del estridentismo. De hecho, las frases que siguen a la referencia cinematográfica tienen pocas características visuales y sería difícil asociarlas con el cine. No es que su presencia no sea importante, sino que simplemente no da como para realizar un análisis extenso del texto desde el punto de vista cinematográfico. Podríamos preguntarnos entonces si dicho fragmento crea o no una red de relaciones efrásticas y, en todo caso, cuál es su verdadero alcance dentro del texto. En cualquier caso, más que hablar del uso de un recurso técnico del cine para narrar, yo consideraría esta referencia más bien como un uso del modelo efrástico, en el que un personaje percibe su realidad circundante como si fuera una imagen cinematográfica indeterminada. Este uso del modelo permite a Vela “cubrir mucho con poco” (Yacobi 1998, 27) por medio de indicios, pistas, que realizan una operación sinecdótica. No estoy tan seguro, eso sí, que este uso del modelo efrástico condicione en el lector

la visualización del resto del texto. Más bien me parece que funciona como un elemento de rompimiento.

En cualquier caso, Vela utiliza aquí la imagen para sugerir movimiento, en contraste del uso que se le suele dar para sugerir estatismo, cosa que sí hace cuando relaciona lo narrado con la fotografía, no con el cine: “No tenía la seguridad de que fuese ella, pero su figura descolada de mis recuerdos se estatizaba en la penumbra de un daguerrotipo” (1969, 275). Finalmente, es de notar que Vela también recurre al motivo del sueño para referirse al cine más adelante: “Todas las noches, como en un sueño, yo desenrollaba mi ilusión cinematográfica...” (1969, 280). El autor utiliza al cine para lograr la *ilusión de realidad* (ver 2.5). Percibir el sueño como cine es percibirlo como si fuera realidad.

Un caso similar es el de *La Malhora* (1923) de Mariano Azuela. En la novela, la protagonista que da nombre al relato sufre un ataque y es rescatada por la policía. Cuando un médico trata de revivirla vertiendo alcohol en la boca de la muchacha inconsciente, Azuela escribe: “Después se repite el mismo film: una, dos, diez, cien mil miles de veces” (1968, 30). Y esta es la única referencia cinematográfica en toda la novela. Esta comparación utiliza la capacidad del cine de ser proyectado una y otra vez y, por lo tanto, de repetir el mismo momento varias veces. En este caso, el cine modela la percepción de la realidad como un momento alucinante, una pesadilla de la que se despierta para encontrarse dentro de otra pesadilla -un sueño dentro de un sueño, diría Poe-. Y una de las características de esta figura, es que es imposible discernir entre sueño y vigilia. De nuevo, la imagen cinematográfica logra este efecto.

Duffey insiste en que esta novela está escrita con una composición cinematográfica. Yo no lo creo así. Para empezar el cine aparece mencionado apenas una vez, de manera casi incidental y de ninguna manera afecta la estructura de toda la novela. El argumento que utiliza para defender esta postura es que “los capítulos son secuencias unitarias

en tiempo, que unidas dan el sentido y el ritmo de la obra, y si se suprime una de ellas se afecta la trama” (1996, 153). En realidad esto describiría casi cualquier tipo de narración, no sólo la cinematográfica. No hay en ella nada que haga pensar particularmente en una película. Luego Duffey afirma que en *La Malhora*, Azuela compara la vida de la protagonista –y la novela- con una película que se repite. En realidad, lo que se está comparando es sólo un instante. Nada más.

Sin embargo, Duffey recrimina al crítico Luis Leal por no haber señalado la “naturaleza claramente cinematográfica” (*Ibid*, 46) de esta novela. Seguramente Leal no buscaba conexiones cinematográficas y al no haber marcas contundentes no podía hacer tal afirmación.

Creo que las pretensiones de que cualquiera de estas novelas es cinematográfica son exageradas; hacen alguna mención al cine, es cierto, pero en ningún caso forma parte central de los textos. Lo que sí hacen, tanto *La Malhora* como “La señorita Etcétera” es utilizar la imagen cinematográfica como modelo a través de la subjetividad de los personajes. Aunque tenue, el uso del cine en ambas obras prefigura el que le darán otros novelistas de tendencias de vanguardia, como los Contemporáneos: crear la “ilusión cinemática” de la que habla Vela, transformando por unos momentos la pantalla interior de la conciencia en una pantalla en la que se proyectan imágenes cinematográficas.

3.3.2 EL CINE EN LA NOVELA LÍRICA DE LOS CONTEMPORÁNEOS

Aunque los Contemporáneos son más conocidos como poetas, también escribieron algunas novelas que algunos llaman “de vanguardia” (Duffey 1996), otros “prosa dinámica” (De los Reyes 1983; 1994), “novela lírica” (Coronado 1988) o “bocetos de novela” (Sheridan 1985, 242). Según Aurelio de los Reyes, la relación de estos escritos con el cine se puede

dividir en dos: de la época silente, la que nos ocupa, y de la sonora (1983, 175).

Acerca de la primera categoría, De los Reyes pinta el siguiente panorama: Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen y Enrique González Rojo incorporaron elementos de la narrativa cinematográfica en algunos de sus trabajos en prosa; por su parte, Jaime Torres Bodet escribió crítica cinematográfica y Salvador Novo “habló con simpatía” del cine en *Return Ticket*; finalmente, Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza se interesaron por el cine hasta después de la visita de Eisenstein a México (*Ibid*, 175), ya en el periodo de cine sonoro. Al igual que De los Reyes, Duffey (1996, 31) afirma que los Contemporáneos recurrieron a técnicas cinematográficas, para expresar una realidad estética.

El primer relato publicado por algún miembro de este grupo fue *La llama fría*, de Gilberto Owen, que apareció en “La Novela Semanal” el 6 de agosto de 1925 (Sheridan 1985, 241). Durante 1927 en la revista *Ulises* aparecieron los primeros fragmentos de *Margarita de niebla*, *Return Ticket*, *Novela como nube* y *Dama de corazones*. (*Ibid*, 287) *El joven* fue escrito en 1922, pero Novo publicó este relato hasta 1928 (*Ibid*, 296). Después de esta fecha, sólo Torres Bodet continuó escribiendo prosas.

Estas novelas fueron escritas en la misma época, por lo que se ha especulado si parten de un acuerdo previo por parte de estos autores. Aunque Torres Bodet asegura que se trata de meras coincidencias (Carballo 2005, 52), Guillermo Sheridan (1985, 241) propone que se trató de un proyecto generacional del grupo, motivado por la lectura de autores como Eugenio D’Ors, Proust, Girard y Jean Giraudoux. De los Reyes agrega que el acuerdo no sólo incluía escribir prosa –puesto que estos escritores eran, sobretudo, poetas- sino también la intención expresa de utilizar recursos cinematográficos en ellas. No hay nada que pruebe que haya habido un acuerdo de utilizar el cine en ellas y aunque la imagen cinematográfica tiene una presencia consistente en estas obras, también

lo tienen otras artes. En estos textos el cine no es más que, en el mejor de los casos, un elemento más dentro de una intrincada red intertextual.⁶ Veamos algunos ejemplos tomados de *Return ticket* y *El joven*, de Salvador Novo, *Dama de corazones* y de Xavier Villaurrutia.

Return Ticket relata el viaje por barco del narrador desde México hasta Hawai y de regreso. Esta novela contiene sólo dos referencias al cine en las que describe algunas escenas como si fueran una imagen cinematográfica. La primera de ellas cuando el protagonista viaja en tren y hace una parada:

Por la tarde tenemos tiempo de cenar en la estación de Los Ángeles. La estación misma es cinematográfica y comunica una impresión tan improvisada que no es posible admirarla si no se gusta particularmente el cine. (1988, 255)

¿Qué quiere decir Novo al describir la estación de tren como cinematográfica? Hay una relación evidente, pues el tren ha llegado a la meca del cine, cerca de Los Ángeles. La intención parece ser más bien peyorativa. Como muchos de su época, Novo parecía sentirse a la vez atraído y repugnado por la forma de vida estadounidense –misma que se exagera en Hollywood-: rápida, inmediata, artificial. He aquí uno de los potenciales de la ecfrosis, según Tamar Yacobi (1998, 31), cuando es utilizado como modelo pictórico. No es sólo la configuración visual lo que el modelo ecfástico evoca, sino que con ella aparecen también las connotaciones ideológicas. Más adelante Novo utiliza otra ecfrosis cuando el protagonista viaja en barco hacia las islas:

⁶ Claro, tampoco es cualquier cosa el que este grupo haya decidido incluir al cine junto a otras artes que en la época todavía se consideraban como más “elevadas”. Sin duda, como afirma De los Reyes, se trata de una clara muestra de que la naturaleza artística del cine ya no era cuestionada por los Contemporáneos y que había alcanzado “madurez técnica, estética y expresiva” (1994, 150).

Me ha fatigado el shuffleboard y ahora ocupo mi cómoda silla junto a estas personas que leen con las piernas tendidas y cubiertas por una manta, como en el cine. Hago esfuerzos por que me ocurran pensamientos grandiosos acerca del mar que no descansa, pero nada me ocurre (*Ibid*, 277).

¿En qué me baso para afirmar que se trata de una ecfrosis en lugar de simples menciones al cine? Para mí es claro que Novo está recurriendo a un modelo pictórico para presentar ambas escenas. Sin duda, no se trata de descripciones vívidas, y la imagen aparece casi como una cita, más que como una descripción. Sin embargo, el valor de estas referencias está en la manera en que apoyan la descripción, si bien la *enargeia* probablemente no sea explícita, si permite que el lector visualice la situación como si fuera una imagen fílmica. En este sentido, el texto pasa de describir una escena “real” para describir una imagen. De este modo es que se este tipo de referencias se convierten en ecfrosis.

De nuevo, aquí las ecfrosis del cine no parece tener connotaciones positivas, más bien evocan ridículo, aburrimiento y decadencia. Aunque resultan interesantes como una estrategia narrativa de proyección de la subjetividad y focalización del personaje, no hay en toda la novela ningún otro uso del cine. No se encuentra en ella una estructura cinematográfica; ciertamente tampoco hay emplazamientos de cámara.

En cambio, en *El joven* (1928), que apareció el mismo año que *Return Ticket*, Novo se explaya más en el cine, dando incluso a las ecfrosis cinematográficas giros que no tendrán con ningún otro de los Contemporáneos.

La novela relata la experiencia de un joven que sale a reencontrarse con la ciudad después de un largo periodo de encierro debido a una enfermedad. Más que una novela, se trata de una crónica del cambio que había sufrido la ciudad durante los años de los Revolución y hasta la fecha

de escritura del texto. El comienzo es un verdadero caudal de imágenes de la modernidad urbana, sobretodo de publicidad. Entre esta lluvia de ideas, Novo hace una alusión al cinematógrafo como una de las modas juveniles de la época y que eran vistas con sospecha por la tradición. Pues pensaban que "La soltería, el cinematógrafo, el vegetarianismo, el teléfono y las novelas francesas tienen grande culpa del grupo de las enfermedades mentales" (1989, 789). Aquí, más que describir una imagen, el cinematógrafo mismo forma parte de la imagen del mundo contemporáneo, como en *Pero Galín*, de Genaro Estrada. La referencia también alude a la influencia perniciosa que, se decía, el cine tenía sobre las mujeres.⁷

Más adelante, Novo describe los nuevos medios de transporte urbanos, que desembocan en el automóvil. En este fragmento hace una ecrasis al recordar cómo estos vehículos aparecían en las pantallas del cinematógrafo:

(Estos automóviles -iba a escribir con b- se conocieron mucho en el cine; en vistas panorámicas iluminadas, marca Pathé, de pronto daba vuelta un Renault. También en las vistas italianas. A la Hesperia -decana de los argumentos- 'pannes' frecuentes le daban la ocasión de desesperar desde la portezuela que no podía abrir).
(Ibid, 791)

Hay una referencia cinematográfica más cuando Novo relata el discurso de un estudiante universitario que aspira a una federación estudiantil "imaginaria". Este nuevo "Danton", como lo llama Novo, describe a los norteamericanos en términos de sus propias imágenes cinematográficas: "No volveremos al Cine Olimpia. No aprenderemos

⁷ Es curioso que el cine también haya sido heredero de la literatura en este sentido, pues en el siglo XIX se consideraba que las novelas eran una influencia negativa para las mujeres.

inglés. Ese pueblo de, esa raza de cow-boys y bathing-girls, desaparecerá" (Ibid, 797).

En su repaso a la cultura contemporánea, Novo también hace un recuento histórico interesante del cine hasta la fecha de escritura del texto:

El cine ha sufrido en México alientos grandes y graves desalientos. Cuando se dispuso de la fotografía animada, se echó mano de la literatura con historia. ¡Quién no vio el Circo Romano y las grandes galeras, de muchos remos? En Francia abundaban los hechos de Zévaco⁸ que poner en claroscuro. Los reyes eran reales, comprensivos, y firmaban sentencias con pluma de ave. Los pajecillos se inclinaban. Catalina de Medici conspiraba tras la puerta... ¡Todo Victor Hugo! Luego, cuando se prefirió el cine incoloro, argumentos tiernos -siempre en Francia- en los que se dignaba actuar M. T Mme., de la Comédie Française. (Ibid, 800-801)

Y acerca del cine mexicano:

Luego la jettatura y el mal fin. Vistas hechas al itálico modo en que la heroína era como ella sola de original. Y la primera salida de Emma Padilla, la Menichelli mexicana -el Califa de León, el Tigre de Santa Julia-, con los párpados en tercera velocidad. Al ver que en Francia las actrices filmaban por deporte, Mimí Derba fundó la Azteca Films, con María Caballé, en Defensa propia, argumento que hubiera sido una opereta aceptable.

Vinieron luego muchos otros desfiles de matronas teatrales. Y con el éxito de los grandes episodios, se filmó El automóvil gris. (Ibid)

⁸ Michel Zevaco (1860-1918) fue un escritor y director de cine francés, famoso en su época por sus novelas seriadas.

Es realmente de notar que se trate de uno de los pocos textos de la época que siquiera mencionan algo acerca del cine mexicano. Prácticamente todas las demás representaciones del cine en la literatura mexicana toman como modelo a películas extranjeras. Hablar del incipiente cine nacional tiene sentido en el despiadado análisis de los mexicanos citadinos de los veinte que hace Novo. La imagen cinematográfica también es reflejo de la sociedad que la produce.

Otro de los Contemporáneos a los que se le achaca haber escrito narrativa cinematográfica es Xavier Villaurrutia. La realidad es que ninguno de estos escritores afirma explícitamente haberse inspirado en el cine para escribir sus narrativas. No obstante, De los Reyes interpreta las palabras de Villaurrutia en este sentido. Pero este poeta simplemente afirma que buscó una sensibilidad nueva para escribir *Dama de corazones*, en ningún momento menciona al cine (1983, 177). Sin justificar su afirmación, De los Reyes propone que esa sensibilidad nueva a la que Villaurrutia se refería es el lenguaje cinematográfico. No quiero decir que el cine nunca haya pasado por la cabeza de Villaurrutia, me parece claro que así fue, simplemente quiero hacer notar que no formó parte central de este esfuerzo y que no hay argumentos para pensar que haya sido más importante que otros medios artísticos.

Dama de corazones desarrolla la historia de Julio, el narrador, quien va de viaje a visitar a dos primas (Aurora y Susana) con quienes desarrolla una relación amorosa. En toda la novela sólo hay dos referencias al cine, la primera cuando ambas mujeres son descritas como en una imagen cinematográfica:⁹

⁹ En *Dama de corazones* podemos encontrar un buen caso de los abusos a los que el enfoque de narrativa cinematográfica puede llevar. Aurelio de los Reyes, por ejemplo, propone que la novela está dividida en 17 capítulos o “cuadros” (1983, 177-181). Y argumenta que esta forma de dividir la novela responde a una estructura cinematográfica, suponiendo que cada capítulo es una secuencia de cine. En realidad no hay ninguna marca paratextual ni intratextual que indique tal cosa. Aunque se puede aceptar que la

Por momentos puedo confundirlas como ellas confunden sus manos, entrelazándolas; como ellas confunden sus voces cuando cantan frente al piano que Mme. Girard apenas roza, como si en la habitación contigua hubiese algún enfermo a quien el ruido pudiera hacer daño.

¿Por qué mis ojos las diferencian al grado de hacer de ellas heroínas rivales de un novelista cualquiera?

Ahora se sobreponen en mi memoria como dos películas destinadas a formar una sola fotografía. Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja. (2004, 10)

En este fragmento aparece una vez más el motivo del cine como sueño: Julio percibe la escena como una ensoñación, pero la ilusión es tan auténtica –tan cinematográfica, afirma- que se confunde con la realidad. La otra referencia cinematográfica proviene, interpreta Aurelio de los Reyes (1983, 179) de *Fame and Female* (1919), una película de Cecil B. De Mille:

¡Que delicada isla la del egoísmo para mí, naufragio voluntario!
¿Por qué no traer una mujer conmigo? ¿Por qué no inventar la realidad de una novela o de una película más: la novela o la película del naufragio en la isla desierta en la que una pareja edifique su propia vida? (*Ibid*, 30)

Al igual que Vela, Azuela y Novo, Villaurrutia utiliza el modelo ecfrástico para expresar la subjetividad de los personajes, para crear una “ilusión cinematográfica”. Pero a diferencia de los otros, este autor añade la

novela tiene 17 momentos diferenciados, nada indica que sean cinematográficos. Después de todo, este tipo de estructuración no es exclusivo del cine.

referencia a una película en concreto, lo cual ayuda al “incremento icónico (Pimentel 2003, 208) ya que invita al lector a visualizar de una manera específica dicho fragmento.

No hay por qué pensar que estos escritores se interesaran más por el cine que por la obra de Proust, de Girardoux y de Gide. Incluso en algunas de estas novelas el cine apenas si aparece mencionado. Sin embargo, aunque no haya sido parte de un acuerdo previo y ni siquiera tenga un lugar primordial, el cine forma parte del universo visual e intertextual de las primeras novelas de los Contemporáneos y es parte de las estrategias de representación que estos autores ensayaron. El mismo Torres Bodet afirma en sus memorias que desde su juventud el cinematógrafo mudo era una “fácil mitología”, pues él y su grupo asistían al cine todas las semanas. (Carballo 2005, 44)

Sin embargo, a pesar de lo que diga Miquel, el uso que hacen de la imagen cinematográfica es mucho más subjetivo que temático, lo cual corresponde con la afirmación de Coronado de que “Frente a un objetivismo furioso presentan un subjetivismo no por lacio menos furioso” (1988, 16). El cine, su uso de la imagen, es un recurso más de estos escritores para explorar esa subjetividad.

Acuerdo previo o no, hay otro elemento de gran significación compartido por estas tres narrativas y que tiene alguna relación con el cine: el sueño. Este motivo se presenta a momentos en sentido literal –mientras el personaje duerme- y en otros como un estado hipnótico –un dormir despierto-. Las ecfasis cinematográficas de los Contemporáneos se insertan en el modelo del cine como sueño por este uso de la subjetividad, pero también porque las mismas novelas a las que pertenecen, como dice Coronado, “nadan felizmente en el ámbito de la ensoñación, ese estado que se encuentra entre la vigilia y el sueño” (1988,16). Se trata de novelas que se desarrollan entre la inconciencia y la

conciencia, entre el realismo y el abandono. Cuando aparece en los textos, la imagen cinematográfica es ilusión de realidad.

Si bien es cierto que estos escritores usaron el cine en su narrativa, me parece que el enfoque de De los Reyes, dirigido a la prosa o narrativa cinematográfica, no es el más fructífero, pues conduce a errores y abusos. En realidad los Contemporáneos utilizaron el cine de dos maneras: metafóricamente, es cierto, como una ecrasis asociativa (ver 1.4), haciendo referencia a estilos e ideas relacionadas con la imagen cinematográfica; y como la descripción de una imagen en pantalla que los personajes ven, como en un sueño nos vemos a nosotros mismos desde fuera, pero no como para narrar utilizando técnicas cinematográficas.

3.3.3 LA PENUMBRA DEL CINEMATÓGRAFO

En el cuarto capítulo dedico más espacio a analizar las ecrasis cinematográficas de Gilberto Owen en *Novela como nube*, porque me parece que es el que hace un uso más rico de este medio. A continuación mencionaré otros dos textos que, de entre estos primeros ensayos de prosa, hacen un uso más extensivo de este recurso: *Margarita de niebla*, de Jaime Torres Bodet y *El día más feliz de Charlot*, de Enrique González Rojas.

Aunque Torres Bodet, afirma Domínguez, sigue los preceptos de la novela lírica igual que sus compañeros, era el que más oficio de novelista tenía de entre los demás Contemporáneos. Es el que más experimenta, el “único que trabaja la estructura más allá de la habitual difuminación de seres y tiempos” (1989, 556).

Por su parte, Duffey describe *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet, como “la más explícitamente cinematográfica” (1996, 35). En mi opinión, de todas las novelas de los Contemporáneos *Novela como nube*

es la que más utiliza al cine. Pero, en cualquier caso, la novela de Torres Bodet también tiene múltiples referencias al cine.

La novela relata la relación amorosa de un profesor de francés con una de sus alumnas. El uso que Torres Bodet hace del cine consiste sobretodo en la comparación de personajes y escenarios con figuras cinematográficas. La primera ecfrafrasis cinematográfica de la novela aparece justo al principio, para describir a Margarita Millers, el personaje que da nombre a la novela. En este caso, el cine sirve para describir lugares y atmósferas usando escenarios con locaciones de película:

Habían desfilado antes de aquél tantos rostros morenos, inexactos, que su blancura y su precisión enfriaron la tarde como la aparición de un paisaje de invierno en el calor artificial de un cinematógrafo (1988, 97).

Como vimos antes en *Return Ticket*, esta referencia es más que una simple mención al cine. Podría decirse que adquiere la calidad de ecfrafrasis en tanto que es un modelo pictórico. Torres Bodet presenta “ante los ojos” del lector una imagen –un paisaje de invierno en una película-; la diferencia consiste en que en este caso el modelo no sólo sirve para reformular un objeto o sujeto literario, sino que incluye la impresión del espectador ante la misma –enfriamiento al ver el paisaje nevado-. En este sentido el modelo ecfrafrástico cumple la función de complemento perceptual del que habla Yacobi (1998, 31), en la que motiva y dramatiza la perspectiva.

Más adelante vuelve a utilizar este recurso cuando el narrador llega a Hawai: "Honolulu. La cartulina se ha inundado de sol y de palmeras. Se respira, como en el cinematógrafo, una luz hecha de reflectores" (*Ibid*, 117). Además de lugares, Torres Bodet también usa el cine para describir situaciones.

¿A dónde ir que no me persigan los ojos verdes, la juventud elástica, la voz repentina de la señorita Miller? He leído siempre de las películas en que un joven depilado, absurdamente esbelto, interroga a una muchacha en traje de golf: -¿Cree usted en el amor a primera vista? Sin embargo..." (Ibid, 100-101).

Pero Torres Bodet no se queda en esto, y dedica algunas de sus ecfrasis a reflexionar acerca de la naturaleza de la imagen y del cinematógrafo con la percepción de la realidad:

Nos aquieta la penumbra del cinematógrafo en que nos ahogamos. Así nos sumergiríamos, si fuésemos ya esposos -o amantes- en la tregua del sueño compartido. De los rostros de las "estrellas" emana la atracción de un reconocimiento. Sentimos, sin decírnoslo, hasta qué punto es igual en nosotros la impresión de cada una de las aventuras de la película. La certeza de que estimamos, en ella, las mismas cualidades o reprobamos los mismos defectos nos lisonjea como la comprobación de haber coincidido en la apreciación de un arte o de un oficio cualquiera con el criterio inteligente de un especialista. La penumbra, el calor en que las respiraciones de las mujeres dibujan sutiles alisios con la brisa acidulada de los perfumes de moda, el contacto de nuestra vida con otras que, en esta promiscuidad de la diversión, no nos entregan de sí mismas sino el aspecto más elegante y cordial -reservándose la llaga oculta, la pequeña inquietud para la hora de la pequeña intimidad amarga- la música que nos invita a no pensar y se contenta con repetir, en la vibración húmeda de las flautas o el escalofrío de los violines, el tema del tango conocido o el refrán de la canción mexicana; todo nos penetra en un abandono de la voluntad en que lo primero que extraviamos es el rencor incomprensible que nos divorciaba. De tal suerte, el ambiente del cinematógrafo hace para nosotros las veces

de la atmósfera en que la noche municipal acostumbra cobijarnos los jueves. Si nos atreviéramos a romper el silencio, no sería para iniciar una conversación nueva sino para continuar la que dejamos interrumpida entonces. (*Ibid*, 123-124)

Si en algún lugar puede quedar claro el concepto de Smith de redes ecfrásticas, ese es aquí. Esta disertación del narrador acerca de la imagen cinematográfica se extiende a todas las referencias al cine que hay en la novela, y permite leerlas bajo una nueva luz –por así decirlo- dentro de la penumbra del cinematógrafo. Poco después en el texto, Torres Bodet amplía esta reflexión:

La siento construida del perfume que aspiro, de la música que escucho como si, en vez de ser la muchacha que invité esta tarde al cinematógrafo, fuese ya una de las siluetas que admiró en la pantalla y que están hechas, para nuestra imaginación de los colores del tiempo en que las contemplamos. Comprendo a qué peligros la expone esta facilidad de adquirir la consistencia de los demás, aun la fluida ingravidez de un personaje de cinematógrafo. (*Ibid*, 125-126)

Al describir paisajes vistos a través de la ventana de un automóvil, Torres Bodet alude a la técnica cinematográfica. En este párrafo me parece claro lo que ya he escrito antes: hay una diferencia entre interpretar que el escritor pretende narrar *como* si fuera una película, o que está *describiendo una* imagen.

Mientras desfila ahora, a cada lado de automóvil, un paisaje que parece el escenario de cartón enrollado con el que el cinematógrafo, al girar, simula el movimiento de los viajes, el silencio de Paloma me

sitúa ante un enigma nuevo: ¿habrá desistido al fin de atraer la atención severa de Schmiltzer?" (*Ibid*, 151)

En este caso, Torres Bodet describe lo que percibe (el paisaje visto a través de la ventana de un automóvil) como una imagen para denunciar su artificialidad. No deja de llamar la atención que si bien antes el cine era parámetro de realismo, en esta novela –y sucederá lo mismo en las obras de otros Contemporáneos- funciona precisamente para lo contrario: para denunciar lo artificial.

De la misma manera, en *Margarita de niebla* aparece nombrado un plano cinematográfico, marca inconfundible que invita al lector a visualizar la escena de una manera determinada, además de que ahorra palabras al autor, pues en una sola palabra –*close up*- sintetiza toda una configuración descriptiva que el lector puede ser capaz de identificar y utilizar en su interpretación del texto:

La hubiera pulverizado de no intervenir a tiempo la directora que descendió hasta mí por una escalera microscópica y me sonrió en close-up con una sonrisa que inmediatamente empezó a ser la de mi madre. (*Ibid*, 130)

Existe cierta diferencia entre narrar con un recurso cinematográfico, y describir un elemento como si fuera una imagen. Narrar “cinematográficamente” implica una realizar transcodificación, es decir, traducir procedimientos técnicos de un lenguaje a otro. Al final, dicha transcodificación lleva a un callejón sin salida. En cambio, describir una imagen implica intertextualidad, en el sentido de que se está insertando un texto dentro de otro. En mi opinión, Torres Bodet hace lo segundo.

Como no tiene un ordenamiento cronológico lineal, Duffey saca la conclusión de que Torres Bodet usa el flashback en *Margarita de niebla*.

No creo que haya en esta novela marcas que permitan vincular la cronología específicamente al cine. Para afirmar tal cosa Duffey se apoya en que el autor “Menciona la palabra *cinematógrafo* nueve veces, *fotógrafo* cinco veces, *pantalla* tres veces y *película* tres” (1996, 36); además, continúa, la novela está narrada en tiempo pluscuamperfecto. Sin embargo, ¿qué permite identificar en este arreglo estructural un flashback cinematográfico en lugar de una analepsis literaria? Se necesita más que una frase en tiempo pluscuamperfecto. Los tiempos verbales pueden ser significativos a la hora de describir una imagen, pero para que lo sean debe ser claro que se trata de tal descripción. Desarticular la cronología no es un recurso exclusivo de la narración cinematográfica y por eso que un narrador se refiera al pasado no necesariamente tiene que ver con el cine. Es mucho más probable que Torres Bodet haya tomado el recurso de remitirse al pasado directamente de las novelas de Proust. El mismo Duffey lo reconoce y menciona la figura de Proust como influencia para Torres Bodet. Mientras que esto último me parece indudable, no creo que eso necesariamente tenga relación directa con el cine.

Es cierto que *Margarita de niebla* tiene una importante relación con la imagen cinematográfica, si bien no creo que sea el tipo de relación que Duffey propone ni con la misma magnitud. A lo largo de sus páginas hay referencias que dan cuenta de este hecho. Coronado afirma acerca de esta novela que “Torres Bodet pone al servicio de la narración todos los recursos de la poesía. Sobre todo la metáfora” (1988, 23). Ciertamente cuando utiliza la imagen cinematográfica, lo hace en gran medida de forma metafórica.

3.3.4 EL DÍA MÁS FELIZ DE CHARLOT

Finalmente, durante estos años de 1927-1928 otro de los Contemporáneos también escribiría un relato en el que el cine tiene gran presencia. De hecho, en el cuento “El día más feliz de Charlot” (1928) de Enrique González Rojo el cine no sólo aparece, sino que es su motivo principal.

El relato es claramente un hipertexto (Genette 1989, 14) tanto de *The Immigrant* como de *Easy Street*, ambas de 1917 protagonizadas por Charles Chaplin. Dichos filmes pertenecen a la etapa de comedias de la Mutual de Chaplin. Durante esta época, el actor tuvo control casi total de sus películas y, como resultado, la docena de filmes de este periodo son algunos de los más recordados y que más huella han dejado. Testimonio de lo anterior puede ser el hecho de que González Rojo publicara su cuento cuando dichas películas tenían ya diez años de antigüedad.

El relato está estructurado en cuatro “escenas” y una apoteosis. Para De los Reyes, “cada una equivale a un ‘gag’ o trozo independiente del relato” (1983, 184). En cambio, Miquel opina que en “su estructuración en escenas, sus personajes y su tema insinúan que se trata de una obra literaria que imita un guión” (2003, 90-91). De ser así (es decir si leemos el cuento como un guión), no podríamos hablar directamente de una ecfrosis, pues no estaría describiendo una imagen. Sin embargo, como el mismo Miquel agrega, este texto está basado en situaciones típicas de las películas de Chaplin que remiten al lector a imágenes cinematográficas específicas. Así pues, yo clasificaría todo este relato como una ecfrosis representativa con estructuración análoga (ver 1.4), pues como ningún otro texto de la época, pretende ser una película. Es sin duda, de todos el que presenta una mayor similitud estructural ente los textos visuales y el verbal.

Un elemento interesante, y que aparece en algunas de las ecfrasis cinematográficas de la época, es que evidentemente describen o hacen referencia a películas en blanco y negro. De los Reyes hace notar, de manera muy acertada, que González Rojo introduce el color a su relato, característica que las películas de la época todavía no tenían. Lo hace, aventura De los Reyes, “quizá por descuido, en la descripción de los ojos azules y la boca roja de la heroína” (1983, 185). En cualquier caso, me parece que se trata de un desliz retórico más, que menciona Sarduy, en los que los autores de las ecfrasis son tan proclives a caer.

Otro aspecto a resaltar, es el hecho de que González Rojo se refiera al personaje como “Charlot” y no como Chaplin. Lo mismo hacía Torres Bodet pues, afirma este último, admiraban al personaje, no al actor (Sheridan 1985, 45). “Charlot” era el nombre que el personaje del vagabundo recibió en países como España, Francia y, durante algún tiempo, también México. Como hemos visto, lo más común es que en las ecfrasis la ilusión referencial se rompa en este punto, pues las referencias suelen ser a los actores y no a los personajes que interpretan. Este relato es notable en tanto que hace precisamente lo contrario. Se trata de algo bastante inusual en las referencias cinematográficas en la literatura, aun hoy en día.

El cine figura en otros dos de los textos en prosa de González Rojo. En ambos textos el autor usa la imagen cinematográfica como recurso de descripción, como parte de la subjetividad del personaje. Una de estas referencias se encuentra en “La inocente aventura del trópico” que relata el viaje en barco del narrador que encuentra a dos jovencitas. Aquí, el escritor utiliza la imagen cinematográfica para describir a la dama de compañía de las jóvenes, a quien describe como una viejecita de cinematógrafo:

Viaja también con ellas Mrs. Florence, que es algo así como su dama de compañía, aunque bien podría pasar como la madre de las muchachas. Su aspecto es el de esas viejecitas que aparecen a menudo en el cinematógrafo, con su peinada cabellera blanca tan lisa y brillante como un espejo de plata, la mirada dulce escondida detrás de los anteojos y las manos finas, largas, de nobles arrugas y siempre ocupadas en hacer calceta o en bendecir al hijo pródigo. Mi pobre madre, que vive en, Tucson, Arizona, se asemeja extraordinariamente a Mrs. Florence. (2002, 237)

El otro relato, “Círculo”, presenta la acción como un plano cinematográfico:

Al sonido de su voz enmudecían los aires, dormía en el canto de las olas. Se oían las palabras dentro de un solícito callar ambiente y la luz se detenía fija, en un close-up, sobre su cuerpo. (*Ibid*, 256)

Sin duda es en la prosa de los Contemporáneos en donde el cine tiene más presencia a principios del siglo XX. A diferencia de grupos como el de los modernistas, estos escritores abrazaron la modernidad del cine. Otros escritores lo hicieron también, la diferencia está en que mientras autores como Noriega Hope y Bustillo Oro escribieron del cine como un tema, los Contemporáneos lo asimilaron a la subjetividad de los personajes, a la pantalla interior de su conciencia. Bernardo Ortiz de Montellano escribiría varios años después, en 1940, “Noche de Hollywood” cuento en el que repetiría este uso de la efrasis y la presenta, además, bajo el motivo del sueño, en este caso una alucinación.

Torres Bodet sería el único que continuaría escribiendo narrativa de manera regular y en su novela *Estrella de día* reelaboró el cine como tema de manera muy parecida a los textos de Noriega Hope: los mexicanos que van a Hollywood en busca de la fama y su posterior desencanto.

A decir de De los Reyes, Villaurrutia, Owen y González Rojo experimentaron conscientemente con recursos cinematográficos “como elementos de apoyo de su prosa poética” (1994, 150). En realidad es cierto, pero creo que se trata de más que apoyos, pues sus obras presentan una reflexión acerca de la imagen en sí misma. Vale la pena revisar los recursos que De los Reyes menciona: “imágenes, la estructura, metáforas, como la de hacer que el narrador asuma la función de una cámara cinematográfica que registra los acontecimientos, o al equiparlo o describirlo como un espectador que observa sus propios actos en el espejo de la pantalla cinematográfica; o al hacer de él un proyector que con sus palabras emite imágenes y las proyecta en la pantalla de la imaginación del lector espectador” (1983, 175-176).

Para Duffey, Novo, Ortiz de Montellano, Villaurrutia y Torres Bodet “se dedicaron a imitar técnicas cinematográficas en su prosa”, pues concebían al cine como “una fuente más de técnicas innovadoras” (1996, 31). En principio, sorprende que Duffey no mencione a Owen, quien en *Novela como nube* le dio una fuerte presencia al cine. Por otra parte, eso de “se dedicaron” parece algo exagerado, digamos que recurrieron al cine, algunos más que otros, de la misma manera que recurrieron a muchas otras artes más. Sin duda, eso sí, el cine les interesó mucho más que a otros grupos literarios.

Coronado relaciona la novela de Owen con el cine de la siguiente manera: “La novela como cine realiza un proceso de montaje que el mismo Resnais podría envidiar, si supiera que un escritor había hecho ya lo que él haría tantos años después. El hilo narrativo está roto en mil pedazos porque el tiempo en lugar de moverse, permanece. Owen enhebra un discurso visual en vez de seguir el transcurso de un verdadero tiempo narrativo. *Novela como nube* es cine moderno, ese que niega su esencia de movimiento y se congela en la composición de imágenes” (1988, 20). En el mejor de los casos, este arrebató lírico de Coronado,

3. EL ZOLÁ DE LO IMPOSIBLE

esta analogía, muestra que el cine no influyó necesariamente en la estructura narrativa de la novela, ni en el uso de la imagen. Las características y recursos que menciona Coronado pertenecen al cine moderno -como él mismo admite- mismo que Owen y sus compañeros no pudieron ver. Existieron antes en la literatura que el cine.

3.4 LA REVOLUCIÓN EN BLANCO Y NEGRO

Balzac comienza *Le père Goriot* con la larga descripción de una posada del París de principios del siglo XIX. El escritor francés introduce el escenario en el que se desarrollará la intriga con un extenso e ininterrumpido recorrido que va desde la fachada hasta pasar por todas las habitaciones y habitantes del inmueble. La sensación que consigue el texto es impresionante por el movimiento que sugiere, por la agilidad con la que se desenvuelve y por lo vívido de las descripciones. Sería fácil caer en la tentación de decir que la “visualidad” de dicho pasaje recuerda al uso de la cámara montada sobre una grúa, que es común en muchas películas de hoy en día para introducir o presentar escenas. Aunque resultaría una analogía sugerente, sería necesario recordar en todo momento que el cinematógrafo se inventó sesenta y dos años después de que Balzac escribiera esta novela y que las descripciones vívidas y llenas de movimiento existen en la literatura desde mucho antes que el cine.

Decir que la novela de la Revolución es “muy cinematográfica” se ha vuelto un lugar común y los estudios que afirman esto generalmente hacen más énfasis en lo “cinematográfico” de la prosa que en la figura del cine como tal en los textos. Mi postura al respecto es que para afirmar que un texto mantiene una relación con otro, es necesario encontrar marcas textuales –explícitas o implícitas - que permitan identificar dicha relación.

En este sentido, hay muy pocas ecfrasis cinematográficas en la novela de la Revolución; de hecho, sólo he podido encontrar una. En este apartado intentaré resumir las posturas acerca de la prosa cinematográfica en la novela de la Revolución y demostrar porqué las considero erradas, o por lo menos que no tienen suficiente sustento.

Dos de los principales defensores de la narrativa cinematográfica en la novela de la Revolución son Aurelio de los Reyes y Patrick Duffey, ambos se centran en textos de Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán. Concretamente, las técnicas cinematográficas que supuestamente estos escritores utilizaron en sus novelas son el *flashback*, el *back projection*, la disolvencia, la cámara lenta y el montaje ideológico.¹⁰

Para poner a prueba lo anterior, comenzaré el análisis *El águila y la serpiente* de Guzmán. Es cierto que al comienzo de la novela hay un pasaje en el que se menciona expresamente al cine:

Yo di dos o tres pasos y fui a tenderme sobre mi silla en un rincón y umbroso. La penumbra que me rodeaba era tan suave que invitaba a asistir, como en un cinematógrafo, al desfile de los pasajeros que insistían en el ejercicio peripatético. Las figuras iban sucediéndose a contrapunto de la cadencia de los golpes de mar en proa. Pasaba ágil y rápido como nadie, el yanqui de la litera alta de mi camarote; pasaba lenta, al paso de su hijito de tres años, la guapa española esposa del cónsul de México en Gálveston; pasaba la francesísima

¹⁰ El *flashback* es una escena retrospectiva, en la que una película interrumpe su desarrollo cronológico para presentar una escena del pasado. *Back projection* es una técnica en la que los actores se colocan frente a una pantalla sobre la que se proyectan – por detrás- diferentes escenarios en los que sería difícil filmar; el ejemplo más común son las antiguas escenas en automóvil. *Disolvencia* es una técnica de montaje para encadenar dos escenas: una va apareciendo poco a poco al tiempo de que la otra va desapareciendo, fusionándose ambas por unos instantes. En la cámara lenta se corre la cámara más rápido al filmar, lo que provoca que al proyectarse las imágenes transcurren más lento. Finalmente, *montaje ideológico* –popularizado por S. Eisenstein- implica yuxtaponer dos o más imágenes que parecen no tener relación directa, con el objetivo de que el espectador construya una determinada asociación de ideas; por ejemplo, una bandera junto a un águila supuestamente evocarían orgullo y patriotismo.

pareja de perfumistas de Puebla, inagotable de su descaro erótico – ella vieja, fea y ridícula; él joven, ridículo y tonto-; pasaban grupos de yucatecos, peculiares en su andar, en su hablar y en su vestir y hasta en ese aplomo de viajeros experimentados que demuestran, pese a la geografía, que Yucatán no es península sino isla. (1984, 209)

Es notable el parecido de este uso del cine con el que hace Novo en algunos fragmentos de *Return ticket* y de *Margarita de niebla*. Al igual que Novo y Torres Bodet (ver 3.3.2 y 3.3.3), Guzmán recurre al modelo ecfástico y a la pantalla interior para describir la percepción subjetiva de un personaje como si fuera una imagen cinematográfica. Además de eso, la similitud temática también salta a la vista.

De los Reyes se refiere a este capítulo de la siguiente manera: “se deduce un concepto que oscila entre lo que era una ‘vista’ y una película argumental. En las vistas, la cámara observaba a los objetos en movimiento, al transcurrir de la vida, de la misma manera que Martín Luis Guzmán observa a los pasajeros de un barco en el siguiente pasaje” (1983, 170-171). Yo matizaría añadiendo que Guzmán está describiendo una imagen, por lo tanto crea una ecfasis, no narrando algo *cómo* si fuera una imagen.

El problema comienza cuando De los Reyes afirma que Guzmán escribió su todo texto cómo si fuera una película de la Revolución, lo cual me parece exagerado. Podría argumentarse que dicha referencia funciona como referente mimético en el sentido en que lo propone Smith (1995, 19), es decir, como un elaborado sistema de códigos fílmicos que convierte al texto entero en la imitación de un film. Sin embargo, en prácticamente ninguno de los demás capítulos Guzmán retoma este recurso para construir con ello una red ecfástica que establezca normas de referencialidad y representación miméticas.

Además, De los Reyes se apoya simplemente en el hecho de que dichas películas construyen una narrativa “débil” al unir varios episodios inconexos y en que Guzmán hace lo mismo en la obra. Es posible que la línea argumental de *El águila y la serpiente* no sea tan sólida, pero esto no necesariamente quiere decir que el escritor lo haya copiado del cine. ¿Es cinematográfico, por ejemplo, *El bar* de Rubén M. Campos por el simple hecho de tener una línea argumental “débil”? No necesariamente.

Más adelante en la novela De los Reyes encuentra influencia del expresionismo alemán en un capítulo en el que aparece Felipe Ángeles. Todo porque cuando Guzmán describe al personaje se refiere a las sombras que lo rodean:

Aquella figura humana, ausente en su ensimismamiento, no me era extraña del todo. Con esa seguridad, así que llegué al extremo del corredor volví sobre mis pasos y vine resueltamente a colocarme ante la *sombra* inmóvil. El hombre salió poco a poco de su contemplación; bajó la mano en que apoyaba la cabeza, se irguió, y dijo con voz dulce y humilde, en raro contraste con la energía y rapidez de sus movimientos, cabalmente militares:

-Buenas noches. ¿Quién es?

-Un viejo conocido, general. ¿O me engaño acaso? ¿No hablo con el general Felipe Ángeles?

Ángeles era, en efecto (1984, 233-234).

No hay en este párrafo –ni en todo el capítulo– alguna marca, alguna alusión que haga pensar en el cine. Lo único que queda decir es que las sombras existen en la literatura desde mucho antes de que Murnau y Lang se acercaran al cinematógrafo. Bien podría Guzmán haber intentado copiar el uso de la luz y sombra del cine alemán, pero nada en el texto indica que así sea. La simple mención de una sombra no es suficiente.

De los Reyes puede haberse dejado llevar por un exceso de entusiasmo a la hora de buscar el cine en la narrativa de Guzmán, pero resulta desconcertante que no toque para nada el capítulo “La película de la Revolución”, en la que sí hay una presencia clara del cine.¹¹

Los análisis de Duffey tienen el mismo problema. Este crítico comienza por proponer que la influencia del cine en la novela de la Revolución proviene de las películas que se filmaban en los campos de batalla:

el cine empezó a influir en la literatura mexicana durante estos primeros años debido a un suceso que inspiraba tanto al cine como a la literatura: la Revolución Mexicana. En vista de la gran popularidad y difusión que alcanzaron los documentales en que aparecían escenas fílmicas de las batallas revolucionarias, su influencia puede apreciarse en las obras de dos de los autores más importantes de la época, Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán (1996, 14).

Más adelante abunda:

Las imágenes cinematográficas de la Revolución no sólo ejercieron un enorme impacto en la sociedad mexicana en general, sino también en los escritores mexicanos en particular, quienes más tarde describirían escenas de ese movimiento armado, haciendo gala, en ocasiones, de una pasmosa economía visual, como veremos más tarde” (1996, 14-15).

La realidad es que en la literatura de la época no hay referencia alguna a las visitas de la Revolución, excepto en un caso: *El águila y la*

¹¹ En el próximo capítulo dedicaré todo un apartado a analizar este fragmento de la novela de Guzmán.

serpiente, de Guzmán, pero se trata de una sola referencia -una sola- de entre una multitud de textos. Difícilmente es material suficiente como para hacer una afirmación de ese tipo.

Por otro lado, acerca de esta novela, Duffey afirma que se trata de “la primera aparición de un tema cinematográfico dentro de la literatura mexicana” (1996, 16). Sin embargo, como ya hemos visto, *Salamandra* de Efrén Rebolledo fue publicada casi diez años antes y ya contiene referencias cinematográficas explícitas. También antes que *El águila y la serpiente* ya habían sido publicadas algunas novelas líricas de los Contemporáneos, los cuentos de Noriega Hope y Bustillo Oro y todos los demás textos que ya he mencionado previamente en este trabajo.

Duffey también analiza otro capítulo de *El águila y la serpiente*: “La fiesta de las balas” en el que encuentra más influencia cinematográfica. Según él, la comprobación de la hipótesis está en el uso de primeros planos en yuxtaposición con tomas de conjunto y *long shots*. Mi conclusión es que desde mucho antes de que se inventara el cine en la literatura existen descripciones de rostros sin necesidad del *close up*, existe el uso de la perspectiva de los personajes (o sea, la focalización) sin que esto implique una cámara subjetiva, y existe la descripción de sucesos lejanos sin que esto implique un *long shot*. Tampoco en este capítulo no hay ninguna marca, ni siquiera velada, que indique una filiación cinematográfica –ninguna alusión a lo narrado cómo visto a través de una lente, ninguna mención a un filme o a una cualidad estética. Por lo tanto, encuentro que esta hipótesis también está infundada.

La otra novela de Guzmán, *La sombra del caudillo*, también ha sido llamada “cinematográfica” por, supuestamente, la influencia del cine expresionista alemán. Según De los Reyes (*Ibid*), dicha influencia se puede apreciar desde el mismo título, pues la estética de esta corriente cinematográfica se basaba en buena medida en su uso de las sombras. No debería ser necesario aclarar que Guzmán jamás menciona tal cosa

en su novela, ni la misma tiene que ver con convenciones pictóricas (ya no digamos cinematográficas). No existen marcas textuales que remitan al expresionismo alemán.

Al analizar la “prosa cinematográfica” de esta novela, Duffey encuentra que cuando los personajes ven a través de las ventanas de un automóvil, Guzmán está recurriendo a la técnica cinematográfica de “proyección de fondo”.

El *Cadillac*, tras de bordear el Zócalo, entró en la avenida Madero y avanzó por ella lentamente, tan lentamente que su esencia de máquina corredora iba disolviéndose en blanca quietud.

Ya habían dado las dos. La avenida, solitaria, lucía en suspenso; estaban cerradas las tiendas, vacías las aceras, libre y reverberante al sol la pulida cinta del asfalto. Sólo unas cuantas de las mujeres pecadoras que allí se exhiben a la hora del paseo seguían rondando en sus *Fords* de alquiler, tediosas, rezagadas, incansables. La nota pasajera de sus vestidos, quebrando la unidad de la luz, ponía la transparencia del aire como en resalte. Era la luz deslumbradora del mediodía, enriquecida ya, templada en tanto por las remotas insinuaciones de la tarde (2002, 96).

¿Es que antes del cine los personajes literarios no miraban a través de las ventanas de las carrozas? Es cierto que Guzmán le da al paisaje visto a través de la ventanilla del automóvil un uso simbólico, pero no menciona que dichos símbolos tengan algo que ver con el cine.

En el apartado anterior vimos un claro ejemplo de un uso del *back projection* cinematográfico. A diferencia de lo que pasa en este texto de Guzmán, en *Margarita de niebla*, Torres Bodet sí menciona claramente que al personaje el paisaje le parece como una imagen cinematográfica. En el caso de *La sombra del caudillo*, no hay ninguna marca que haga pensar lo mismo.

El problema con la “proyección de fondo” cinematográfica es que fue inventada para solventar problemas técnicos, pero fundamentalmente para dar una impresión de realidad, es decir para que no se note (claro que a veces resultaba ridícula si no estaba bien realizada). No era un recurso estético-narrativo, era una convención. ¿Cómo, entonces, iban los escritores a copiar intencionalmente un recurso técnico que no debería notarse a menos que quisieran hacer notar precisamente lo artificial del recurso (como hace Torres Bodet)? Esa es, precisamente la utilidad de las marcas y de los modelos ecrásticos.

Posteriormente, Duffey dedica un apartado a explorar el uso de las técnicas cinematográficas por parte de Mariano Azuela en *Los de abajo*. Pero la realidad es que el texto no contiene marcas que apoyen la idea.

Por lo que sabemos (o más bien, por lo que no sabemos) Guzmán y Azuela bien pueden haberse inspirado en alguna película para escribir sus novelas, pero ni en los textos ni en ningún otro lado hay argumentos para sustentar esta idea. Duffey ve lo que quiere ver; la literatura es así. Si quisiéramos, podríamos proponer que, por ejemplo, “La fiesta de las balas” tiene influencia de la pintura hiperrealista de finales del siglo XX. Podríamos basarnos en el uso de detalles de Guzmán y en su tendencia a presentar los hechos descarnados. Si quisiéramos podríamos proponer tal cosa, lo que no se podría es sustentarlo basándonos en pruebas y, sin este sustento, se puede afirmar casi cualquier cosa.

En el capítulo siguiente ofreceré algunos análisis de la presencia del cine en obras literarias, y de cómo la imagen visual sí puede influir y modificar al texto verbal. Sin embargo, estos análisis no parten del concepto de prosa cinematográfica, sino de la ecrasis: los escritores no narran cómo si fuera cine, sino que describen imágenes cinematográficas. En cuanto al cine en la novela de la Revolución, sólo quisiera hacer notar que mientras que en otra de las corrientes literarias de la época, como la narrativa de los Contemporáneos, las referencias al cine son consistentes,

en la novela de la Revolución la presencia del cine es realmente escasa, aun en las novelas escritas después de 1930.

En resumen, concuerdo con Christian Metz (citado en Peña-Ardid 1999, 102), para quién el concepto de *prosa cinematográfica* es un error, pues evita profundizar en el fenómeno de transcodificación que se lleva a cabo: lo que se traduce no puede ser un procedimiento técnico. Creo que quienes hablan de “técnica cinematográfica” en la literatura confunden la función de la palabra, que no es de simple analogía o de imitación, sino de mediación.

4. EL CINE COMO SUEÑO

Somos el sueño de otro. ¿Por qué no? O una mentira. O somos la concreción, en términos humanos, de una partida de ajedrez cerrada en tablas. Somos una película cinematográfica, una película cinematográfica que dura apenas un instante. O la imagen de otros, que no somos nosotros, en un espejo. Somos el pensamiento de un demente. Alguno de nosotros es real y los demás somos su alucinación.

SALVADOR ELIZONDO, *Farabeuf* (1967)

Acabamos de hacer un repaso general por la trayectoria del cine en la narrativa mexicana de 1896 a 1929, para lo interesados, al final de este trabajo presento una cronología básica con una lista de textos y fechas. A continuación analizaré algunas obras específicas para mostrar cómo a partir de la autenticidad de la imagen cinematográfica, los escritores utilizan el modelo del cine como sueño de distintas maneras y a diferentes niveles. Tanto el cine como el sueño tienen una naturaleza visual que les confiere cierta autenticidad, sin embargo, decía Metz mientras que el espectador sabe que se trata sólo de un artificio, el soñador cree en la veracidad de la imagen onírica: impresión e ilusión de realidad.

Con las ecfraisis del cine no sucede así. Con frecuencia, al describir –o simplemente citar- imágenes cinematográficas los escritores mexicanos de principios de la época del cine silente se dejaron llevar y presentaron la experiencia cinematográfica más como una ilusión, como una imagen tan real que absorbe los sentidos del espectador y suplanta la realidad circundante.

El tema de fondo, me parece, es la autenticidad del cine, misma que fascinó al público desde las primeras vistas de los Lumière. Algunos escritores también quedaron fascinados por esta cualidad y ello se refleja en sus textos. Martín Luis Guzmán cuenta con humor cómo el público trasladaba las simpatías y odios que sentía por los protagonistas de la Revolución a sus imágenes en pantalla, dejándose llevar por la ilusión.

Para Gilberto Owen, la imagen fílmica es en sí misma una ensoñación; su reflexión implícita es quizá la más profunda de todas, pues equipara la narrativa cinematográfica -con sus saltos y elipsis espacio-temporales- con la inconexa manera en que vivimos los sueños, a pesar de lo cuál mantenemos la sensación de que se trata de algo real. Por su parte, Carlos Noriega Hope y Juan Bustillo Oro presentan la ilusión de autenticidad del cine más como un tema que como un recurso narrativo. Ambos reflexionan acerca de la identidad, pero lo hacen desde dos posturas opuestas: el primero como espectador que se identifica con los personajes en la pantalla, transmutando su identidad; el segundo desde el set cinematográfico: un actor que al ser capturado por la cámara pierde su identidad propia. El sueño de Efrén Rebolledo es más sutil, y muestra el anhelo de los espectadores masculinos por las divas del cine, en las cuales depositan todos sus deseos y todos sus temores.

Las crónicas de Luis G. Urbina y José Juan Tablada, con las que comenzaré el capítulo también tratan acerca de la ilusión de autenticidad del cine. Fiel a sus ideas, Urbina encuentra en el poderoso artificio del cine potencial didáctico, pero también una peligrosa capacidad por deformar la realidad. Por su parte, Tablada se muestra fascinado por la capacidad del cine de embotar los sentidos, como una droga.

4.1 CRÓNICAS SOÑADAS Y PARAÍOS ARTIFICIALES URBINA Y TABLADA

4.1.1 SUEÑOS Y PESADILLAS DE LUIS G. URBINA

La primera recopilación de escritos de Luis G. Urbina se titula *Cuentos vividos y crónicas soñadas*. No parece coincidencia, pues, que en su primera crónica cinematográfica compare al cinematógrafo con un telescopio para evadirse a un mundo de fantasía; un aparato que hacía que quien lo utilizara viera todos sus sueños realizados. Es por esto que la crónica termina diciendo: “La fantasía, la curiosa *soñadora*” (1995a, 84). Se trata de la primera aparición del motivo del cine como un sueño en las letras mexicanas.

La primera imagen cinematográfica que Urbina describió -su primer ecrfasis del cine- está tomada de *Comida del bebé* y muestra a dos pequeños que pelean por la comida. Lo primero que llama la atención son las analogías que hace Urbina en la descripción de la imagen:

...y en el cuadro de albura uniforme y limpia, como una página en blanco, se presenta de improviso una lámina, un fotgrabado, una ilustración de Revista, en grande del tamaño natural y cuyas dos figuras adquieren, desde luego, un relieve y una vivacidad que no posee el Kinetoscopio. (*Ibid*, 82)

La referencia inmediata que Urbina tenía del cine no es la pintura artística, sino las imágenes periodísticas, como la fotografía o el grabado, asociadas a la representación de hechos reales. El texto sigue:

Son dos bebés sentados en sendas sillas, en un jardín, el uno junto al otro, y que juegan y se arrebatan sus chucherías. El más pequeño, que no cumple un año, se enfurece de que el otro que apenas le dobla la edad abuse de su fuerza y le arranque de las manos lo que él consideraba en ese momento como la cosa más preciada: una cuchara. Por una cuchara se entabla el combate, un combate lleno de accidentes y pormenores variadísimos. Vence la fuerza como siempre, y mientras el muchacho de veinte meses ríe a mandíbula batiente de su triunfo, el de diez, sacudido por los sollozos, levanta los puños al cielo en señal de desesperación y socorro. No se le oye llorar a éste ni reír a aquél, pero están tomados los gestos y la mímica con tanta exactitud que el sentimiento de la realidad se apodera del espectador y lo domina por entero. Se encuentra uno frente a frente de un fragmento de vida, clara y sincera, sin pose, sin fingimientos sin artificios.

Los niños retozaban a sus anchas, sin preocuparse en que lejos, había un aparato que retenía sin perder uno, ni el más insignificante, ni el más inadvertido, ni el más fútil, todos los detalles de sus juegos. Es también muy rápida la fantasmagoría; mas ¡qué verdad, qué precisión, qué gracia! Figuraos que estáis contemplando un lindo grabado, y que desvanecidos por la atención, veis que el dibujo adquiere movimiento; que el fondo se ahondam el ambiente se llena de aire y de claridad y que los personajes toman cuerpo y se mueven a su antojo, con existencia propia, despreocupados del pasaje que estaban representando y de la intención del artista. (*Ibid*)

En esta descripción el movimiento tiene la mayor relevancia, porque da vida a la imagen, pero también, porque el escritor al intentar hacer una descripción, no tiene más remedio que narrar. Esta descripción/narración rompe definitivamente con la dicotomía imagen/palabra tiempo/espacio de Lessing y, por lo tanto, con una de las principales concepciones de la ecfrasis. En este pasaje tenemos un buen ejemplo del potencial de la ecfrasis cinematográfica y de aquello que la diferencia de la descripción de una imagen estática debido al uso del tiempo y el movimiento de este medio.

Después Urbina describe la cinta *Carga de coraceros*; en este pasaje, la ilusión de realidad es mucho más evidente, pues el espectador se adentra totalmente en la imagen, borrando las fronteras entre la representación y la realidad, rasgo que podemos apreciar en la introducción que hace a esta descripción/narración:

Habéis notado, señoritas, en alguna ocasión, cuando os quedabais mirando fijamente el retrato del amado ausente, cómo poco a poco, él movía los párpados primero, y en seguida alzaba la cabeza y os veía intensamente, y abría los labios para deciros una ternura, y apartaba los brazos, y los abría en cruz, para abrazaros, y salía, por fin, del gabinete de la fotografía y se acercaba, crecía, salía del marco, y ya cerca de vos, con las manos en el corazón, os hablaba de amor y os pedía un beso (*Ibid*, 82).¹

En este pasaje la frontera entre realidad e imagen ha desaparecido, dando paso plenamente a la ilusión de realidad. Luego la narración/descripción de la imagen cinematográfica comienza:

¹ Este pasaje es bastante similar al que escribiré años después Gilberto Owen para *Novela como nube*, y que revisaré en un apartado posterior.

Pues así es el Cinematógrafo. Se ve una llanura. Dos oficiales conversan en primer término. Parecen contentos. El que está a caballo se pone a fumar; se despiden. Queda solo el campo... ¿Qué es aquello que parece agitarse en la línea del horizonte? ¡Bah! Serán pinos de la montaña. Pero, fijándose, cualquiera diría que es la montaña que se acerca. ¿Se verificará el milagro bíblico? No: es una bandada de aves, o una nube de polvo. El viento suele hacer estas travesuras en los campos desiertos. Y la masa, indecisa y flotante, como un montón de bruma que corriese, impulsada por el norte, al ras del suelo, se aproxima cada vez. De repente la luz hiere la bruma y surge un reflejo y, en seguida, se ve brillar una línea de púas de plata, y por fin se descubre un contorno y se adivinan, entre la polvadera, las corazas, los cascos, las espadas, y las inquietas cabezas de los caballos. ¡Ah!, es un batallón de coraceros que a galope tendido, se adelanta por la llanura empapada de sol.

Viene a nosotros, se acerca, distinguimos los uniformes, los cuerpos, los guantes, las bridas, las crines de los corceles, y, cuando creemos que vamos a ser arrebatados en la bélica carrera de aquel ejército triunfante, toma de un golpe la claridad para salvarnos de la catástrofe. (*Ibid*, 83)

El 2 de abril de 1899 Urbina volvería a publicar esta crónica en la columna "La semana" de *El Mundo*, cambiando los tres primeros párrafos. Urbina repite la comparación entre el cinematógrafo y el kinetoscopio, pero más adelante en este texto aparece un nuevo motivo del cine como sueño: "Somos decididamente unos niños: nos agradan sobremanera estas sanas diversiones que recrean los ojos y vierten en la fantasía adormidera de los sueños" (1995b, 91). El resto es prácticamente igual, simplemente en lugar de comparar el cine con un grabado, lo compara con un dibujo; falta la descripción de imágenes cinematográficas e introduce, en cambio, una comparación entre el cine y el teatro en la que

vuelve a aparecer el motivo del sueño como impresión de la realidad y su relación con el espectáculo:

Un espectáculo teatral es también una diversión de fantasía, un juego infantil del espíritu. Es la casa de muñecas, es la guerra de soldados de plomo de la imaginación. El mundo real se vuelve un niño ante nosotros y nos divierte con fingirnos sucesos que no son y seres que no viven, como muchacho travieso que se pusiera a asustar a tímidos rapaces, se coloca la máscara dolorida y nos hace llorar, o bien se asoma con la máscara alegre y nos contenta. Cuando al bajar por última vez el telón nos levantamos del asiento y atravesamos el vestíbulo de un teatro, se nos antoja que despertamos de un sueño. (*Ibid*, 94)

Al respecto de este pasaje Miguel Ángel Castro escribe:

El cronista ha asumido la obligación de prolongar esa ensoñación y, de ser posible, facilitar su comprensión y ponerle un sitio en los estantes de la memoria colectiva. Trabaja para unos cuantos, es cierto, la minoría urbana de alfabetizados; de modo que su labor parece frívola, pero lo que sucede es que el poeta ha encontrado en el teatro y la ópera una forma de estar en el mundo, factor indispensable en la educación modernista. (2001, 381)

Es probable que en un premier momento Urbina haya visto posibilidades didácticas al cine, de manera similar a las que ya tenían para los modernistas el teatro y la ópera. Como veremos más adelante, se trató de un sueño bastante fugaz, pues el cine pronto mostró su verdadera cara.

En el texto del 9 de diciembre de 1906, “La vuelta del cinematógrafo” hace nuevas alusiones al cine como sueño: “el cinematógrafo réclame

atrae al pueblo, lo seduce, lo hipnotiza, con sus cuadros de viviente fotografía” (1995d, 107). En este caso se trata de la ensoñación de un hipnotismo, que Urbina describe como una ilusión de realidad. El artificio es tan efectivo que el espectador queda fascinado por su autenticidad y no discierne entre imagen y realidad. Más adelante en el texto continúa la analogía:

Y abajo, por aquel mar de cabezas levantadas que tienen los ojos fijos e interiormente alumbrados, como los de los sonámbulos pasa un fluido fascinante de ensoñación extática.

Sí, es el pueblo que sueña ante las maravillas de la pantalla; el alma colectiva que aduerme sus instintos y sus brutalidades, acariciada por la mano de la ilusión, de una ilusión infantil que la transporta y eleva por encima de las groserías impurezas de la vida. Aquel blanco cuadrilátero, encerrado en toscas espigas de madera, es para la masa popular la puerta del misterio, la boca del prodigio. (*Ibid*, 108)

Si en los textos anteriores Urbina alababa el sueño del cine, ahora lo pinta como un engaño, como el circo del “pan y circo” que se usa para aplacar el hambre y la miseria: un sueño que embrutece. Aunque al principio el cine fue muy bien aceptado por todos los círculos de la sociedad, dice De los Reyes (73, 1973), en poco tiempo algunos lo despreciaron porque se convirtió en un espectáculo de las clases populares. Ángel Miquel complementa:

Entre las creencias que pueden ser fácilmente identificables como positivistas en la concepción general de Urbina destacan las siguientes: la sociedad se encuentra en un estado de relativo atraso: es posible que la sociedad progrese a un estadio superior, y

el vehículo de ese progreso es la educación, tanto escolarizada como "informal" (1991, 42).

En un principio el cine fue visto por Urbina como útil para complementar dicha educación, pero poco después demostró, para este escritor, que también servía justo para lo contrario: para difundir vicios. Escribe De los Reyes (1973, 101) que si bien el cinematógrafo despertó optimismo porque captaba la "verdad", cuando comenzó a hacer reconstrucciones y ficciones, causó indignación. El cine ya no mostraba la verdad, la alteraba. El sueño del cine era un mal consuelo, que entretenía al público no educado antes de regresarlos a su miseria, por eso Urbina escribió: "Es que no en vano cae sobre un espíritu, por más embrionario que sea, una gota de sueño" (1995d, 108-109).

En otra crónica, titulada "Los ricos y los cinematógrafos", Urbina hace una descripción que muestra cómo lo que antes era testimonio de la realidad, se convirtió en engaño: "la masa popular, inculta e infantil, experimenta, frente a la pantalla, llena de fotografías en movimiento, el encanto del niño a quien le cuenta la abuelita una historia de hadas" (1995e, 121). Al parecer, esto está bien para los pobres, no para los ricos:

Pero no puedo concebir cómo, noche por noche, un grupo de personas que tienen la obligación de ser civilizadas, se embohe en el Salón Rojo, o el Pathé, o el Montecarlo, con la incesante reproducción de vistas en las cuales, las aberraciones, los anacronismos, las inverosimilitudes, están hechos ad hoc para un público de ínfima calidad mental, desconocedor de las más elementales nociones educativas. (*Ibid*)

Así pues, el cine no supo cumplir las expectativas que Urbina tenía en él. Urbina afirma que las imágenes cinematográficas eran una "incesante reproducción de vistas en las cuales las aberraciones, los

anacronismos, las inverosimilitudes...”; es decir que el sueño se había convertido en pesadilla.

Quitando aquel primer texto de 1896, en el que Urbina alaba las vistas *Comida del bebé* y *Carga de coraceros*, no hay muchos pasajes que puedan ser consideradas efrasis representativas, es decir, que describan la imagen a la que aluden. Al igual que los demás cronistas, sus textos más bien aluden a temas y convenciones de la imagen visual, sobretodo en relación con el público que las admira y su identificación con éstas.

Luis G. Urbina no fue el único en caer bajo el encanto del cine en un primer momento. En su crónica “Va a comenzar la tanda”, del 14 de octubre de 1906, Ángel de Campo, Tick-Tack, también declara haber sucumbido y lo hace acudiendo al motivo del cine como sueño:

Si he de ser sincero, confesaré que horas enteras dejo libre el espíritu a merced de las películas; más todavía, me embeleso con ver ciudades lejanas, otras costumbres, otras gentes, como por una gran ventana donde cosas y personas tienen algo de la apariencia fugitiva y muda de largos *ensueños* con hilación. (1995a, 99)

La descripción que hace este autor confirma la idea de que la representación del cine coincide con la ilusión de realidad. Ángel de Campo narra cómo una recamarera ve en la pantalla la imagen de una fábrica y compara a sus colegas de París y Nueva York consigo misma. Otros asistentes a la función hacen comentarios variados acerca de las imágenes que ven en pantalla, contrastándolas consigo mismos: la policía, las calles, los trenes, las cantinas, las travesuras de los niños, etcétera, todos se sienten identificados con lo que ven en el cinematógrafo, que es una simulación de vida.

En 1908, Urbina publicó en *El Imparcial* “Cinematógrafo de la vida”. El autor parece haber dejado de lado sus reproches hacia el cine y emprende una analogía entre el oficio del periodista y el cinematógrafo. La crónica comienza como una ecfrasis asociativa, en lenguaje de Robillard (ver 1.4). Se trata de un texto con gran profundidad y filo, en ella se retoma la asociación del cine con la ilusión de realidad –con la vida-. También aparece un nuevo motivo en la relación del cine con la literatura: la fugacidad de la imagen:

El olvido suele devorar los más frescos manjares, es decir, los días más cercanos de lo presente. Sólo que, los pescadores de acontecimientos, estamos obligados a echar el anzuelo, a río revuelto, desde la orilla del oportunismo. La oportunidad es la primera condición del periodista. La existencia es rápida como una vista cinematográfica. Se mueve brilla en la blanca pantalla del hoy. Después se enreda en la sombra como una película inútil. Ya no nos interesa lo que vimos, sino lo que nos anuncia el programa del porvenir. Novedades, siempre novedades. Las vistas fijas son como un entreacto, como un sponsorio. Cubren la pantalla mientras se prepara otra fotografía giratoria. Y una revista es algo así como una vista fija. En la blancura de las cuartillas un cronista retiene un episodio de la vida. Lo retiene un momento, el necesario para que reposen los ojos y el aparato se prepare a funcionar nuevamente (1991a, 64).

No puedo resistir la tentación de hacer notar que no sólo la imagen cinematográfica, no sólo el interés del público es fugaz. También los sueños desaparecen a los pocos segundos de haber despertado y uno queda el resto del día con fragmentos inconexos que se van desapareciendo poco a poco, pero de manera inexorable, a lo largo del día. Pareciera que Urbina quiere decir esto mismo.

4.1.2 EL CINE COMO PARAÍSO ARTIFICIAL: JOSÉ JUAN TABLADA

En *La feria de la vida, memorias*, José Juan Tablada recuerda que el simple hecho de que Baudelaire llamara a los alcoholes, drogas y estupefacientes los "paraísos artificiales" convirtió a las tabernas en lugares atractivos y casi místicos. El artista decadente traducía las "sensaciones indefinibles, enfermas" de los espíritus que "enfermos de civilización se refugiaban en algún Paraíso Artificial" (Zavala Díaz 2001, 54). En este mismo sentido, González Casanova (1995, 40) afirma que para José Juan Tablada el cine es la vida e ilusión, es *ensueño*.

Tablada incursionó pronto en la crónica cinematográfica. Ya desde el texto del 12 de diciembre de 1886 describe la ilusión de realidad del cinematógrafo como si fuera más bien una alucinación, un paraíso artificial:

El primer sentimiento que ese espectáculo sugiere es de superstición y de fanatismo. Se busca instintivamente al Nostradamus de negra túnica constelada de signos zodiacales que, abierto el libro de la cábala y tendida la diestra en imperioso conjuro, ordena y suscita aquellas fantásticas visiones. Y aunque la reflexión sorprenda las leyes físicas que rigen á ese aparato, la ilusión supersticiosa persiste y se siente uno como envuelto y perdido en una atmósfera de ensueño y de misterio. Las escenas de la vida real pasan por nuestros ojos vivificadas por una intensa animación; los rostros de los hombres gesticulan con los enérgicos movimientos varoniles, los rostros femeninos se mueven aún con las más débiles expresiones de la gracia de la mujer; la sonrisa ondula y vuela; en ciertos ojos, en ciertos párpados apenas entrevistos, creeríase sorprender el fugitivo pensamiento que expresa una mirada.

Y no sólo en los seres animados, aun en los objetos sorprende esa vida del movimiento. Miranse banderolas que flamean al viento, sables de soldados que brillan heridos por la luz; lienzos y paños que en sus ondulaciones y sus pliegues traducen la vida toda del personaje que los viste. Para cuánto fin útil y placentero puede servir el cinematógrafo! Al pintor, al escultor, le revela el movimiento de las figuras, difícil de dominarse en la observación de la vida real. (1995a, 88)

Aunque estos párrafos son en esencia ecrásticos -es decir que son una descripción- no se refieren a una película en particular, sino a la convención de la imagen cinematográfica. En este sentido se refieren a los estilos artísticos de la ecrasis asociativa (ver 1.4). Me interesa remarcar esto porque después de las dos primeras crónicas –la anónima y la primera de Urbina- los textos de estos cronistas se refirieron únicamente a convenciones y no a filmes específicos. En otras palabras, a estos escritores les interesó más el cine como fenómeno en sí mismo, que sus productos concretos.

Más adelante en la misma crónica, Tablada hace una apología necrófila del cine, en la que propone que gracias al cinematógrafo hasta un muerto puede regresar “resucitado, arrancado al olvido y a la muerte y viviendo con la enérgica y elocuente vida del movimiento y de la expresión” (*Ibid*, 88-89). Este fragmento contiene, además, una analogía entre el cine, la fotografía y el sueño:

Ensueño realizable para un prócer que en vez de tener un álbum fotográfico donde las imágenes palidecen como los cadáveres en los ataúdes, tendría un cinematógrafo, y a sus horas, cuando quiera viajar por el pasado y sumergirse en la profunda vida del recuerdo, contemplaría el andar pausado de la madre desaparecida, los gentiles movimientos de la novia muerta y mientras, un fonógrafo

derramaría en su oído bendito acento de las frases maternas y el ritmo apasionado de los juramentos de amor. (*Ibid*)

En su siguiente crónica, “México sugestionado – El espectáculo de moda”, publicada el 16 de octubre de 1906, Tablada describe al cine como un encantamiento:

Un sortilegio imperioso, una fascinación incontrastable y fatal, tiene suspendidos en éxtasis a todos los espectadores. Yo he visto a damas de los más “smarts,” platicar en la iglesia por la cuaresma, una vez al año o más si esperan peligro, etc; las he visto en el teatro, criticar a las de enfrente, perfectamente ajenas a lo que pasa en el proscenio. Todo esto he visto, pero nunca he mirado a nadie apartar los ojos del lienzo de proyección de uno de esos lugares de encanto y maravilla (1995b, 105).

Lo que se ve, se cree, escribe Tablada, y por eso nadie duda del encanto del cinematógrafo, el cual describe en términos de sueño:

Mientras, todos los simulacros de la vida, pantomimas grotescas de la realidad, o ficciones visibles de los Cuentos Azules, hechos estupendos del país de Jauja, cortejos de las Mil y una Noches, toda la vida, todo el ensueño, toda la ilusión, están ahí, en el lugar místico y sombrío de una catacumba. Los países exóticos se acercan, todos los climas y todos los paisajes, obedecen al conjunto y fuera del tiempo y arrebatados al espacio, vibran rápidamente, ante los ojos. “Ver y creer” dijo el apóstol escéptico, y puesto que todo se ve, la duda es una aberración. Ten fe y la montaña vendrá a ti dijo el Cristo, y la montaña, sustraída a la enorme gravitación, ha llegado hasta nosotros. Y las tragedias más emotivas, los sucesos más fugaces, están ahí inmortalizados y perennes. La vida se ha fijado, y ese fantomático reflejo, esa humanidad que gesticula bajo el fulgor

lunar de otro planeta, de un mundo de sueño, de una comarca de vida, tiene una superioridad sobre la vida porque es múltiple, porque no perece en un instante, porque puede repetirse al infinito. El paisaje que te asombra o el gesto y la sonrisa de una mujer que te cautiva están ahí; lo verás siempre que quieras y cuantas veces lo desees! Ah, el sortilegio es hondo, y la seducción incontrastable; el prodigioso sueño de opio está al alcance de todas las fortunas (*Ibid*, 106).

Esta es en mi opinión, la mejor crónica cinematográfica de la época y también la que más explota el motivo del sueño y el cine y la realidad. Tablada escribe acerca del cine como un sueño que se transforma en paraíso artificial, pues compara al cine con una droga. Lo curioso es que se trata de un alucinógeno cuya principal característica, eso que lo vuelve tan fascinante, es paradójicamente su autenticidad, su realismo:

Despóstate al fulgor de aluminio de esa fantasmagoría, a la luz espectral que irradia un astro sobre esta tierra espectral. Y castamente, ya que no puedes hacer otra cosa, hártate de realismo. El Cinematógrafo es el Zola de lo imposible (*Ibid*, 106).

Para Ángel Miquel, es natural que uno de los primeros cronistas cinematográficos fuera Tablada, y que algunas de las reflexiones de este escritor en torno al cine tuvieran que ver con la captura del movimiento, la caducidad y la muerte. Sin embargo, según Miquel, el cine no satisfizo a los modernistas, pues era todavía burdo en comparación con las demás artes, y era producto de la sociedad industrial que tanto despreciaban. "Y así el cine, que parecía ser el vehículo perfecto para atrapar al movimiento y la vida, y solucionar de manera espectacular, de paso, el problema del *spleen*, también fue despreciado pronto por los modernistas" (1991, 28).

En contra de la opinión de Miquel, como ya he repetido, de los modernistas el único que expresó una opinión desfavorable para con el cinematógrafo fue Luis G. Urbina; las opiniones de los demás, como es el caso de Tablada, fueron en general positivas, si bien es cierto que no fueron demasiadas. Más aún, los cuatro modernistas, por lo menos en algún momento, alabaron al cine justamente por ser una muestra de progreso. Pero no sólo eso. Si para Urbina y De Campo el cine proveía tanto sueños, como pesadillas, para Tablada las salas cinematográficas eran un lugar para evadir los sentidos, ya que ofrecían -al igual que las oscuras tabernas- paraísos artificiales.

4.2 SUEÑOS DE DIVAS Y VAMPIRESAS: EFRÉN REBOLLEDO

Según escribe Georges Sadoul, la vampiresa llegó al cine gracias a las películas danesas e italianas de principios del siglo XX -en esos primeros años Dinamarca tenía una importante industria cinematográfica- junto con estas figuras femeninas llegaría también el beso al cine. La figura de la “mujer fatal” se arrastraba, desde el romanticismo, por la mejor y la peor literatura (1994, 77). Fueron los daneses los que hicieron de la mujer fatal una figura identificada con el cine, incluso ellos mismos la bautizaron como *vamp*. Juan Manuel Torres (1962, 13) dice que de 1910 a 1920, el cine italiano se dedicó “casi exclusivamente a adorar a la mujer”; para ello retomó la figura de la *vamp* danesa y la convirtió en su *diva*.

Las divas italianas eran mujeres voluptuosas, mujeres superiores con la capacidad de destruir al hombre “con sólo una promesa de amor, nada más que una mirada seductora” (*Ibid*). Las divas encarnaban tanto los sueños, como las pesadillas del público cinematográfico. Torres lo resume perfectamente de la siguiente manera:

Quando el cine aún no conquistaba la palabra, cuando únicamente se valía de la proyección de imágenes, las mujeres ya llenaban la pantalla. Las divas fueron hechas para el sueño de amor absoluto y radical, para la explosión definitiva de los llantos más espantosos, para la sangría brutal de los anhelos viriles. (1962, 14-15)

Esta figura ha sido interpretada como una reacción en contra de las mujeres, quienes ocupaban lugares cada vez más activos en la sociedad, desplazando a los hombres. A finales del siglo XIX y principios del XX, la *brave new woman* estaba tomando realidad, los hombres le temían y tanto la literatura como el cine explotaron la figura de la mujer fatal.

En 1919, Efrén Rebolledo publicó la novela *Salamandra*, protagonizada por Eugenio Leon, un poeta que sufre de amor por Elena Rivas “mujer dedicada únicamente a destruir con su belleza inalcanzable hombres y fortunas” (2004, 32). Las divas italianas eran caracterizadas como “mujeres superiores, capaces de destruir a un hombre con sólo una promesa de amor, con nada más que una mirada seductora” (Torres 1962, 13). La caracterización psicológica que Rebolledo hace de Elena responde plenamente a este tipo, y para reforzar la idea, compara a Elena con las divas cinematográficas italianas Lyda Borelli (2004, 271), Francesca Bertini y Pina Menichelli (*Ibid*, 261) Esta comparación psicológica por extensión se enlaza con la descripción visual del personaje.

Al igual que los cronistas de cine, Rebolledo también fue colaborador de la *Revista Moderna*; aunque ha caído en el olvido, pues se le considerado menor en comparación con otros escritores del periodo (Phillips 200, 379). Rebolledo nació en 1877, en Actopan, Hidalgo; murió en España, en el año de 1929. Prácticamente toda su obra literaria la haría en el extranjero, viajando como parte del servicio diplomático, a países tan distintos como Guatemala, Japón y Noruega. Rebolledo publicó *Salamandra* antes de partir a Noruega, en donde fue funcionario del servicio diplomático (Rocha 2004, 20-29).

Dice Allen W. Phillips (2004, 379) que Rebolledo permaneció fiel a la estética modernista hasta el final de su obra, cuando ya otros de sus compañeros de generación habían emigrado a otras corrientes estéticas. Esto no es difícil de observar en *Salamandra*, que repite temas y motivos

modernistas; pero también introduce elementos nuevos, aunque tenues, como el cinematógrafo. Las imágenes, o mejor dicho los objetos artísticos, tienen una gran importancia y presencia en toda la novela.

Al respecto dice Luis Mario Schneider que *Salamandra* se distingue por "el abundante empleo de la sinestesia en imágenes, muchas de las veces retorcidas" (2004a, 376). Para Schneider se trata de una novela anacrónica, porfirista "aunque se cite al revolucionario Pancho Villa, los personajes vayan al cine, se baile jazz, y se publique en 1919" (2004b, 400). Ya hemos visto ejemplos de textos en los que el cine es símbolo de modernidad, como *Pero Galín* o *El joven*. Sin embargo, aunque en *Salamandra* cumple una labor similar, parece fuera de lugar -o de tiempo en una prosa que parece más adecuada a la producción literaria de quince o veinte años antes.

Por su parte, en el "Saludo" que escribió para esta novela, el poeta Enrique González Martínez: dice que la novela se desarrolla tan rápido que parece una película cinematográfica. (2004, 360) En cualquier caso, más que hablarnos del uso del cine en esta novela, el testimonio de González Martínez nos indica que el cine se estaba ya convirtiendo en símbolo de la velocidad del mundo moderno.

La presentación de Elena es reveladora, pues contiene ya la primera alusión cinematográfica y convive con otras manifestaciones artísticas. Así comienza:

Desencadenaba sobre sus perseguidores al "monstruo de los ojos verdes" porque la deleitaba el espectáculo del sufrimiento. Enardecía a sus cortejantes para estudiar en ellos los efectos de la pasión como para ensayar un nuevo tóstigo Cleopatra envenenaba a sus esclavos. Barbey d'Aurevilly la habría escogido como modelo para escribir una de sus "Diabólicas", y la realiza en las tragedias de la pantalla el súcubo- hechicero y alucinante que se llama Pina Menichelli. (Rebolledo 2004, 261)

De gran belleza, Menichelli, Bertini y Borelli eran consideradas las tres grandes divas del cine italiano, paradigmas de la mujer fatal.

En 1917 se estrenó con gran éxito en México la película italiana *Il fogo* (1915), protagonizada por Menichelli, actriz que fue muy popular en nuestro país, y que introdujo el concepto de “diva del cine”. Antes, esta categoría se reservaba para actrices de ópera y teatro. En cuanto a Borelli, solía representar personajes destinados a la tragedia o tomados de otro mundo, sobrenaturales, como en *Rapsodia Satanica* (1915), en el que representó a una mujer que ha hecho un pacto con el diablo para permanecer siempre joven y bella. Su impacto en su país natal ocasionó que se utilizara la palabra “borellismo” (*Más de cien años de cine mexicano*, 2007) para describir a las adolescentes que imitaban su anorexia y sus poses afectadas.

Por su parte, Francesca Bertini fue de todas, tal vez, las que más fama mundial alcanzó. “Su figura era familiar a los espectadores de todos los países”, escribe Torres, “En donde quiera, su nombre era el conjuro para la iniciación del amor” (Torres 1962, 19). Películas como *Odette* (1916) y *La dama de las camelias* (1915) la consagraron en el imaginario del público.

Sería ilógico decir que *Salamandra* es cinematográfica sólo porque compara a la protagonista con tres actrices. Sin embargo, eso no quiere decir que las redes efrásticas no se extiendan más allá de la escena en que aparecen mencionadas las divas. En este caso, las configuraciones descriptivas son las que nos permiten hacer un enlace entre cine y novela. Claro, el texto tiene marcas claras que apoyan y siguieren esta lectura. Pero no se trata sólo de las citas cinematográficas que hace Rebolledo. La verdadera fuerza efrástica del texto proviene de que el autor describe a la protagonista como si fuera una diva del cine italiano.

Veamos la descripción que hace Juan Manuel Torres de las divas: "Los rostros de Lyda Borelli y Francesca Bertini siguen hablando el mismo lenguaje lánguido de los gestos amorosos" (1962, 16), y en cuanto a Bertini: "Los rasgos más predominantes de su belleza se hallaban en sus ojos, bordeados de negro por un maquillaje que los volvía más misteriosos." (*Ibid*, 18) Ambas descripciones se podrían aplicar igualmente a Elena Rivas.

No se trata de una analogía caprichosa, pues el mito de las divas giraba en gran parte alrededor de sus ojos; de la misma manera la configuración descriptiva de Rebolledo hace un especial énfasis en los ojos de Elena: "No es posible definir el color de sus ojos, como no es posible definir el color del océano, pero eran más bien oscuros, y cuando no los cambiaba la coquetería eran duros como los de las aves de presa" (2004, 261).

También las manos eran signo especial de las divas, tanto en Bertini: "Sus manos, jugando siempre con algo, se movían junto a su cuerpo como ángeles protectores" (Torres 1962, 18), como en Elena: "-Yo no tengo la culpa de que los hombres tomen como coquetería lo que no es sino llaneza de mi trato, replicó a la postre, haciendo un mohín delicioso de enfado, y poniendo en el cojín de raso bermejo su mano cuajada de pedrería" (Rebolledo 2004, 262). Lo mismo sucede cuando Elena conoce a Eugenio León, y le tiende la mano durante una reunión: "apenas si Eugenio León había logrado estrechar la mano de Elena, y que le sirviera con los dedos de terrones de azúcar para su taza de té" (*Ibid*, 266).

Así, gracias a la caracterización que hace Rebolledo, Elena sintetiza a las tres divas: la promesa de amor de Bertini, la sexualidad de Borelli, mientras que de Menichelli tenía "la personificación de la crueldad", y también, "Su cabellera insensata, la perversidad de su cuerpo imperfecto, su aire desdeñoso por excelencia" (Torres 1962, 22). Esto último vale la pena mencionarlo, pues es precisamente la cabellera de Elena la que

mata Eugenio. La mujer le regala al poeta su cabellera y al final de la novela, después de que ella ha “succionado” toda su vida, éste se suicida colgándose con ella.

Además de las referencias cinematográficas anteriores, Rebolledo se las arregla para mostrarnos algunas de las opiniones que había del cine en la época; por ejemplo, para Elena, el cine y la danza eran los diversiones modernas por excelencia: “Comparado con el cine, es lento y monótono un drama de Bernstein” (2004, 267).

Estas ecfraasis cinematográficas, en caso de poder considerarlas así, pertenecen a la categoría asociativa (Robillard 1998, 62). Se trata más que nada de citas y alusiones, aunque explícitas y directas. En general no hacen referencia a una imagen específica, sino al estereotipo de diva producido por cada una de estas actrices. Sin embargo, en un momento de la novela Elena sí hace una referencia concreta a una película: *Siete pecados capitales* (2004, 267), cinta italiana de 1919, y su protagonista, la actriz Bertini. Esta película está compuesta por siete cintas, dirigidas por diferentes autores y entre los cuales está, por supuesto, la lujuria (*La lussuria*, Edoardo Bencivenga, 1919). Esta referencia tiene el valor de aterrizar en la mente del lector ciertas imágenes en concreto, pero también de asociar ciertas ideas con Elena, como la mencionada lujuria. En otro momento la protagonista va a ver una cinta de Borelli, aunque el autor no especifica cuál (2004, 271).

A Elena Rivas la caracteriza su poder de corrupción, su perversión, degeneración, violencia sádica y lujuria (recordemos que al final de la novela esta mujer lleva al poeta al suicidio). Así, Elena fue labrada teniendo como modelo, física y moralmente, a mujeres fatales. Es una mujer-vampiro, pero no una vampira, sino una *vamp*, una *brave new woman* bella, rica, culta y casquivana. Elena es el sueño y la pesadilla de los hombres.

4.3 SUEÑOS DE HOLLYWOOD: NORIEGA HOPE Y BUSTILLO ORO

Los textos que analizaré a continuación incursionan de diferentes maneras en el cine: como una experiencia del espectador y desde el punto de vista del actor. Sin embargo, ambos tratan de cine como un tema, no tanto como estrategia narrativa. *Che Ferrati, inventor* (1923), de Noriega Hope y *La penumbra inquieta* (1924), de Bustillo Oro, presentan al cine ya como un producto industrial y se involucran con éste a manera de manera objetiva. Los Contemporáneos, en cambio, la utilizaron de manera más subjetiva. Por supuesto no se trata de una diferencia radical, pues, como veremos, *Novela como nube* de Owen (1928) debe mucho a los cuentos de Bustillo Oro, pero en general la manera de presentar la misma situación es distinta.

4.3.1 LA VIDA DE LAS SOMBRAS: CARLOS NORIEGA HOPE

En 1923 apareció el número 25 de “La Novela Semanal” y en él salió publicada *Che Ferrati, inventor*, una novela corta de Carlos Noriega Hope, que tiene temática cinematográfica. Más tarde el autor adaptaría la novela al teatro (Monterde 1969, 12). La novela relata las aventuras de Federico Granados, un joven mexicano que viaja a Hollywood pensando triunfar en el mundo del cine. Después de mucho tiempo de sufrir consigue un mísero

trabajo como extra en unos grandes estudios cinematográficos. La estrella de la película muere repentinamente a la mitad del rodaje y gracias a un notable parecido, y a un “milagroso” maquillaje obra del *art director* (el Ferrati del título), Federico es llamado a reemplazarlo. Su éxito es tal, que Federico se ve obligado a adquirir esta nueva personalidad de manera casi permanente, provocándole grandes frustraciones, pero la situación llega al límite cuando descubre que su novia coquetea con su nueva personalidad. Amargado por la experiencia, Federico decide regresar a México y dejar todo atrás.

Christopher Domínguez (1989, 571) define la escritura de Noriega Hope como “inclasificable” porque no entra dentro de los modelos de la época: vanguardia, realismo social o colonialismo. Este autor fue célebre en los años veinte, pero ahora casi ha desaparecido de la historia literaria. Al hacer su antología de narrativa mexicana, Domínguez lo reúne con otros escritores como Renato Leduc y Efrén Hernández, confiesa, sólo porque no sabe dónde más colocarlo.

Para Domínguez, Noriega Hope es un “habitante de una isla transformada en set cinematográfico, Noriega Hope fue impulsor de la narrativa mexicana durante la segunda década del siglo en la dirección de *El Universal Ilustrado*” (1989, 571). Acerca de *Ché Ferrati*, Domínguez la describe como “un alegre relato donde las mejores características de la crónica de espectáculos devienen temprana sátira del *star system*” (*Ibid*). En *Che Ferrati, inventor* –al igual que en otras novelas de la época-Hollywood se convierte en el sueño de los jóvenes artistas, como en otro tiempo fue París. Este tema reaparecerá en *Estrella de día* y en *Pero Galín*. Esta novela, propone Domínguez, “hace triángulo con *Pero Galín* de Genaro Estrada y las narraciones de Salvador Novo” (*Ibid*, 572).

Miquel (2005, 82), por su parte, propone que el tema cinematográfico de la narrativa de Noriega Hope proviene de sus propias experiencias como corresponsal en Hollywood, que registró en su libro de crónicas *El*

mundo de las sombras. Dice Miquel que también regresó con una afición al séptimo arte que se reflejó en su participación en la producción de películas. Aunque puede haber cierta verdad en la afirmación anterior, valdría la pena acotar que Noriega Hope ya era aficionado al cine desde antes, como lo confirma su columna de crítica cinematográfica en *El Universal*. Además, sus narraciones reflejan cierto desencanto y amargura, por lo que la influencia de Hollywood en su obra posterior no debió ser demasiado positiva. *El mundo de las sombras*, continua Miquel (2003, 83), “recogía sus impresiones de primera mano al visitar los estudios, entrevistar a las estrellas del momento y calibrar la agitada vida de la famosa Meca del cine”. En *Che Ferrati, inventor* se repiten –casi se calcan, dice Miquel- muchas de estas apreciaciones.

Como era de esperarse, es una narración rica en referencias y en ecfrasis y muestra una amplia gama de posibilidades de inserción de un texto en otro. El primer motivo de sueño (aunque no una ecfrasis en sí misma) aparece cuando el narrador dice “Los Ángeles era, ciertamente, una ciudad de ensueño, prestigiada por la leyenda del celuloide” (1989, 932).

En otra referencia, afuera de un estudio, a las seis de la tarde, aparece una muchedumbre de extras que Noriega Hope describe así:

árabes del desierto, con blancos albornoces y descamisados del noventa y tres: cowboys y mujeres vestidas de siorée; cipayos de la India y caballeros de frac; bañistas semidesnudas y gambusinos de Alaska cubiertos de pieles... Toda la historia, todas las épocas en una infernal barúnada gracias al conjunto de un hombrecillo que en Monro Park, metido en su laboratorio, había descubierto la fotografía animada. (*Ibid*, 936)

Aunque propiamente no es una descripción de una imagen, sí alude a tópicos y convenciones de estilo del cine: extras, vestuario, tipos de

personaje, recreaciones de época. De este modo evoca la imagen cinematográfica y no sólo eso, sino que Noriega Hope la valora del modo siguiente:

Cada uno de aquellos hombres insignificantes habíase conseguido un inalienable derecho a la vida eterna. Vida de sombras, pero vida al fin, capaz de encerrarse en una caja de latón para surgir, en cualquier tiempo, graciosa y perfecta, en complicidad con un simple proyector cinematográfico (*Ibid*).

La primera ecfraasis descriptiva del relato aparece cuando Federico y Hazel van al cine. Este párrafo da cuenta de la experiencia integral de ir a una función cinematográfica: la música, la imagen, pero también da cuenta de la experiencia de identificación del espectador con lo que ve en la pantalla. Noriega Hope describe, como es una constante en las narraciones de este trabajo, la experiencia cinematográfica como un sueño, en el sentido de la identificación del espectador con los personajes de la pantalla, una ilusión de realidad que se convierte en impresión de realidad:

De pronto el órgano inundaba de notas humanas el enorme teatro. Lloraba y reía con las lágrimas y risas de Mary Pickford, de Constante Talmadge, de John Barrymore. Era el aeda traduciendo a la canción sin palabras aquellas almas, capaces de complicar las vidas de los espectadores con sus propias vidas de sombras. Federico y Hazel, sugestionados por aquel aparato emotivo sentíanse plenamente felices. Hasta llegaban a substituir inconscientemente a los héroes de la figura de Hazel en la silueta de la estrella, con amoroso deseo, y ella substituyendo con el galán de la pantalla (*Ibid*).

La novela también relata el acto mismo de crear una película durante una filmación. Aunque no es propiamente la descripción de una imagen, la escena tiene valor efrástico pues, como afirma Smith (1995, 20), al narrar el momento de la creación artística, el texto presenta una variedad de modelos estéticos por medio de los cuales se construye la narración. Además, añadiría yo, este recurso permite prefigurar en la mente del lector la imagen que resultará al final. Todo sucede cuando Hazel relata un día de trabajo: “Nos han tenido cuatro horas en el *set*, al aire libre, danzando y chillando como si estuviéramos locas. Es una película de la Revolución Francesa” (*Ibid*, 938).

Además de las efrasis anteriores, hay descripciones técnicas, cosa rara en estas narraciones. Cuando Federico conoce al “Che” Ferrati, éste le cuenta cómo ha inventado un *set* en miniatura que ahorra a los estudios miles de dólares al no tener que construir grandes escenarios y que simplemente por medio de una doble exposición fotográfica se le añaden los conjuntos humanos (*Ibid*, 940).

A diferencia de lo que se le imputa a otras narrativas mexicanas (como las de Martín Luis Guzmán), aquí sí hay una referencia al cine expresionista alemán, que de paso, contiene otra vez el motivo del sueño: “Cuadros cubistas sirviendo de marco a los intérpretes del film; sueños absurdos reproducidos soberbiamente en la pantalla” (*Ibid*).

Uno de los temas de la novela es el del maquillaje cinematográfico, que transforma al sujeto fotografiado en uno diferente al ser retratado por la imagen. (*Ibid*) En este mismo sentido aparecen construcciones de papel maché y engrudo (*Ibid*, 946), etcétera. En esta novela las imágenes son vistas sólo como eso: imágenes, sombras de su referente original, sombras de la realidad.

Hay otra efrasis cuando en la novela Noriega Hope hace referencia al trabajo de un director que Federico conoce y que se había hecho famoso por sus escenas de guerra. Estas descripciones contrastan por su

autenticidad con la parafernalia artificial que nos acaba de presentar el autor:

Federico, desde su barril de engrudo, evocó aquellas escenas monstruosas: hombres atacados de locura, cuyas siluetas destacábanse entre nubes de pólvora, corriendo alucinados hasta la muerte. Y después una explosión, una inmensa columna de polvo que iba a perderse al cielo, para borrar, casi por artes diabólicas, a los hombres que segundos antes corrían al asalto. ¿Cómo fue posible realizar esas visiones en el cine? Sólo Roy Margram guardaba el plan secreto. (*Ibid*)

En un momento posterior de la novela, Noriega Hope introduce un personaje -Mr. Mc Intyre, un escocés pedante- para hacernos saber sus propias opiniones acerca del cine de la época. Mr. Mac Intyre repasa a todos los actores de la época: Chaplin, Pola Negri, Gloria Swanson, Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks. En estas opiniones se deja ver que aprecia, ante todo, la autenticidad, aun en medio del artificio que ya de por sí supone el cine. Los actores que sólo saben posar merecen todo su desprecio, pero a los que “actúan” en serio, los considera como dioses.

Este pasaje es interesante, además, pues Noriega Hope trata al cine como un verdadero arte, aunque sólo cuando tiene la calidad que le parece adecuada (*Ibid*, 950-951). De cualquier modo nos deja ver cómo ha cambiado la percepción que se tenía del cine desde los escritores modernistas hasta el público de los veinte. Aunque hasta el momento sólo es posible intuir el motivo del cine como sueño, es en este pasaje en el que éste aparece de manera explícita, cuando menciona que resulta paradójico que el arte, la imagen que hace soñar al espectador, sea producida por “hombres incapaces de soñar, hechos de realidades” (*Ibid*, 953): los productores de cine.

Al igual que casi los demás narradores de la época, Noriega también describe la experiencia cinematográfica como un proceso de trasmigración de conciencias: del espectador a la pantalla. Sin embargo, lleva la situación al extremo al cambiar la personalidad de Henri Le Goffic, la estrella de la película, por Federico gracias al parecido y al maquillaje de Ferrati. Si bien la situación resulta un poco inverosímil, en detrimento de la calidad de la novela en su conjunto,² permite a Noriega Hope seguir explorando el tema de la imagen cinematográfica y la autenticidad. Así, pues, Federico termina por convertirse en un “fantoche viviente” (*Ibid*, 962). Este hecho crea un sistema ecfástico conformado por las descripciones de imágenes cinematográficas y las descripciones de otros elementos del texto. Este sistema se extiende por todo el texto; por ejemplo, Federico desprecia a las mujeres estadounidenses por considerarlas falsas y superficiales, lo mismo que al mundo del espectáculo hollywoodense.

Cuando finalmente se estrena la película en la que Federico suplanta a Le Goffic, Noriega Hope nos regala con otra ecfasis, que culmina todo lo anterior. La ilusión es tan perfecta que el mismo Federico es incapaz de reconocer cuales escenas son las suyas y cuáles las del Le Goffic original:

Hubo un momento en que Granados entrecerró los ojos satisfecho de su arte. No sabía a punto fijo si era o no, pero de lo que estaba plenamente seguro, con una satisfacción creadora, era de que su arte había obrado el prodigio. (*Ibid*, 965).

Hazel, la novia de Federico, no sabe nada del engaño y también es presa de la misma ilusión durante la *première* de la película. La *flapper* se deja llevar por su admiración hacia el actor sin saber que se trata de Federico; Hazel “sueña” que es la actriz al lado del protagonista:

² Incluso hoy en día, no existe maquillaje que no se pueda detectar a corta distancia, sin embargo, en *Che Ferrati, inventor* pocos parecen darse cuenta del engaño.

Hazel hallábase conmovida. Sólo que Federico nunca pudo saber en su dicha, que aquella hembra no admiraba, entonces, a Federico Granados, sino que, por obra de su fantasía amorosa, creíase la heroína de Henri Le Goffic, quien enlazaba su talle, dejando caer el torrente de su mirada, mientras que su boca iba a posarse en la otra boca ardiente. (*Ibid*, 965)

Todo esto pone tremendamente celoso a Federico, a quien su doble identidad –como imagen y como persona- le causa graves conflictos internos. Finalmente, la película es un éxito, pero para disfrutar de sus frutos Federico debe renunciar a su identidad. Cansado de tanto artificio se va de Hollywood y deja todo, a su mujer, el dinero y la fama, atrás.

Para Miquel, la historia tiene una moraleja para los mexicanos que deseaban emigrar a Estados Unidos para alcanzar el éxito. “El propio Noriega Hope cuenta en la crónica de su viaje a Hollywood que estuvo a punto de ser seducido por la magia de la ciudad, pero que una última apelación a la cordura le permitió tomar el tren de regreso” (2003, 84).

Concuerdo plenamente, yo añadiría que desde el punto de vista de la ecfrasis, la novela permite reflexionar acerca de la naturaleza de la imagen y su autenticidad o falta de la misma. Por más que la impresión de realidad sea tan efectiva que se convierta en ilusión, una imagen es un artificio para el narrador. Noriega Hope pareciera querernos decir que lo único que queda en una imagen del modelo original es su sombra.

4.3.2 EL LADRÓN EN LA PENUMBRA: JUAN BUSTILLO ORO

En 1925 apareció en “La Novela Semanal” *La penumbra inquieta, cuentos de cine*, de Juan Bustillo Oro, compuesta de un prólogo y cuatro cuentos –

“El ladrón de Bagdad”, “Un peligro”, “La broma de los relojes” y “El método original”- que suceden de una manera u otra en una sala cinematográfica. Si *Che Ferrati* enseña las entrañas de la creación cinematográfica, *La penumbra inquieta* se sumerge de lleno en la experiencia del espectador, pues el protagonista tiene la costumbre de ir al cine todos los días.

Al igual que Noriega Hope, Bustillo Oro también trabajó en la industria del cine, escribió algunos guiones célebres -como *El compadre Mendoza* (1933) y *El fantasma del convento* (1934), ambas dirigidas por Fernando de Fuentes- y dirigió algunas películas que hoy son consideradas clásicos de la filmografía nacional, como *Ahí está el detalle* (1940) protagonizada por Mario Moreno Cantinflas. También igual que Carlos Noriega Hope, Bustillo Oro exploró la “vertiente narrativa relativa al séptimo arte” (Miquel 2003, 87).

La penumbra inquieta narra las aventuras de un hombre en la oscuridad del cine. Es de las pocas que presentan películas específicas, *El ladrón de Bagdad* y *El gabinete del doctor Caligari*, y no una alusión abstracta a la imagen cinematográfica. Dice Miquel que “la inquietud a que aludía el título de la colección de cuentos podía ser tanto física como psicológica, tanto sensible como mental” (2003, 88).

De la misma manera que textos posteriores, como “El amor es así (cuento cinematográfico)” de Xavier Villaurrutia, *La penumbra inquieta* tiene una primera marca paratextual –el subtítulo- que indica claramente su filiación con el cine: “cuentos de cine”. En este caso la preposición “de” no induce a leer cómo si fuera cine narrado, sino que advierte que tratarán *acerca de* cine.

En el prólogo –en el que el autor presenta al protagonista- se establece una diferencia entre palabra e imagen: el narrador afirma que no hará un retrato del protagonista, pues sólo los pintores o fotógrafos hacen retratos, los escritores deben simplemente sugerir para que el lector complete mentalmente al texto (1969, 48).

El primer relato, “El ladrón de Bagdad”, hace referencia a la película de Raoul Walsh y comienza con una ecfraesis: “En la pantalla Douglas Fairbanks escala con una cuerda mágica los altos muros de un palacio maravilloso” (*Ibid*, 49). Bustillo Oro hace una analogía entre las aventuras de Fairbanks y las suyas propias intentando abordar a una mujer que se ha sentado a su lado en el cine. La película es de 1924, así que Bustillo debe haberla visto muy poco antes de escribir el relato.

De manera similar a otros autores, Bustillo Oro describe la experiencia cinematográfica como una forma de hipnosis, de identificación con el personaje, de sueño: “Ella no me miró, Douglas Fairbanks monopolizaba su atención. Tuve celos de Douglas Fairbanks, una mujer sola a nuestro lado en el cine parece absurdamente nuestra” (*Ibid*, 50). Por más que el narrador lo intenta, no logra apartar a la mujer de su encanto: “Fairbanks en el carácter de ladrón raptor de una princesa, resultaba demasiado interesante para que ella reparase en esta pequeñez” (*Ibid*, 51).

Después de un breve escaqueo, en el que el protagonista logra finalmente “vencer” a Fairbanks y besar a la mujer, ella se retira para encontrarse con su novio “oficial”. El cuento termina de manera circular con otra descripción de la película: “En la pantalla Douglas Fairbanks hacía surgir de una cajita mágica todo un ejercito con el que lograba hacerse dueño de Bagdad...” (*Ibid*, 52).

“El ladrón de Bagdad” presenta –en cierta manera- una estructuración análoga (Robillard 1989, 61) entre la obra visual descrita y el texto. Esta analogía se basa en que el relato presenta una “batalla” por la atención de la mujer entre el narrador y el filme; por su parte la película también presenta la lucha por una mujer. En la película, un ladrón se enamora de una mujer, la premisa del personaje de Fairbanks es clara: se apropia de cualquier cosa que desea. De la misma manera, el narrador del

relato se apropia de lo que desea, en este caso, la mujer, y le roba un beso.

El siguiente relato, “Un peligro”, relata los esfuerzos del narrador por evitar comprometerse en un noviazgo formal con la amiga con la que sale. En este texto hay otra ecfrasis cinematográfica, cuando ambos –el narrador y su amiga- se refugian de la lluvia en una sala de cine:

Se proyectaba una revista con el concurso anual de muchachas guapas en Atlantic City. La índole del asunto nos llevó a comparar. Aquella tenía demasiado delgadas las desnudas piernas, la de aquí las tenía muy gruesas, la de más allá poseía unas pantorrillas casi hermosas. Todas vestían trajes de baño y llevaban las piernas descubiertas hasta cerca de donde terminaban de serlo.” (*Ibid*, 55)

Este pequeño pedazo de película da pretexto a ambos personajes para imitar lo que ven en pantalla y ella se levanta la falda para comparar sus propias piernas con las de las modelos. Sin embargo, al ver las zapatillas que usa la mujer, el narrador pierde interés por ella. Ella se enoja y se va, dejándolo plantado en la sala de cine.

El tercer episodio, “La broma de los relojes”, narra el desencuentro del narrador con una mujer con la que se había quedado de ver y cuya cita se frustra porque el narrador se mete al cine para hacer tiempo y se queda embobado con la película hasta que se pasa la hora de la cita sin que se de cuenta.

Este relato es una referencia a *El gabinete del doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene: la película que ve el narrador y que le hace perder la cita. La experiencia es descrita de nuevo como un sueño, ésta es una constante en los cuatro cuentos. El narrador se introduce a la película e intercambia papeles con los personajes de la misma:

El Gabinete del Doctor Caligari estrujó un poco mi entendimiento desprevenido y acabó por hacerse mansamente de toda mi atención.

Me metí en aquella desquiciada ciudad a través del desquiciado cerebro de un loco y me perdí en ella.

Me volví loco.

Durante varios minutos encontré natural, lógico y hasta delicioso todo aquello. Estaba yo jugando con el cerebro de un loco y la novedad de no sentirme cuerdo me atrajo, me apasionó, me llevó a un laberinto en donde me perdí voluntariamente (*Ibid*, 59).

Así, el narrador pierde la cita por haberse sumergido en la película, por haber cedido a la ilusión de realidad.

El cuarto y último cuento, “Un método original”, no contiene referencias a ninguna película ni a la imagen cinematográfica en general. Más bien continua la temática de los relatos anteriores en los que la sala de cine es un lugar de ligue y seducción.

Además del motivo del cine como sueño, estas cuatro narraciones presentan la sala cinematográfica como el campo de batalla de la lucha de géneros. Éste es también un motivo recurrente cuando se trata de imagen y palabra, pues la imagen se ha asociado a la mujer y la palabra al hombre. De acuerdo con investigadores como Wendy Steiner (1982) o Grant Scott (1994), en la ecfrosis, la palabra pretende “tomar” a la imagen para hacerla suya, aunque no lo consiga del todo; esta asociación está basada en la vieja idea de que tanto la mujer como la imagen están ahí para ser observadas, pero no tienen capacidad de acción propia. En cambio el hombre y la palabra son acción a través de la cual la imagen adquiere voz y sentido. Ambiguo y provocador, Bustillo Oro escenifica este conflicto por medio de sus personajes y del cine. Para el narrador las mujeres no son más importantes que la imagen en la pantalla, las toma y las deja como se le da la gana, pero, al final, él siempre queda

embromado, pues nunca termina por alcanzar ni una ni otra: ambas están más allá de su alcance.

4.4 EL SUEÑO DE LA REVOLUCIÓN:
MARTÍN LUIS GUZMÁN

Martín Luis Guzmán no participó, a diferencia de otros autores de la época, de manera activa en la industria fílmica nacional que recién nacía, pero es indudable que tenía un conocimiento amplio del arte cinematográfico. Aunque me parece francamente exagerado afirmar que el cine influyó fuertemente en su obra, sí está presente en una de sus obras de ficción³, por ejemplo, está en el quinto capítulo del tercer libro de *El águila y la serpiente*:

Mediaban las labores de la Convención cuando se presentó en Aguascalientes uno de los fotógrafos oficiales del constitucionalismo. ¿Fue Abitia en persona? ¿Fue alguno de sus ayudantes o de sus émulos? Haya sido quien fuere, el fotógrafo venía –y esto es lo importante- a mostrar a los señores miembros de la asamblea la película de las gestas revolucionarias tomada sobre el propio campo. Su misión, pues, más que de artista era de político, y de político sagaz, de político constructivo (1992, 419).

El fragmento anterior brinda un importante recuento del contexto de la obra fílmica, y proporciona, además, marcas que permiten al lector

³ No estoy contando las críticas cinematográficas que publicó en la prensa junto con Alfonso Reyes.

identificar la autoría de la película que más tarde describirá de la siguiente manera:

No muy nueva ni muy buena, la máquina de proyección comunicó a la sala sus trepidaciones. En la pantalla vibraban algo las figuras humanas hechas de sombra y luz. Pero el ruido del aparato no importaba: ahora la atención, libre del oído, vivía presa del ojo.

Pasó marchando dentro del marco luminoso, la fila interminable de los soldados yaquis, inmovible, serpeante como las veredas de sus peñas abruptas. Lucían al sol, cual si fueran de bronce, los pómulos bruñidos; los sombreros, adornados de cintas y plumajes, se movían al ritmo felino de los pasos. Cuando asomó esbelto, largo, enjuto, el yaqui que golpeaba en un tamborcito como de juguete, el vozarrón de antes gritó:

-¡Vivan los vencedores de Occidente!

-¡¡Vivan!!

Y estalló la ovación.

Luego, junto al mucho material de artillería quitado al enemigo, surgió Obregón con sus oficiales. Otra vez atronaron los aplausos, y el grito fue:

-¡Viva el Cuerpo de Ejercito del Noroeste!

-¡¡Viva!!

Apareció Carranza, corpulento, solemne, hierático, en el acto de entrar en triunfo en Saltillo. Otra vez dijo:

-¡Viva el primer jefe!

Pero en vez del grito entusiasta y multitudinario, respondió el desorden. Se escucharon vivas y mueras; aplausos, golpes, protestas, siseos.

Y a renglón seguido, como si el operador lo hiciera adrede, caracoleó bañada en luz, sobre su caballo magnifico, la magnífica figura de Pancho Villa, legendaria, dominadora. El clamor unánime

ahogó las voces y sólo como coletilla de la salva de aplausos logró imponerse este grito:

-¡Viva la División del Norte!

-¡¡Viva!!

Y de nuevo rompió el aplauso (*Ibid*, 121-122).

Cuenta Aurelio de los Reyes (2002, 52) que durante la lucha armada, cada caudillo tenía su fotógrafo personal; al parecer el cine estimuló en gran parte la conciencia histórico-visual de los líderes revolucionarios. Casi la totalidad de las películas han desaparecido hoy y la mayor parte del conocimiento que tenemos de las películas de documental de la Revolución proviene de la prensa y de las revistas ilustradas, sin embargo, la mejor fuente para conocer estas imágenes es *Memorias de un mexicano*, de Salvador Toscano (1950). En este caso Guzmán afirma que la película está formada por algunas de las tantas “vistas de actualidades” de la Revolución filmadas por Jesús H. Abitia. Hay en esto una importante doble referencialidad, pues Guzmán habla acerca de imágenes cinematográficas que existieron en la realidad, y que además no pertenecen a un film de ficción sino al género documental, es decir que pretenden mostrar justo lo que representan. Como veremos un poco más adelante, a pesar de estar tan anclada en la realidad, la escena también está escrita bajo el modelo de ilusión de realidad y, por lo tanto, está conectada con la analogía cine-sueño.

El águila y la serpiente parece deambular entre la novela y la autobiografía, lo cierto es que no pretende pasar por una historia ficticia sino por un recuento de acontecimientos sucedidos en la realidad. Como lectores, debemos asumir que la proyección se llevó a cabo efectivamente y de este modo nos encontramos ante una especie de “puesta en abismo”: el texto hace referencia tanto a los acontecimientos y figuras revolucionarias reales, como su representación en celuloide, así como

también al momento en que ésta fue observada por los miembros de la convención causando algunos disturbios. Y, por supuesto, su representación literaria. De cualquier manera estamos ante lo que Robillard llama *ecfrasis representativa*, en la categoría de *descripción*.

En la descripción de la imagen que hace Guzmán hay un elemento que se da por sobreentendido, pero que resulta imprescindible para poder comprender su configuración. Guzmán contó a Emmanuel Carballo que su influencia para escribir era "antetodo geográfica" y del paisaje algo que le interesa mucho es la luz (2005, 95). Como es evidente que la película es en blanco y negro, el texto sugiere, casi diría yo que obliga, al lector a visualizar las escenas en escala de grises. Así, por ejemplo, la piel de los yaquis que se asemeja al bronce con "los pómulos bruñidos" lo hace tanto por los tonos sepia de la película fotográfica, como por su textura, y la calidad de la iluminación (hay que recordar que todas las escenas mencionadas por Guzmán se filmaron a la luz del sol). La entrada de Carranza será también, por fuerza, en blanco y negro. Lo mismo con Obregón, Villa y el resto de los caudillos. Este elemento cromático, que no está en el texto pero que se da de manera implícita, marca una pauta de "visualización" a seguir por el lector a lo largo de todo el capítulo sin que haya manera de escapar de ella.

Cuando la proyección va a comenzar, Guzmán habla de la calidad de proyección -"En la pantalla vibraban algo las figuras humanas hechas de sombra y luz"- y cada imagen subsecuente tendrá que estar vibrando y saltando en la pantalla, esto añade una textura particular. Además, toda la imagen de la "película de la revolución" tiene límites muy bien definidos, es decir que está enmarcada. Guzmán no tendría necesidad de especificarlo, pero lo hace: "Pasó, marchando dentro del marco luminoso". Todas las imágenes que el lector imagine tendrían que ser rectangulares y si dispone de suficiente información podrá distribuir, en su mente, de una mejor manera la "fila interminable de los soldados yaquis, inmovible,

serpeante como las veredas de sus peñas abruptas.” dentro de la composición del cuadro.

Hay, descrita en el texto, una situación visual poco común que influirá en la presentación de las imágenes que seguirán en la función. Como en la sala ya no hay lugar, los personajes que protagonizan el episodio deciden colocarse detrás de la pantalla y observar el espectáculo desde ahí. La pantalla está hecha de una tela blanca y las imágenes son igualmente visibles desde esta posición, a lo sumo habrá una ligera pérdida de luminosidad, pero éstas aparecerán invertidas. De este modo, ya que como lectores “observamos” las imágenes a través de la perspectiva del narrador, habrá que tener en cuenta que las escenas son en realidad al revés: lo que está a la derecha pertenece a la izquierda y viceversa.

Vale la pena resaltar la configuración descriptiva que hace Guzmán de dos de los jefes revolucionarios. El “primer jefe” es presentado de la siguiente forma: “Apareció Carranza, corpulento, solemne, hierático, en el acto de entrar en triunfo en Saltillo.” Aunque, en principio, parece aludirse a una acción, la toma de Saltillo, en realidad se trata de un momento detenido en el tiempo, Carranza es capturado “en el acto de”. Los adjetivos asociados a este fragmento, “corpulento, solemne, hierático” no remiten a una persona, sino a la imagen de esa figura; más específicamente remiten a la descripción de un retrato pictórico o fotográfico. Otro tanto se puede decir de “la magnífica figura de Pancho Villa, legendaria, dominadora.” De nuevo, la configuración descriptiva es una caracterización fotográfica y pictórica. De este modo le añade al texto una dimensión pictórica al texto, produciendo lo que Pimentel llama un “incremento icónico” (2003, 208).

A pesar de la constante referencia a nuestra realidad que hace el texto, los materiales no pueden dejar de ser jerarquizados y resignificados

para que, como afirma Pimentel, el texto termine “pareciéndose más a la red de significaciones del contexto verbal que al objeto que pretende representar” (2003, 208). A través de su narración, Guzmán resignifica este objeto plástico que es la conjunción de imágenes de la Revolución filmadas por Abitia. Para él, se trata de un instrumento de propaganda Carrancista, quien intenta, por medio de las imágenes, unir a todos los demás caudillos revolucionarios bajo su mando para continuar como el “primer jefe”. Las descripciones que hace el narrador contrastan, dejando ver sus convicciones políticas: Villa es magnífico y legendario, mientras que Carranza es hierático y solemne. Además no se puede dejar de apreciar que para Guzmán se trata de un episodio chusco: al final, las imágenes de Carranza se repiten tanto que alguno de los revolucionarios dispara contra la pantalla agujereando el “pecho” del primer jefe y, de paso, casi matando al narrador y a sus compañeros que están detrás de la pantalla. Esta ecrasis comienza como una impresión de realidad, pero en este punto de la lectura la impresión se convierte en ilusión.

La imagen cinematográfica crea lo que Wagner llama un *iconotexto*, “the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or viceversa” (1996, 15). En otras palabras, es imposible disociar imagen y texto. El lector construye sus propias imágenes mentales de la película de la revolución a partir de los indicios que proporciona el texto de Guzmán, pero también a partir de sus propios conocimientos acerca de las imágenes cinematográficas de la época. Esta lectura que propongo del texto de Guzmán es una lectura ecrástica que privilegia los referentes extratextuales sensoriales: perspectiva, composición de cuadro, textura, cromatismo, estilo, iluminación. Aún hay varios elementos más susceptibles de ser añadidos a la lista.

Es de este modo que la imagen cinematográfica quedaría integrada al fenómeno ecrástico, en principio como una construcción visual

autónoma –con sus características propias- pero también como una construcción pictórica. El cine, en su imagen, es heredera del arte plástico en sus elementos visuales, pero también lo es en tanto referente mimético de la realidad. Estos dos sentidos de la relación entre cine y pintura permiten que al ser integrado el cine a la literatura, como descripción o como cita, evoque todo un universo visual que remite tanto a la obra citada, como al referente al que esta obra se refiere.

4.5 SUEÑOS COMO NUBE: GILBERTO OWEN

Ángel Miquel resalta la similitud entre los capítulos cinematográficos de *Novela como nube* de Owen y los cuentos de Bustillo Oro (2005, 91). Me parece que tiene la razón; se trata de pasajes realmente similares, ya sea que Owen se haya inspirado en Bustillo Oro o que la seducción (o el abuso) a una mujer en la penumbra del cine formaba parte del imaginario cinematográfico de la época.

Novela como nube es la segunda novela de Gilberto Owen y fue publicada en 1928; antes ya había escrito *La llama fría*, publicada en 1925 en "La Novela Semanal". La novela está dividida en dos partes ("Ixión en la tierra" e "Ixión en el Olimpo"), y en 26 capítulos; narra la historia de Ernesto, versión moderna del mito de Ixión, quien va por la vida persiguiendo y deseando a distintas mujeres, aunque para él todas sean una misma, sin poseer a ninguna. Al final de la primera parte un marido celoso le dispara con una pistola y lo deja fuera de circulación; al final de la segunda parte la "trágica" rueda de este Ixión moderno será el matrimonio. "Film de ocasión", el capítulo 12, y penúltimo, de "Ixión en la tierra"; relata la ensoñación de Ernesto mientras está en el cine viendo una película al lado de la mujer a la que ha seguido.

Al estudiar este capítulo, De los Reyes también menciona al cine como parámetro mimético, es decir, como referente visual; según él "una de las virtudes del cine era alterar la realidad que pretendía captar con

fidelidad. Owen transmite tales inquietudes precisamente en esta secuencia..." (1994, 157-158). En el mismo sentido, Louis Panabière estudia en los Contemporáneos la relación entre realismo y cine. Para estos autores, dice Panabière, el cine es un fenómeno totalmente nuevo, "está lejos y cerca del panorama objetivo: cerca por la totalidad de sus perspectivas y lejos por la manera de soslayar la concreción incongruente y excesiva" (1994, 184). El mismo Owen cita constantemente al cine como referente visual literario en varias de sus cartas y críticas, y lo alaba "por su superioridad en el dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata" en su artículo titulado "Poesía-¿pura?-plena" (1990, 240).⁴

De los Reyes es uno de los pocos investigadores que le han dedicado alguna atención especial a este capítulo de la novela de Owen centrándose en la relación entre cine y literatura, pero su objetivo es encontrar estructuras sintácticas análogas entre el texto literario y el lenguaje fílmico. Su análisis se concentra en equiparar algunas oraciones del capítulo con planos cinematográficos los cuales, por cierto, identifica de manera errónea.⁵ También Gustavo García apoya esta idea y escribe que a finales de los veinte se podía encontrar la influencia de la gramática cinematográfica en la prosa y poesía de los Contemporáneos, especialmente la influencia de Griffith, Eisenstein, Pudovkin y el expresionismo alemán. Igual que para De los Reyes, para García dicha

⁴ Se pueden encontrar otras referencias de Owen al cine en: "Biombo, poemas de Jaime Torres Bodet"; "Cartas"; y "Pájaro pinto". Todos ellos recogidos por Juan Coronado en la antología de textos de Owen *De la poesía a la prosa en el mismo viaje* (1990).

⁵ De los Reyes propone, por ejemplo, que la siguiente frase se fragmenta cinematográficamente en dos planos: "El paisaje cuadrado tiene un primer término [*¿close up?*] con césped y bancos y un fondo [*¿long shot?*]" (1994, 158). Sin embargo, una lectura cuidadosa revela que la frase no narra, más bien describe una imagen; no se trata de un ejemplo de narración cinematográfica, es una ecfraesis. De cualquier modo, dicha frase no describe dos planos, un *close up* y un *long shot*, como afirma de los Reyes, sino de una misma imagen, con césped y bancos en primer plano, y árboles al fondo. En un ensayo anterior, "Los Contemporáneos y el cine" (1983), De los Reyes ya había propuesto lo mismo con respecto a la novela de Owen. En mi opinión la confusión parte, repito, de la intención de hacer analogías sintácticas entre frases literarias y montaje cinematográfico, cuando la relación que se establece entre ambos medios puede aprovecharse mejor desde otra perspectiva, ecfástica, por ejemplo.

influencia estaría en la puntuación, ritmo, figuras, y elipsis (1994, 176). Para la lectura que propongo no son necesariamente importantes estas analogías sintácticas, más bien se trata de reconstruir el universo icónico que el texto plantea. Dicho capítulo contiene diversas marcas textuales que permiten al lector, dependiendo de su competencia, reconstruir la dimensión visual del texto.

En una dirección similar, Florence Olivier apunta que *Novela como nube* "se dedica al examen de la imagen y su elaboración" y para ello recurre constantemente al lenguaje de la representación visual en su "terminología metaficcional" y brinda con ello claves de sus procedimientos de representación para su interpretación (1994, 293). Conuerdo plenamente con Olivier. Vicente Quirarte parece compartir el mismo sentir en su introducción a la edición de la novela que publicó en México la UNAM cuando escribe que los paralelos entre la pintura impresionista y la obra de Proust enseñaron a Owen una "insuperable lección visual" (2004, XII).

Pintura y cine funcionan en esta novela de manera similar. Sería justo añadir que las referencias a la pintura son bastante más numerosas que las referencias al cine en *Novela como nube*; no obstante, llama la atención la presencia de un capítulo configurado en su totalidad como si fuera la escena de una película. Con esto no quiero decir que "Film de ocasión" esté narrada cinematográficamente, en términos de construcción sintáctica, sino que dicho capítulo constituye la descripción de un film, de una imagen cinematográfica. La escena no transcurre *como* una película, sino *en* una película.

Creo que en esta acción se encuentra una importante clave interpretativa del texto: la ambigüedad y la transposición entre planos. Quirarte tiene una idea similar respecto de la novela de Owen cuando compara la ficción de los Contemporáneos con la Alicia de Lewis Carroll, quien debe cruzar el espejo para penetrar en una realidad distinta (2004,

viii); Quirate también compara el texto de Owen con las cajas chinas que contienen dentro de sí otras cajas más pequeñas (2004, xi). En mi opinión, en este pasaje Owen trabaja la analogía cine/literatura a partir de la analogía entre el cine y los sueños.

En realidad, la analogía entre cine y sueño comienza a construirse en la novela desde el capítulo 9 “El espionaje”. En éste, Ernesto, el protagonista, se sueña a su vez como protagonista de un filme en el que logra salvar al esposo de Eva de Wallace Beery, gigantón y matón cinematográfico. Ernesto caracteriza al marido como un “hombrecillo indefenso y ridículo”, y lo compara con Chaplin. El esposo, en agradecimiento, renuncia a Eva para que ella y Ernesto puedan consumir su amor (2004, 22).

En el capítulo 10, Ernesto sigue a Eva hasta un cine y se sienta junto a ella (*Ibid*, 19-20). En el capítulo siguiente, Ernesto continúa junto a Eva en la sala del cine, sus recuerdos y pensamientos se mezclan con las imágenes de la película, aunque hay todavía cierta división más o menos clara entre los diferentes planos diegéticos. En el capítulo 13, la película termina y Ernesto, buscando un final de película, quiere besar a Eva. El marido de ella le dispara (*Ibid*, 26-27). En el capítulo 12, el que me ocupa, Owen describe la transposición de planos diegéticos de la siguiente manera:

Empiezan los dos, la mano en la mano, como en un truco de Mr. Keaton, un viaje que va desde la caseta del mecánico hasta la pantalla. Empiezan pequeñitos, del tamaño de la película, para llegar al lienzo con estatura el doble de la real. (*Ibid*, 22)

La analogía entre cine y sueño no sólo ha sido adoptada por la teoría cinematográfica, sino que también ha sido objeto de algunos filmes, como

en *La rosa púrpura del Cairo* (Woody Allen 1985) o en *Sherlock Junior* (Búster Keaton 1924). Cuando Owen escribe “Empiezan los dos, la mano en la mano, como en un truco de Mr. Keaton, un viaje que va desde la caseta del mecánico hasta la pantalla”, el escritor está haciendo referencia a ésta última. En ella, Keaton encarna a un proyccionista que al quedarse dormido durante el trabajo sueña que penetra en la pantalla para fundir su realidad con la del filme que se está proyectando. Ernesto y Eva se transportan, en la conciencia de él, hasta el interior de la película, de su ficción, de su narrativa y de su imagen. Penetran a un universo en blanco y negro, en escala de grises, y su cambio de tamaño, de “pequeñitos” hasta el “doble de lo real” relata el traslado desde el celuloide hasta la pantalla a través del haz de luz del proyector.

Y se entran en una primavera sólo de luces y de sombras, como enmudecida por aquella carencia absoluta de color; así tendrá que ser toda primavera vista, a través del recuerdo, desde el otoño que ahora termina. El paisaje cuadrado tiene un primer término con césped y blancos y un fondo de árboles verdaderos pero como llenos de noche, sin un amarillo de hoja seca, sin un verdiamarillo de hoja tierna. Y sin embargo, es de día, el mediodía casi. O todo se ha desteñido o Ernesto sufre un acromatismo exacerbado, como el alma incolora de su amigo Xavier. (*Ibid*, 22)

Resulta curioso que ni siquiera dentro de la pantalla Ernesto sea capaz de ver colores, la convención siempre ha sido que aunque el espectador no pueda verlos, los colores están allí, presentes en el universo pictórico del filme y pueden ser percibidos por los personajes. Cintas como *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), *Ed Wood* (Tim Burton, 1994) o *Pleasantville* (Gary Ross, 1998) juegan con esta convención. De esta manera, se opera en el texto cierta fricción *representacional*, causada por la ambigüedad de la referencia, ¿se refiere a la tonalidad cromática de

la película o es la expresión de un estado de ánimo? Se trata de un dilema sin solución, una de las marcas características de este texto. Los deslizamientos retóricos son una de las marcas más persistentes en esta novela.

Además de las referencias cromáticas, durante todo el fragmento anterior también es evidente que se trata de la descripción de una representación visual porque se hacen referencias a la composición visual de la imagen. El paisaje es cuadrado –la pantalla cinematográfica- que tiene primeros planos y fondo. Más adelante en el capítulo Ernesto ocupará un “rinconcito en el paisaje”, es decir que se ubica, probablemente, en una de las esquinas de la pantalla en la composición de la imagen de la película.

Al respecto de la analogía cine/sueño, Casetti escribe: “Como en los sueños, las imágenes cinematográficas no parecen unidas ni por vínculos temporales ni por vínculos espaciales sólidos y fuertes” (2000, 183). Así procede Owen, de la escena en el jardín traslada la acción, por elipsis, a la de un transatlántico, y de allí a la de un hotel. Las imágenes avanzan por relaciones de contigüidad, no de lógica. Este patrón de desarrollo, evidente en el capítulo 12, funciona también en el resto de la novela.

Se sigue a una marina muy sencilla. Puede pintarse con sólo tres brochazos paralelos; en la primera franja, la más clara, se escriben muchas V V V V decrecientes, cifra de las gaviotas, y en la de en medio basta recordar que el mar valúa en mil emes de espuma su oleaje; luego sólo falta esparcir estatuas de sombra por la playa. Estos frutos que se dan en Mack Sennet y que nos llegan de California en los mismos empaques de los perones y de las películas: Thelma buscando el cenit, hecha una escuadra, y Elsie el nadir, plomada que cae, sin remedio, desde el trampolín de una boya; y Eva, su Eva, que ignoraba el problema arquímédeo cree

indispensable asustarse al resolverlo, gritando ¡help, help! En vez de ¡eureka!, con amargos gritillos de gaviota. (2004, 23)

Tenemos otra referencia cinematográfica clara que se complementa con las de Keaton, Chaplin y Beery: Mack Senett, el director de comedias cinematográficas norteamericanas de principios del siglo XX. Se trata de una marca que sugiere la atmósfera visual, e incluso genérica, del episodio. Retomando las referencias pictóricas, pero parodiándolas cinematográficamente. Toda la escena está construida bajo configuraciones descriptivas pictóricas, más bien gráficas, que se refieren a la composición de la reproducción visual de un paisaje, no al paisaje mismo: esta composición pictórica está dividida en tres franjas o "brochazos", el cielo, el mar, y la playa. Las gaviotas son "v", las olas son "m"s; en el siguiente fragmento –invirtiendo la lógica- los cisnes no serán "2", sino que los números "2" asemejan cisnes en una hoja de papel. Los niveles representacionales se multiplican y se confunden:

Cabalgando la ola número setecientos, Eva se acerca a Ernesto, naciendo de la concha líquida como una Venus muy convencional, inmensa, y le entrega un carnet con su nombre, su dirección y el número de su teléfono, que es una procesión de cisnes: 2222222.
(*Ibid*, 23)

Owen introduce a Eva "naciendo de una concha líquida como una venus muy convencional". Ernesto imagina, o vive, su romance con Eva en clave de comedia. La escena cambia de lugar como en un sueño, como en una película, y Ernesto se traslada a un hotel.

No tiene tiempo de protestar contra la superchería de decuplicar las cifras, porque el paisaje se les va de las manos, absolutamente, y se encuentran del brazo en el hall de un hotel cosmopolita, donde

los franceses se dejan birlar la amiga, ante la indiferencia calva y miope de los alemanes, por los norteamericanos que bailan mejor que los salvajes más salvajes; un inglés consulta su baedeker y un portugués termina la tarea iniciada el día anterior, firmar en el libro de registro del hotel. Ernesto y Eva se tiran en uno de esos divanes envidiables que no soportan las casas decentes por su aspecto tan de cama de posada. (*Ibid*, 24)

Hay darse cuenta del humor con que Owen concibe los cambios de escenario. La sorpresa de verse trasladado inmediatamente de un lugar a otro sólo aparecería en un sueño, si acaso; en el cine la convención indica que los personajes no se "teletransportan" entre locaciones, sino que "viven" las partes de la trama que han sido elididas, es decir, que están ahí, han sucedido aunque el espectador no las haya presenciado: memoria virtual una vez más.

Durante una elipsis narrativa se suprimen partes de la trama, pero tanto el escritor como el lector asumen que, en efecto, ocurrieron. Es cierto que la narrativa literaria utiliza la elipsis tanto como la narrativa cinematográfica, y por lo tanto no sería necesariamente relevante mencionarlo para el estudio de este capítulo. Sin embargo, quisiera recordar que las escenas transcurren *en* una película, y por lo tanto se trata de la descripción del montaje de las escenas cinematográficas. Además, al calificarlo de "viaje inmóvil" (*Ibid*, 24) Owen realiza un comentario humorístico acerca de esta convención poniendo en evidencia su naturaleza como representación, es decir, como una serie de convenciones utilizadas para reconstruir una realidad, un artificio mimético.

Cuando Ernesto consigue para él y para Eva un pasaje en el trasatlántico, los personajes desplazados conforman tipos -estereotipos

más bien-, cinematográficos⁶: un lord inglés y su hermana, el capitán sanguíneo, el alemán calvo y miope, el francés seductor y el portugués moroso. El lord y su hermana gesticulan con "ademanos melodramáticos", es decir, con la pantomima cinematográfica previa al cine sonoro. Eva y Ernesto se trasladan, por corte directo, al trasatlántico en donde se hacen gestos, no se hablan. Otra convención más puesta en evidencia puesto que generalmente en el cine mudo se asume que los personajes hablan entre sí, aunque el espectador no escuche las palabras. A continuación, Owen traslada la acción al fondo del mar.

Luego la Atlántida: a Platón se lo contaron, pero Ernesto lo está viendo. Los buzos –esos esgrimistas tomados con cámara lenta- dejan a bordo su personalidad y, todos idénticos, como en una bella época clásica, trabajan en las mismas cosas con el mismo estilo y semejantes ideas. (*Ibid*, 25)

Los buzos son "como esgrimistas tomados con cámara lenta", nótese la marca textual que remite a un recurso técnico del cine: la cámara lenta. Sin embargo, ni los buzos se mueven más lento, ni las palabras avanzan a diferente velocidad. De hecho, Owen utiliza la referencia cinematográfica de manera absolutamente metafórica, ya que no se refiere a la descripción del filme al que Ernesto ha entrado –en el que no hay ni esgrimistas, ni cámara lenta-. Se trata simplemente de una metáfora en la que Owen presenta los buzos como esgrimistas, a causa de sus escafandras y la dificultad de movimiento bajo el agua. Es decir que la imagen no está filmada en cámara lenta, sino que los buzos *parecen* moverse en cámara lenta. Esta metáfora literaria "fricciona" con el medio que se supone que está describiendo: el cine. La referencia hace más evidente la

⁶ Si bien es probable que el cine haya tomado, a su vez, estos estereotipos de la literatura.

imposibilidad de salir del medio, la palabra, por más que se aspire a alcanzar ese otro medio, la imagen.

Luego, un cambio de escenario más, otra elipsis, en la novela y Ernesto está indignado, porque el barco en el que se encontraban ya no parece ser el mismo:

Denuncia indignado aquel escamoteo de nombres, pero Eva le explica que naufragaron y que esta mala cáscara los ha recogido. Ella, además, le está muy agradecida, porque la salvó de una muerte segura. Su proximidad le ha abierto más los ojos, ya demasiado grandes, y le ha dejado un temblor fino entre los labios, como una fruta madura y cristalina que fuera a la vez el cielo, constelado de estrellas. (25)

Ernesto está confundido ante este nuevo escenario y Eva le explica que el barco ha naufragado, pero, ¿se trata de la explicación de la trama del filme desde las butacas?, o ¿se trata de una explicación dentro de la película, de la situación en la que ambos personajes fílmicos parecen estar? Más deslices retóricos. Eva le agradece que la haya salvado, ¿pero si esto sucede fuera de la pantalla, de qué la ha salvado?, ¿y si ocurre dentro cómo puede el protagonista no saber que el barco ha naufragado? Se trata, en todo caso, del último gesto cinematográfico, pero el hechizo se ha roto, el sueño ha terminado y es hora de despertar.

En este capítulo Ernesto experimenta su relación con el cine de la misma manera que un soñador con su sueño, como una ilusión, sin tener una conciencia plena de que se trata de un filme. La ficción tiene un gran poder, y la empatía del espectador –Ernesto- con los personajes de la película es total. Ernesto lleva a cabo un proceso de identificación, en el que se ensimisma con el personaje del filme, y un proceso de proyección, en el que “presta” sus problemas a los personajes de la pantalla; se abandona psicológicamente al cine.

Al leer la novela asistimos a un juego de espejos oníricos, todos los personajes parecen tener una existencia efrástica, es decir que son la reproducción de una reproducción. Los personajes y sus identidades se reduplican y se confunden: Eva, Ernesto, Elena, el tío, todos son una reproducción de otro personaje. Siendo más preciso, podría añadir que son una reproducción verbal, en tanto personajes literarios, de otras reproducciones visuales.

La novela de Owen parecería confirmar el punto de vista de W. J. T. Mitchell (1994, 181), para quien la efrasis no es un elemento de diálogo entre las artes, sino de diferencia, que se ubica dentro de lo que el discurso verbal "dice" de las imágenes, de su intento por apropiarse de ellas, y en el cual termina por reflejarse más a sí mismo que a la imagen. Se trata de un inevitable callejón sin salida. La efrasis es el terreno desde el cual la palabra "contempla" a la imagen visual definiendo sus propios límites en el proceso, pero sin poder jamás acercarse a ella. En *Novela como nube* no se trata sólo de cruzar planos diegéticos, de penetrar en distintas ficciones, sino de explorar las fronteras que separan a los géneros literarios, como la poesía y la prosa, o las que separan a las artes, como el cine, la pintura y la literatura.

No pretendo proponer que Owen haya construido su novela a partir de un paradigma cinematográfico, se trata, más bien, de lo contrario: de mostrar como la construcción cinematográfica que hace Owen es capaz de reflejar el paradigma representacional, que consiste en la transposición de fronteras y el cruce de niveles narrativos y diegéticos. Este paradigma puede caracterizarse por medio de la analogía cine/sueño, que permite cruzar tales fronteras mediante el proceso de identificación y de proyección. Esta analogía también permite una libre asociación de ideas; como el cine y como el sueño, la novela está compuesta por medio de pedazos de escenas a las que sólo la interpretación del lector/espectador/soñador puede añadir coherencia. La lectura que se

hace del capítulo 12 de *Novela como nube* bien puede extenderse al resto de la novela por medio de la red de ecrasis. Los términos en los que se da dicho proceso son visuales, a lo largo de toda la novela abundan las referencias y construcciones pictóricas, mismas que desembocan en otro medio igualmente visual: el cine.

CONCLUSIONES

Desde el principio las ecfasis fueron un referente de realidad, pues probaban la habilidad del retórico para escribir una descripción tan buena como para que el lector “viera antes sus ojos” al objeto descrito. Con el tiempo se convirtió en el ejercicio de describir pinturas y esculturas, añadiendo diferentes connotaciones a su potencial mimético. A partir del siglo XIX las ecfasis tomadas de la pintura se comenzaron a separar de esa función mimética, porque el arte dejó de copiar la realidad exterior para volcarse en el subjetivismo y lo abstracto. Entonces las ecfasis tomaron al cine como referente del figurativismo y la realidad visual.

Estamos fascinados por la autenticidad, diría Stephen Jay Gould.

Sin embargo, algunos autores no pudieron escapar a utilizar este nuevo referente también de manera subjetiva. Casi desde el principio las ecfasis cinematográficas han reflejado el conflicto entre la capacidad del cine por reflejar de manera convincente la realidad, pero también de deformarla. Una manera que tuvieron dichos textos de presentar dicho conflicto fue haciendo una analogía entre el cine y el sueño.

A partir de la década de los treinta del siglo XX, surgirían otros autores que continuarían con el tema cinematográfico. Ángel Miquel (2005, 92-95) menciona a Julio Sesto con *La reina de Acapulco* (1933), Julián S. González con *Noches de Hollywood* (1934); José Martínez Sotomayor con “Estrella doble” (1935); Bernardo Ortiz de Montellano con

“Noche de Hollywood” (1940); *Estrella de día* (1933), de Jaime Torres Bodet , probablemente sea la más célebre de estas narraciones.

Miquel opina que a finales de los cuarenta, cuando el cine tenía ya unos treinta años de haber sido adoptado por la literatura mexicana, no se había producido ninguna obra maestra literaria. Para este autor, no fue sino hasta después que “comenzaron a surgir escritores que hicieron obra mucho más interesante al traducir al papel las poderosas impresiones que les procuraban las imágenes en movimiento” (Ibid, 98). Después de ellos, el número de escritores que incluyen temas cinematográficos en sus textos se multiplicó: Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, José Agustín, María Luisa Puga..., son demasiados como para nombrarlos a todos. Sin duda que el interés por el cine ha ido creciendo de manera exponencial conforme pasan las décadas.

Puede que no le falte razón a Miquel, algunos de los textos que he estudiado en este trabajo son interesantes, pero difícilmente se puede decir que sea obras maestras, incluso desde el punto de vista del cine. En cambio, la producción literaria de Fuentes, Elizondo o Puga –por mencionar sólo algunos nombres- sobresale por sí, misma y en ella se pueden encontrar usos y ecfrasis verdaderamente notables, magistrales incluso, cada una podría ocupar ella sola un trabajo como éste.

Desde que apareció el cine por las pantallas del país, algunos de los escritores mexicanos se vieron fascinados por su capacidad de reproducir la realidad y también de deformarla. Estrictamente hablando, la experiencia que tenemos frente a la imagen cinematográfica suele ser la de impresión de realidad: como espectadores sabemos que estamos frente a un artificio. En cambio, al ser retomada por la literatura, la misma imagen rompe con sus fronteras y trasciende de la impresión a la ilusión ocasionando múltiples deslices retóricos.

El proceso no fue lineal. Los cronistas del modernismo encontraron en el cinematógrafo un medio de reproducción de la realidad que

superaba incluso a la fotografía, e insertaron en sus crónicas pasajes efrásticos que competían con la imagen que describían en la pretensión de autenticidad. Positivista al fin, cuando el cine dejó de ser un medio tecnológico con potencial educativo para convertirse en un espectáculo de feria, Luis G. Urbina comenzó a criticar duramente al nuevo invento. Éste fue el único autor de la época que se ocupó de manera más o menos sistemática del cine; para los demás –Tablada y Nervo (Ángel de Campo murió muy pronto)- se trató de una curiosidad más de entre las muchas que llamaron su atención a lo largo de su obra.

Ya desde este periodo apareció el motivo del cine como sueño, particularmente en los escritos de Urbina y de Tablada. Para el primero, el cine era un sueño que terminó por volverse pesadilla: el ideal de la reproducción pura de la realidad se desvirtuó desde muy pronto para Urbina. De sueño científico termino en pesadilla de circo para el “populacho”. Tablada, en cambio, afrontó el encantamiento de la imagen cinematográfica con más humor. Éste escritor también alabó el realismo del cinematógrafo, pero recibió con igual fervor su capacidad de inventar realidades igual o más auténticas, no en vano lo comparó con un sueño de opio.

Desde 1896 hasta 1919 varios siguieron escribiendo acerca del cine en crónicas y críticas periodísticas, como Reyes, Guzmán, Perez Taylor y Noriega Hope. Fue hasta el 19 en que el cine llegó a la ficción, con *Salamandra*, de Efrén Rebolledo. Esta novela resulta curiosa por la mezcla entre anacronismo porfirista y vertiginosa contemporaneidad que presenta: el cine y el automóvil conviven con los poetas dandys del siglo anterior. En esta primera obra de ficción la imagen cinematográfica aparece como modelo efrástico; como una efrasis referencial genérica en la que el texto propone configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista (Pimentel 2002, 207) –las películas de divas italianas-.

En este caso la imagen cinematográfica sirve al autor para presentar a la protagonista femenina bajo el modelo de las divas italianas, que devoraban y perdían a sus amantes. Estas divas eran un sueño para muchos hombres, tanto porque eran un anhelo, como porque eran inalcanzables. Al describir a Elena, Rebolledo utiliza el realismo del cine para consolidar al personaje en la mente del autor con economía de palabras. Está creando al mismo tiempo una realidad y un sueño.

El siguiente paso fueron los relatos cinematográficos de Carlos Noriega Hope, Juan Bustillo Oro y Genaro Estrada. Los tres relatos de estos autores presentan de manera muy clara un tipo de sueño muy diferente: el sueño de Hollywood. El cine había cambiado desde que los primeros enviados de los Lumière salieron de Lyon. Las industrias italianas y danesas habían surgido y se habían apagado; Hollywood era ya toda una realidad y sus imágenes inundaban las pantallas del mundo. Los tres autores tuvieron una reacción diferente ante este tipo de cine. Las ecfrasis de *Pero Galín* muestran al cine como la realidad de la actualidad que destruye el sueño del pasado colonialista. Para Bustillo Oro el cine es un ámbito en el que se desarrolla la lucha de géneros, el hombre-palabra contra la mujer-imagen. No se está muy seguro de quien resulta vencedor, pero, sin duda, ambos bandos permanecen aislados e inalcanzables el uno para el otro, la imagen es inalcanzable. Por su parte, para Noriega Hope, de los tres el que mejor conoció la realidad de Hollywood, la imagen cinematográfica es artificio, un sueño vacío, nada más que una sombra de la realidad que reproduce. El rasgo común en las ecfrasis de los tres relatos es que en todos ellos la imagen cinematográfica es el lugar donde la realidad lucha con el sueño.

En los tres relatos anteriores las ecfrasis eran todas de naturaleza referencial (Pimentel 2003, 207), es decir que presentaban obras de la vida real insertas dentro de la diégesis como un ente autónomo, para ser percibidas y apreciadas por los personajes. Un uso distinto de la imagen

cinematográfica es el que hacen las narraciones de vanguardia, pertenecientes a Mariano Azuela, el estridentista Arqueles Vela y algunos de los Contemporáneos (Novo, Villaurritia y Torres Bodet). Para ellos, la imagen cinematográfica es también en cierto modo una manera de explotar el potencial mimético de la literatura a través del cine, pero en este caso se trata de una realidad interior. Los personajes perciben a personas y lugares bajo modelos cinematográficos, los perciben, podríamos decir, en una pantalla interior. De las ecfasis de los Contemporáneos destaca “El día más feliz de Charlot” de Enrique González Rojo, pues es prácticamente la única que establece una relación uno a uno con su referente visual. Este cuento pretende ser en sí mismo una imagen, una película, cristalizando la ilusión de realidad.

Caso aparte es *Novela como nube*, de Gilberto Owen, de todos los textos analizados en este trabajo es probablemente el que explota con más claridad el motivo del cine como sueño. En esta novela la ecfasis cumple diferentes funciones: es ecfasis referencial que los personajes ven sentados en la butaca, pero también es pantalla interior y transmigración. Alude a convenciones de género cinematográfico y también a películas en concreto, ambos tipos de marcas que Owen se cuidó de marcar con claridad y que permiten al lector visualizar o evocar la escena en su propia mente.

Finalmente, Martín Luis Guzmán nos obsequia en *El águila y la serpiente* con una de las más acabadas ecfasis cinematográficas, y una de las poquísimas que se refieren a una cinta mexicana. En ella, una vez más, realidad e ilusión fílmica se confunden, como en un sueño.

Sin duda trasladar una imagen a palabras no es un asunto trivial. Figuras como la ecfasis tienen la capacidad de revelar ciertas verdades inesperadas acerca de la relación entre palabra e imagen. Así, la ecfasis cinematográfica tendría la virtud de contener en sí la visión (valga la expresión) que el autor tiene acerca del mundo y del arte. Si es cierto que

la imagen artística, cualquiera que sea su naturaleza, puede expresar aquello del pensamiento que no puede ser expresado en palabras, ¿qué sucede cuando dicha imagen es verbalizada, cuando aquello que no puede ser expresado en palabras es, de hecho expresado verbalmente? A lo largo del siglo XX la imagen cinematográfica ha ocupado un lugar, no sé si decir muy importante, pero sin duda sí muy persistente, en la literatura mexicana.

Un estudio como el presente, puede aspirar a aportar un granito más al estudio de las relaciones entre el cine y la literatura, pero también al estudio más amplio de la relación que tienen las artes plásticas con las literarias. En un marco más amplio todavía, lo que está en juego son los intercambios entre dos medios de representación primordiales: la imagen y la palabra.

Mi idea original era insertar imágenes en esta tesis, fragmentos de las películas que los escritores mexicanos vieron, admiraron y después retrataron en sus narrativas. Sin embargo, después recordé cuál era el propósito original de la ecfrosis: hacer que el lector pudiera ver algo que no está allí; recordé también a los ciegos y el modelo a escala del *Spirit of St. Louis*, colocado exactamente detrás del avión original.

Si es verdad que en dicha imagen está contenido todo un universo personal, su transposición literaria no debería poder escapar del todo de esa cualidad. Quedémonos entonces con la imagen literaria, que debería ser más que suficiente.

CRONOLOGÍA

1896

- El 5 de agosto Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, enviados de la compañía Lumière, presentan una función privada del cinematógrafo a Porfirio Díaz.
- El 14 de agosto presentaron una función del cinematógrafo para periodistas y “científicos”.
- El 27 de agosto se hizo la primera exhibición pública.
- “Cinematógrafo Lumière”, *El Universal*, 19 de agosto. Anónima.
- “El Cinematógrafo”, *El Universal*, “*Crónica Semanal*” 23 de agosto. Luis G. Urbina
- “Dominicales”, *El Universal*, 12 de diciembre. José Juan Tablada.

1898

- “La semana” de *El Mundo*, 20 de marzo. Amado Nervo.

1899

- “La semana” de *El Mundo*, 2 de abril. Luis G. Urbina.

1906

- “El cinematógrafo”, *El Mundo Ilustrado* “*La semana*”, 1º de abril. Luis G Urbina.

- “Va a comenzar la tanda”, *El Imparcial* “Semana Alegre”, 14 de octubre. Ángel de Campo y Valle (Tick-Tack).
- “México sugestionado – El espectáculo de moda” *El Imparcial*, 16 de octubre. José Juan Tablada.
- “La vuelta del cinematógrafo”, *El Mundo Ilustrado*, 9 de diciembre. Luis G. Urbina.

1907

- “El asesinato de la tanda”, *El Imparcial* “Crónicas de Boulevard”, 17 de marzo. José Juan Tablada.
- “El cinematógrafo”, *El Imparcial*, 18 de marzo, Amado Nervo (X Y Z).
- “En defensa de la perra ladrona”, *El Imparcial*, 9 de septiembre. Ángel de Campo y Valle (Tick-Tack).
- “Los ricos y los cinematógrafos”, *El Imparcial*, 22 de octubre. Luis G. Urbina (Curioso).

1908

- “El cinematógrafo de la vida”, *El Imparcial* 14 de junio. Luis G. Urbina.

1915

- “El triunfo del cinematógrafo” *El Heraldo de Cuba*, 20 de junio Luis G. Urbina.
- “El cine y el delito” *El Heraldo de Cuba*, 7 de noviembre Luis G. Urbina.

1915-1918

- “Fósforo” críticas cinematográficas de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán.

1917-1919

- “Por la pantalla” críticas cinematográficas de Rafael Pérez Taylor (Hipólito Seijas) y Carlos Noriega Hope (Silvestre Bonnard).

1919

- *Salamandra* de Efrén Rebolledo.

1923

- *Che Ferrati, inventor* de Carlos Noriega Hope.
- “La señorita Etc.” de Arqueles Vela.
- *La Malhora* de Mariano Azuela.

1924

- *La penumbra inquieta* de Juan Bustillo Oro.
- “La marca de fábrica” (película en episodios) de Salvador Novo.

1925

- *La llama fría* de Gilberto Owen.

1926

- *Pero Galín* de Genaro Estrada.
- “Escuela normal del crimen: un discípulo aprovechado” *El Universal*, 17 de enero. Luis G. Urbina.

1927

- *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet.

1928

- “El día más feliz de Charlot” de Enrique González Rojo.
- “La inocente aventura del trópico” de Enrique González Rojo.
- *Return Ticket* y “*El joven*” de Salvador Novo.
- *Dama de corazones* Xavier Villaurrutia.
- *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán.
- *Novela como nube* de Gilberto Owen.

- “El cinematógrafo y la literatura” *El Universal*, 24 de junio. Luis G. Urbina.

1929

- “Círculo” de Enrique González Rojo.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. 1995. "Cinematógrafo Lumière" [1896]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México. UNAM, Colegio de Sinaloa: 77-78.
- Artigas Albarelli, Irene. 2003. "Imagen visual y semejanza: Williams y Heaney en trono a Brueghel" *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*. 4: 195-203.
- Azuela, Mariano. 1968. "La Malhora" *Tres novelas de Mariano Azuela*. México: FCE. 19-45.
- Bal, Mieke. Summer 1988. "Introduction: Visual Poetics" *Style*. 22. 2: 177-182.
- Bazin, André. 1985. "Ontología de la imagen fotográfica" *Textos y manifiestos del cine*, Eds. Joaquín Romaguera i Ramió y Homero Alsina Theuenet. Barcelona: Fontamara. 58-59.
- Beristáin, Helena. 2001. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bruhn, Siglind. 2000. *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Bryson, Norman. Summer 1988. "Intertextuality and Visual Poetics" *Style*. 22. 2: 183-193.
- Bustillo Oro, Juan. 1969. "La penumbra inquieta" [1924] *18 novelas de El Universal Ilustrado (1922-1925)*. Pról. Francisco Monterde. México: INBA. 47-62.
- Cassetti, Francesco. 2000. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

- Castro, Miguel Ángel. 2001. "Luis G. Urbina: cronista de *El Mundo Ilustrado*" *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México. 373-384.
- Canudo, Riccioto. 1980. "Manifiesto de las siete artes" *Fuentes y documentos del cine*, Eds. Joaquín Romaguera i Ramió y Homero Alsina Theuenet. Barcelona: Fontamara. 13-17.
- Carballo, Emmanuel. 2005. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Alfaguara.
- Chatman, Seymour. 1999. "What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa)" *Film Theory*. Ed. L. Braudy and M. Cohen. Oxford: Oxford University Press. 435-451.
- Ciuk, Perla. 2000. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: CONACULTA, Cineteca Nacional.
- Clüver, Claus. Spring 1989. "On Intersemiotic Transposition" *Poetics Today*. 10. 1: 55-90.
- _____. 1998. "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis" *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press. 35-52.
- Coronado, Juan. 1988. "Prólogo" *La novela lírica de los contemporáneos*. México: UNAM. 11-37.
- De Campo, Ángel. 1995a. "Va a comenzar la tanda" [1906]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México. UNAM, Colegio de Sinaloa: 99-103.
- _____. 1995b. "En defensa de la perra ladrona" [1907]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México. UNAM, Colegio de Sinaloa: 115-119.
- De los Reyes, Aurelio. 1973. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.
- _____. 1983. "Los Contemporáneos y el cine" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM: 52. 167-186.

- _____. 1994. "Aproximación de los contemporáneos al cine" *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México: 149-171.
- _____. 2002. *Medio siglo de cine mexicano: 1896-1947*. México: Trillas.
- Domínguez, Christopher. 1989. "Introducción" *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Vol. 1. México: FCE. 521-574.
- Duffey, J. Patrick. 1996. *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. México: UNAM.
- Eisner, Will. 1990. *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Florida: Poorhouse Press.
- Eisenstein, Sergei. 1990. "Dickens, Griffith y el cine en la actualidad" [1944] *La forma del cine*. México: Siglo XXI. 181-234.
- Entrambasaguas, Joaquín de. 1954. *Filmoliteratura. Temas y ensayos*. Madrid: CSIC.
- Estrada, Genaro. 1983. "Pero Galín" [1926] *Obras*. Ed. Luis Mario Schneider. México: FCE. 205-265.
- Fell, John F. 1977. *El filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires: Tres Tiempos.
- Fuzellier, Etienne. 1968. *Cinéma et littérature*. París: Cerf.
- García, Gustavo. 1994. "Que los que se aman de modo tan poco jurídico: los Contemporáneos y el cine" *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México: 173-179.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González Casanova, Manuel. 1995. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. México: UNAM, Colegio de Sinaloa.
- _____. 1997. *Por la pantalla. Génesis de la crítica cinematográfica en México. 1917-1919*. Tesis de Doctorado. FFyL – UNAM.

- _____. 2003. *El cine que vio Fósforo: Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán*. México: FCE.
- González Martínez, Enrique. 2004. "Saludo, *Salamandra*". "La prosa artística de Efrén Rebolledo" en Efrén Rebolledo. Obras reunidas. CONACULTA, FOECAH, OCEANO. 360.
- González Mello, Flavio. 1997. "El cine racional como alternativa. Entrevista a Peter Greenaway" *Estudios Cinematográficos*. 10: 6-8.
- González Rojo, Enrique. 2002. *Obra completa; verso y prosa 1918-1938*. México: Siglo XXI, Universidad de Occidente, El Colegio de Sinaloa.
- Guzmán, Martín Luis. 1984. "El águila y la serpiente" *Obras completas I*. México: FCE. 195-498.
- _____. 2002. *La sombra del caudillo*. Madrid: Castalia.
- Greenaway, Peter. 1997. "Las cuatro tiranías del cine" *Estudios Cinematográficos*. 10: 4-5.
- Heffernan, James A. W. 1991. "Ekphrasis and Representation" *New Literary History*. 22: 297-316.
- Hollander, John. 1995. *The Gazer's Spirit, Poem Speaking to Silent Works of Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Homero. 1996. *Iliada*. Int., versión rítmica y notas Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM.
- Krieger, Murray. 1992. "The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laokoön* Revisited (1967)" *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press. 263-288.
- Legisle, Paul. 1958. *Une oeuvre de précinéma : L'Eneide*. París: Nouvelles Editions Debresse.
- Lizarazu Arias, Diego. 2004. *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: UAM-X.
- Mandujano Jacobo, Pilar. 2001. "La revista Moderna: consolidación del proyecto estético del modernismo hispanoamericano" *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México. 395-602.

- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics*. New York: Paradox Press.
- Metz, Christian. 1973. *Lenguaje y cine*, Int. y trad. Jorge Urrutia. Planeta: Barcelona.
- Miquel, Ángel. 1991. *El nacimiento de una pasión. Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine*. Los cuadernos del acordeón. México: Universidad Pedagógica Nacional.
- _____. 2005. *Disolvencias: literatura, cine, radio en México (1900-1950)*. México: FCE.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- _____. Spring 1989. "Space, Ideology and Literary Representarion" *Poetics Today*. 10. 1: 91-102.
- _____. 1994. "Ekphrasis and the Other" *Picture Theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 151-181.
- Mitry, Jean. 1978. *Estética y psicología del cine*. 1. Las estructuras. México: Siglo XXI.
- Monterde, Francisco. 1969. "Prólogo" a Varios. 18 novelas de El Universal Ilustrado (1922-1925). México: INBA. 7-16.
- Nervo, Amado. 1995a. "La semana" [1898]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México. UNAM, Colegio de Sinaloa: 112-114.
- _____. 1995b. "El cinematógrafo" [1907]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México: UNAM, Colegio de Sinaloa.
- Noriega Hope, Carlos. "Che Ferrati, inventor" *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Vol. 1*. Int. Christopher Domínguez. México: FCE. 521-574.
- Novo, Salvador. 1988. "Return Ticket" [1928] *La novela lírica de los contemporáneos*. Prol. Juan Coronado. México: UNAM. 231-321.
- _____. 1989. "El joven" *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Vol. 1*. Int. Christopher Domínguez. México: FCE. 787-804.

- Oliver, Florence. 1994. La prosa a tientas o la tentación de la prosa” *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México: 289-285.
- Ortiz Áurea y María Jesús Piqueras. 2003. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. 2nda ed. [1995]. Barcelona: Paidós.
- Owen, Gilberto. 1990. *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*. Ed. Juan Coronado. México: CNCA.
- _____. 2004. *Novela como nube*. [1928]. Prol. Vicente Quirarte. México: UNAM.
- Panebière, Louis. 1977. “Alfonso Reyes y el cine” *Revista de la Universidad de México*. Trad. Alicia Reyes. XXXI.4-5.
- _____. 1994. “Los Contemporáneos y ‘l’esprit nouveau’ del cine” *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México: 181-186.
- Peña-Ardid, Carmen. 1999. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. 3era ed. Cátedra: Madrid.
- Perea, Héctor. 1988. *La caricia de las formas (Alfonso Reyes y el cine)*. México: UAM.
- _____. 2000. “Prólogo” *Fósforo, crónicas cinematográficas*. México: Conaculta, IMCINE.
- Persin, Margaret H. 1997. *Getting the Picture. The Ekphrastic Principle in Twentieth Century Spanish Poetry*. Lewisburg and London: Associated University Presses.
- Pimentel, Luz Aurora. 1996. “Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narrativa de ficción” *Poligrafías*. 1: 105-120.
- _____. 2001. “Ecfrasis: La representación verbal de un objeto” *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI-UNAM. 110-131.
- _____. 2003. “Ecfrasis y lecturas iconotextuales” *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*. 4: 205-215.

- Phillips, Allen W. 2004. "La prosa artística de Efrén Rebolledo" en Efrén Rebolledo. *Obras reunidas*. CONACULTA, FOECAH, OCÉANO. 378.-395.
- Quirarte, Vicente. 2001. "Cuerpo, fantasma y paraíso artificial" *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México. 19-33.
- Rebolledo, Efrén. 2004. "Salamandra" [1919] *Obras reunidas*. Est. preliminar, cronología y compilación Benjamín Rocha. CONACULTA, FOECAH, OCÉANO. 260-278.
- Reyes, Alfonso. 1945. "Tren de ondas" [1932] *Calendario y tren de ondas*. México: Tezontle.
- _____. 1959. "Las nuevas artes" *Obras completas IX. Los trabajos y los días*. México: FCE. 400-403.
- _____. 1960. "Genaro Estrada" *Obras completas XII*. México: FCE. 175-181.
- Robillard, Valerie. 1998. "In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach)" *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press. 53-72.
- Rocha, Benjamín. 2004. "A manera de prólogo" en Efrén Rebolledo. *Obras reunidas*. CONACULTA, FOECAH, OCÉANO. 13-40.
- Sadoul, Georges. 1972. *Historia del cine mundial*. México: Silgo XXI.
- Sarduy, Severo. 1974. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Scholz, Bernhard F. 1998. "'Sub Oculos Subjectio' Quintilian on Ekphrasis and Enargeia" *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press. 73-99.
- Scott, Grant F. 1994. *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. Hanover and London: University Press of New England.
- Schneider, Luis Mario. 2004a. "Introducción [a las *Obras completas*]" *La prosa artística de Efrén Rebolledo* en Efrén Rebolledo. *Obras reunidas*. CONACULTA, FOECAH, OCÉANO. 375.377.

- _____. 2004b. "Rebolledo el decadente". "La prosa artística de Efrén Rebolledo" en Efrén Rebolledo. Obras reunidas. CONACULTA, FOECAH, OCÉANO. 399-400.
- Sheridan, Guillermo. 1985. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE.
- Smith, Mack. 1995. *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Spitzer, Leo. 1962. "The 'Ode on a Grecian Urn' or Context vs Metagrammar" *Essays on English and American Literature*. Ed. Anna Hatcher. Princeton: Princeton University Press.
- Steiner, Wendy. 1982. *The Colors of Rhetoric*. Chicago: The Chicago University Press.
- _____. 1989. Summer 1989. "The Causes of Effect: Edith Wharton and the Economics of Ekphrasis" *Poetics Today*. 10.2: 279-297.
- Tablada, José Juan. 1995a. "Dominicales" [1896]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México. UNAM, Colegio de Sinaloa: 88-89.
- _____. 1995b. "México sugestionado – El espectáculo de moda" [1906]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México. UNAM, Colegio de Sinaloa: 104-106.
- _____. 1995c. "El asesinato de la tanda" [1907]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México. UNAM, Colegio de Sinaloa: 110-111.
- Tarkovski, Andrey. 1993. *Esculpir el tiempo*. [1986]. Trad. Miguel Bustos García. México: CUEC-UNAM.
- Bodet, Torres, Jaime. 1988. "Margarita de niebla" *La novela lírica de los contemporáneos*. Ed. Juan Coronado. México: UNAM. 231-321.
- Torres, Juan Manuel. 1962. *Las divas*. México: UNAM.
- Urbina, Luis, G. 1971. "Prólogo del autor" *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, 3 ed. México: Porrúa

- _____. 1991a. "El cinematógrafo de la vida" [1908]. *El nacimiento de una pasión: Luis G. Urbina*. Ángel Miquel. Comp. México. Universidad Pedagógica Nacional: 64-67.
- _____. 1991b. "El triunfo del cinematógrafo" [1915]. *El nacimiento de una pasión: Luis G. Urbina*. Ángel Miquel. Comp. México. Universidad Pedagógica Nacional: 68-70.
- _____. 1991c. "El cine y el delito" [1915]. *El nacimiento de una pasión: Luis G. Urbina*. Ángel Miquel. Comp. México. Universidad Pedagógica Nacional: 71-74.
- _____. 1991d. "Escuela normal del crimen: un discípulo aprovechado" [1926]. *El nacimiento de una pasión: Luis G. Urbina*. Ángel Miquel. Comp. México. Universidad Pedagógica Nacional: 75-79.
- _____. 1991e. "El cinematógrafo y la literatura" [1928]. *El nacimiento de una pasión: Luis G. Urbina*. Ángel Miquel. Comp. México. Universidad Pedagógica Nacional: 80-85.
- _____. 1995a. "El Cinematógrafo" [1896]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México. UNAM, Colegio de Sinaloa: 79-84.
- _____. 1995b. "La semana" [1899]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México. UNAM, Colegio de Sinaloa: 91-94.
- _____. 1995c. "El cinematógrafo" [1906]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México. UNAM, Colegio de Sinaloa: 107-109.
- _____. 1995d. "La vuelta del cinematógrafo" [1906]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México: UNAM, Colegio de Sinaloa.
- _____. 1995e. "Los ricos y los cinematógrafos" [1907]. *Los escritores mexicanos y el cine: 1896-1907*. Manuel González Casanova. Comp. México. UNAM, Colegio de Sinaloa: 120-122.
- Vela, Arqueles. 1969. "La señorita etcétera" [1924] *18 novelas de El Universal Ilustrado (1922-1925)*. Pról. Francisco Monterde. México: INBA. 272-280.

- Wagner, Peter. 1996. "Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – The State(s) of the Art(s)" *Icons-Text-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Itermediality*. Ed. Peter Wagner. Berlin and New York: Walter de Gruyter. 9-19.
- Yacobi, Tamar. Winter 1995. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis." *Poetics Today*. 16: 4. 599-649.
- _____. 1998. "The Ekphrastic Model: Forms and Functions" *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Ed. Valerie Robillard and Els Jongeneel. Amsterdam: VU University Press. 21-34.
- Zavala Díaz, Ana Laura. 2001. 'La blanca lápida de nuestras creencias', notas sobre el decadentismo mexicano " *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México. 47-60.