

El discurso cinematográfico en la vanguardia: el caso de los Contemporáneos

Nieves Martínez de Olcoz

1 a consecución de formas de irracionalidad como caminos de desrealización mediante la inquisición de la mirada se convierte en obsesión textual del relato del llamado grupo vanguardista de los Contemporáneos. Es el principio esencial de la estética vanguardista elaborado a manera de proclama o manifiesto en el relato de Jaime Torres Bodet "Entrada en materia"¹. La sugerencia intencional del título alude al proceso de materialización de la visión subjetiva en el mundo. El cuento de Bodet se inicia con una imagen impactante: la inquisición literal de los ojos del protagonista:

Todos los días —durante catorce meses— los ojos de Mateo se habían visto explorados, a la misma hora, por el reflector de aquella mirada metálica (p. 250).

La curiosidad impertinente del doctor Henríquez busca en la pupila de Mateo los rastros de la locura, el camino de lo irracional. Esta mirada depurada, de la que se habrán borrado "muchas comunicaciones equivocadas de su memoria" (p. 253), será la focalizadora de un discurso que la representa, asimilándose al propio proceso ficcional en imágenes visionarias productoras del azar objetivo:

La realidad no existe. Una alcoba, una sala de conferencias no tienen nunca dos veces el mismo semblante. Cierta escenografía maliciosa cambia durante la noche las sillas, las lámparas, las diademas en la decoración barroca de los teatros. Un ángel roba, en los sanatorios, el filo de ciertas

pinzas. ¿Quién sabe a punto fijo dónde principia un canario, dónde concluye una rosa, en el peldaño de qué invisible escalera sostienen algunas tarjetas postales la catarata completa del Iguazú? ¿Qué puerta sepulta, en ciertos armarios, el país de las corbatas estranguladas? (pp. 250-51).

El mundo es una escenografía barroca de maliciosa teatralidad, penetrada por la mirada. Como observa Carlos Bousoño, el irracionalismo verbal apunta a un uso de la palabra "por la impresión que nos produce y no, o no sólo por sus conceptos"²; "El intrasubjetivismo o idealismo extremado hace que el mundo no importe sino como productor de reacciones psíquicas. Esto es, el mundo como tal desaparece y es sustituido por sus efectos en mí"³. El encuentro concordante de lo independiente en sí supone una clave de libertad que pretende acceder al poder de repetir lo extraordinario⁴. Mateo es restituido al universo de la cordura. Su reingreso en las maravillas de lo cotidiano se desarrolla como un continuo cuestionamiento del carácter impresivo de la realidad y de las formas que ésta propone para ser asimilada. El deambular de Mateo por la ciudad —odisea surrealista— termina significativamente en la mesa de un restaurante "frente al estanque de un espejo acabado de congelar". Allí, el poder de extrañamiento y enajenación se proyecta sobre sí mismo en un juego "archimboldesco":

Dentro de sus bloques de agua mal endurecida, la nariz, los ojos, la barba y las mejillas de Mateo se acomodaron rápidamente, como las peras, las uvas, las manzanas y las cerezas en el frutero con

hielo que había exigido el capricho de algún gastrónomo para enfriar un magnífico postre de bodegón. En cuanto sus facciones hallaron el equilibrio que apetecían, Mateo se regocijó de haber adquirido la compañía de aquel gemelo (p. 257).

Bodet nos ofrece en este fragmento, la culminación del mito de Narciso en la vanguardia, sujeto que se refleja *como su mirada*, que es su ver, y mundo convertido en espejo. Mateo procede al balance de su fisonomía con minuciosidad metonímica. La nueva percepción inventa al sujeto nuevo que se reconoce fragmentariamente, incapaz de integrarse en la totalidad:

En el fondo, reconocía muy bien sus facciones. Lo que no estaba seguro de reconocer era el total de su rostro. Cada uno de los rasgos que recogía del espejo lo comparaba con una letra, con el signo de su alfabeto aprendido de memoria. Una A. Una Z. Una L. Pero al intentar reunirlos a todos en una frase, el conjunto se deshacía, resultaba cifrado, ininteligible. ¿Qué clave le ayudaría a desentrañarlo? Le inquietaba sobre todo ese bucle rebelde junto a la sien izquierda. Probablemente, aquél era el sitio en que la locura —al despedirse— le había depositado un último beso (p. 258).

Mateo es el héroe vanguardista fundido con su imagen, que es producto de ese devorar de los ojos y de la interioridad sobre lo real. A partir de ese rito iniciático narcisista de bautizo en las aguas especulares —donde receptor, percepción y mundo se encuentran en un mismo deseo, en multiforme proyección—, el sujeto vuelve a encontrar "la entrada en materia", la puerta estrecha que comunica las dimensiones geminadas del espejo, punto en el que "todo quería inventar un modo nuevo y discreto de servirle, de afirmarle mas bien hasta qué punto era suyo" (p. 261)⁵.

La resolución del lenguaje narcisista es verificable sólo desde el moderno encuadre que la pantalla cinematográfica está sugiriendo como esa malla de silencio impermeable al lenguaje. Es este poder significativo del "encuadre" el hallazgo verificado en "Retrato de Mister Lehar" de Torres Bodet. El relato narra en primera persona los esfuerzos de un reportero por extraer, de la sórdida historia de un magnate de la pianola, la categoría de un personaje de tragedia. La transmutación de Mister Lehar en rey Lear se cifra en la virtud epifánica de una imagen. El periodista despide a Mister Lehar desde el andén de la estación:

detrás de la atmósfera sólida de los vidrios, la sonrisa de mister Lehar, hecha pedazos contra los postes, nos saludó largamente, rápidamente, con un entusiasmo severo, más triste aún que una lágrima (p. 274).

El encuadre es lo que revela la inferencia del carácter trágico en el personaje de opereta. La transmutación recurre al final del relato por un procedimiento connotativo similar. En la portada del diario, el protagonista descubre: "un nuevo retrato de Mister Lehar. El doblez de la máquina plegadora lo ha cortado en dos, sin escrúpulos, como la ventanilla, frente al último poste de la estación" (p. 279). La vanguardia convierte la mirada de Narciso en un ojo de cámara, que depara las caras ocultas al otro lado del espejo.

El cine ofrece un lenguaje ideal a la desrealización vanguardista por la incidencia deíctica en una palabra que ve, y por la esencia trasparente, de fluidez e inconsciencia que es capaz de insinuar en el objeto de nuestra contemplación, llamado a ser parte de nosotros, a ser poseído, como ilustra la siguiente escena de "Parálisis" de Torres Bodet:

la luz del jardín, sostenida por el esqueleto anguloso de los árboles, desplegaba un biombo de plata. Sobre él, la figura de Luisa se deslizaba sin obstáculos, como proyectada por el reflector de un cinematógrafo (p. 267).

El discurso cinematográfico como código de asociación al mundo de filosofía narcisista se repite directamente aludido; así de nuevo en "Entrada en materia":

Fuera de la mirada que lo sostenía, volvió a sentirse inerte, como los muñecos atropellados en ciertas películas, contra un muro de celuloide, por el choque silencioso de un automóvil. Había llegado, en efecto, a compararse a sí mismo con el espacio de una blanca pantalla, de tela mal restirada, constreñida a sorber las formas de los objetos, el perfil de los hombres —la realidad y la leyenda del mundo— por el pequeño orificio metálico de un diafragma (p. 250).

Es la retórica del cine mudo. La imitación de la reducción diafragmal como ojo secreto, que ve la oculta "leyenda del mundo", quiere identificarse con una afinidad del sujeto a esta estructura de la visión. De esta forma, sugiere Enrique, el protagonista de un relato de González Rojo publicado en la revista

Contemporáneos con el título de "Círculo", el misterio de la mujer que le obsiona, en la que quiere verse, pero que resiste su representación:

Como era ya de noche, su imagen quedaba oculta, prisionera en el recinto de metal, y la claraboya del centro dejaba caer sus párpados de cretona en un sueño —distancia— irremediable⁶.

Algo de esta pista ilusionista emerge también en "Antonio Arnaux" de Bodet:

Dentro de la luz que los visillos de la ventana traducían sin depurar, los muebles del dormitorio en que penetré, más que distribuidos sobre la alfombra, parecían colgados de las paredes. El color uniforme de los tapices acentuaba la impresión de una perspectiva que, como único centro, confesaba esa blanca cama —de favorita— desde cuyos encajes la sonrisa de Antonio Arnaux me saludó (p.282).

Más que una expresión figurada, "la sonrisa" de Arnaux parece un ente autónomo que centra la dimensión de este espacio colgante. Desde este énfasis en la capacidad de juego de la "mirada cinematográfica" como referencia, en "Círculo" González Rojo combina, a través de la metonimia, el acercamiento del close-up y el mecanismo de la sobreimpresión:

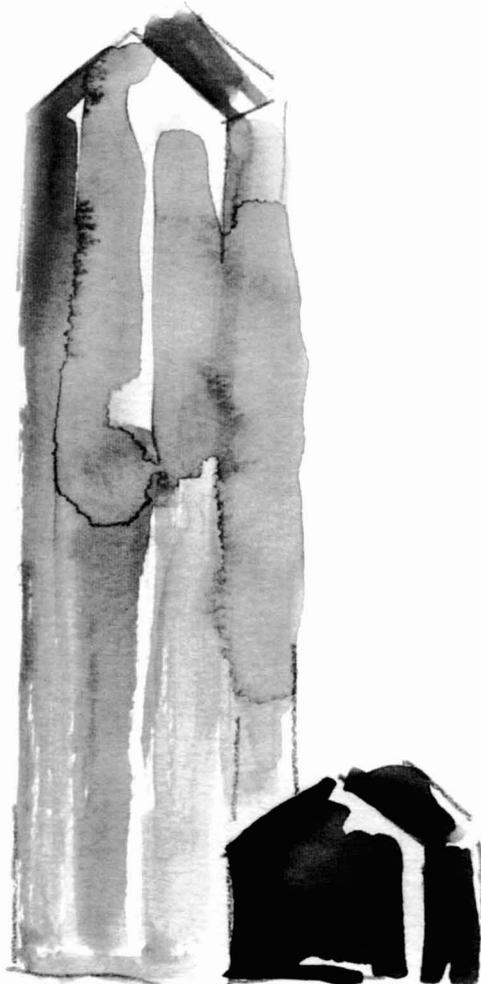
En las palabras lentas, aquellos labios se juntaban, se oprimían con insistencia, se cambiaban gozosos el rojo de la sangre. Y como todo sucedía dentro de ella misma, se pasaba las horas en trocar la palidez cenicienta de sus manos con el oro amarillo de su cabellera (p. 109).

La ilusión cinematográfica como un eco permite convertir el juego de la mujer con su cabello en una sobreexposición y dar un carácter autónomo a cada fragmento de la visión reticular. La imagen cinematográfica permite a la textualidad narcisista contenerse en el espejo, habitar en la imagen, prescindir de referentes. La audacia de este héroe narcisista que mira con un ojo de cámara puede llegar al camuflaje del foco, a la suma de imagen y voz, como un ente no creado por la intencionalidad del lenguaje sino por su propia presencia:

Endurecida por el ejercicio de la vanidad, la mirada con que me observa no se detiene ya cortésmente en mis ojos. Los cruza. A través del pensamiento que les sugiere, busca en ellos el brillo de su propio espectáculo, la pasión de su

propia impaciencia, el arcoiris con que su resplandor movedizo lo desintegra en los colores crudos, intactos, de una psicología que no ha conseguido ligar sus elementos, de una luz que no ha logrado fundir sus tonos, de una mezcla que no será jamás una combinación (p.258).

Narciso ha conseguido ser objeto y mediador de su propia mirada. La ambición perceptual del narcisismo se expresa plenamente como retórica fundamental en "El día más feliz de Charlot", subtítulo como "cuento cinematográfico en cuatro escenas y una apoteosis". El relato de González Rojo, también publicado en *Contemporáneos*, es un intento de reproducir el lenguaje como filmación silenciosa. El lector queda inmerso en el silencio de la sala de proyección del relato y sus expectativas son de pura artificialidad perceptual. La actitud narcisista ha conseguido abandonar la realidad para existir en las promesas del espejo y simular el abandono de la palabra en su fuga:



Las manos inquietas, fuera de los bolsillos, tamborilean sobre las tablas sonoras de la cubierta. Con infantil maniobra se acercan ingenua e insensiblemente a los muslos y con velocidad insospechada se apoderan de la carta oculta y milagrosa. Otro ávido movimiento la lleva hasta delante de sus ojos...

¡AS DE ESPADAS!

(pp. 124-25)

La tipografía se dilata realizando el close-up en la materia de la escritura, haciendo del primer plano un modo de representación narrativa eminentemente visual. Esta forma de analogía cinematográfica será llevada a la perfección en el conocido texto híbrido de Huidobro, a caballo entre el guión cinematográfico y la novela, *Cagliostro*. Como en el ejemplo de González Rojo la tentativa de romper dimensiones se vale de una voz-guía o marco ("Mirad", p. 116) y otra implicada en la historia como su narrador y sin rupturas. Esta compleja instancia narrativa asimila distintos registros de narración: imita la vibrante retórica romántica, el estilo no menos grandilocuente de los subtítulos del cine mudo. Los rápidos desplazamientos que permite este ojo de cámara producen la impresión de un observador externo que esporádicamente —o cuando interesa— se enfrente a lo focalizado internamente. Así, de forma bien curiosa, en la feliz apoteosis del cuento de González Rojo se nos advierte:

Charlot y su compañera, sentados en la punta de la proa, piensan en éstas y otras muchas cosas. Podríamos saberlas, pero es una indiscreción turbar sus ilusiones (p. 130).

El narrador presume de sus poderes y juega de paso con la distancia del lector frente al texto. La

experiencia de lectura desde esta asimilación cinematográfica tiene un carácter lúdico e implica al lector como cómplice creativo.

Los relatos examinados a manera de pequeña muestra de la prosa de los Contemporáneos y su convivencia con el discurso más vanguardista de la contemporaneidad forjan un metalenguaje, con mitos autogenerados y símbolos propios. Son las formaciones discursivas de lo que Apollinaire llamó el "esprit nouveau". Activa también esta práctica textual un orden metafórico pertinente para representar al nuevo mito. El relato de vanguardia se ofrece así mismo a una lectura mediada por la sugestión del marco, por la teoría de la transposición y su capacidad para una imaginación artística diferente. Se trata de intentar ser otras cosas, textos de agua, de inapresable mediación, de perpetua virtualidad, mágicos en un sentido que no podemos esperar de lo narrado. Pretenden deconstruir el lenguaje narrativo con procedimientos que provoquen el rito de pasaje, el paso de un sistema significante a otro. La insistencia en estas formas de mediación transpositivas demanda un lector coproductor del texto, capaz de participar en la explotación de la pluralidad del lenguaje que, como observan Coward y Ellis, define la reformulación de la práctica de escritura en la vanguardia. Esta nueva articulación de posiciones enunciativas y denotativas entrena al lector en el desplazamiento, en un auténtico aprendizaje de la permutación del sentido de lo visible. La ambición irrecusable de esta experiencia artística es afectar los dominios de la visión del mundo, reintegrar la inquietud del arte en la praxis vital; visión del mundo que lo hace impredecible, libre en su utópica anarquía de formas por el poder de la mirada.

Obras citadas

- Bal, Mieke. "De-disciplining the Eye", *Critical Inquiry*, vol. 16, n° 3, Spring 1990, pp. 506-16.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1987.
- Cohan, S. y Shires, L. M. "Decoding Texts: Ideology, Subjectivity, Discourse", *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*, New York: Routledge, 1988, pp. 113-48.
- De Campos, Haroldo. "Superación de los lenguajes exclusivos", en César Fernández Moreno coord., *op. cit.*, pp. 279-300.
- De Costa, René. "El cubismo literario y la novela fílmica: *Cagliostro* de Vicente Huidobro". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año III n° 6, 2º. semestre, 1977, pp. 67-79.
- Earle, W. "Revolt Against Realism in the Films". Mast, Gerald and Cohen, Marshall, eds. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 1985, pp. 30-41.
- Fernández Moreno, César. coord., *América latina en su literatura*, Unesco: Siglo XXI Editores, (1972) 1984.
- Foucault, Michel. (1966) *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI editores, 1990.
- González Rojo, Enrique. "El día más feliz de Charlot", *Contemporáneos*, ed. facsímil, Fondo de Cultura Económica, vol. II, sep.-dic. 1928, pp. 113-207.
- . "Círculo", *Contemporáneos*, Fondo de Cultura Económica, vol. V, agosto-diciembre 1929, pp. 107-111.
- Huidobro, Vicente. *Cagliostro*, Santiago: Zig-Zag, 1934; *Obras completas*, Hugo Montes ed., Santiago: Andrés Bello, 1976.
- Metz, Christian. "Trucage and the film". Mitchell, W. J. T. ed. *The Language of Images*. The University of Chicago Press, 1980, pp. 151-70.
- Ortega y Gasset, José. (1922) *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1987, pp. 47-49.
- Owen, Gilberto. "La llama fría", *Obras*, Fondo de Cultura Económica, letras mexicanas, 1979, pp. 123-145.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions*. Durham: Duke University Press, 1982.
- Torres Bodet, Jaime. *Estrella de día en Narrativa completa*, v. 2, México, ed. Offset, 1985, pp. 9-77.
- . "Retrato de Mister Lehard", "Entrada en materia", "Parálisis", "Antonio Arnaux", *Narrativa completa*, México: ed. Offset, 1985, v. 1, pp. 249-279; v. 2, 247-262, 263-272, 273-284.
- . "La Deshumanización del Arte" (respuesta a José Ortega y Gasset), *Contemporáneos: Notas de crítica*, México: Herrero, 1928, pp. 123-130

¹ Para los cuentos de Bodet mencionados en esta sección manejo la edición: Jaime Torres Bodet, *Narrativa completa*, México: Editorial Offset, 1985, vol I y II.

² Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1966, 4ª ed., p. 231.

³ *Ibidem*, p. 229.

⁴ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península, 1987, p. 127.

⁵ No siempre la "entrada en materia" se verifica felizmente. "La llama fría" de Gilberto Owen confiesa ese fracaso en la provocación del espejo. En su búsqueda de Ernestina, el protagonista termina "desesperando de lograr fijar tu rostro verdadero como si, imagen en un agua de río, cambiase perpetuamente" (*Obras*, FCE, letras mexicanas, 1979, p.145). Ni siquiera la explosión surreal de imágenes oníricas que el yo intenta para implicar a la mujer en lo más íntimo de su subjetividad, logra aprehenderla. Ernestina es una imagen desenfocada, objeto inaccesible al sujeto incapaz de recrearla. Las "pupilas de prisma" del protagonista tienen una naturaleza cuestionable, límite verbal, vértigo de palabras que no ha encontrado la mediación, lo que el lenguaje cinematográfico está por llamar "el encuadre".

⁶ González Rojo, "El día más feliz de Charlot", *Contemporáneos*, ed. facsímil FCE, (vol. II, sep.-dic. 1928), p. 207.

⁷ Rosalin Coward y John Ellis, *Language and Materialism*, London: Routledge & Kegan Paul, 1977, p. 45.