

Entre la letra y la pantalla: crónica cinematográfica en el México de principios del siglo XX

Miriam Viviana Gárate (Unicamp)

El interés por el cine como objeto de estudio creció considerablemente durante las últimas décadas dando lugar a trabajos diversos: abordajes historiográficos que buscan reconstituir el paisaje social en el que surge el séptimo arte, análisis de las relaciones instituidas entre este nuevo lenguaje y prácticas preexistentes, ensayos sobre la adaptación de obras literarias. América Latina no ha permanecido ajena a este proceso y el número de títulos vinculados a estos temas continúa aumentando. No obstante, el trabajo con fuentes primarias relativas al período de surgimiento y consolidación del espectáculo cinematográfico es aún incipiente con excepción del caso mexicano. En efecto, como en casi todo lo que concierne al cine es en este país donde más se ha avanzado en el levantamiento, compilación y selección de un rico material publicado en la prensa durante las primeras décadas del siglo XX, lo cual permite esbozar un mapa de las reacciones suscitadas por el nuevo espectáculo en los sectores letrados, del tipo de red conceptual empleada por dichos intelectuales para la aprehensión de lo fílmico, del modo de concebir la relación entre ese lenguaje emergente y el verbal. A continuación quisiera someter a examen ese conjunto de cuestiones a ser integrado futuramente en un mapa mayor de naturaleza tripartida, que lleve en cuenta otros dos polos culturales expresivos del continente: Argentina y Brasil. Antes de comenzar, sin embargo, considero oportuno subrayar la necesidad de concebir las relaciones letra/ pantalla como un camino de doble mano donde las influencias son recíprocas o, mejor aún, muchos de los procesos implicados son concomitantes, manifestándose simultáneamente en diversos lenguajes artísticos. En

otras palabras: el hecho de privilegiar aquí por cuestiones de tiempo una de esas direcciones no debe hacernos olvidar de la contrapartida, en la que también vengo trabajando: el proceso de inscripción y diseminación de lo fílmico en la letra.

1. Reacciones iniciales: Una de las primeras notas, de autoría del reconocido poeta Luis G. Urbina, permite percibir nítidamente la potencia celebrada en relación al aparato que se presenta como una de las grandes atracciones de la capital mexicana desde fines de 1895. Me refiero a “El cinematógrafo” (MÍQUEL, 1996, p. 53-58). Valiéndose de la personificación, ya que Urbina organiza su texto a la manera de un paseo de la “Fantasía”, se esboza una breve arqueología de los dispositivos ópticos previos al cinematógrafo. Así, desfilan ante el lector los “anteojos de Schnaps”, la “exposición imperial”, el “kinetoscopio” y finalmente el cinematógrafo. En el trayecto, la fijeza de las imágenes fotográficas cede lugar al movimiento y las figuras de reducidas dimensiones cobran un tamaño semejante al normal. Proyectadas sobre una pantalla o un muro, dichas imágenes son la duplicación casi perfecta de la realidad exterior, presentan “un fragmento de vida, clara y sincera, sin poses, sin fingimientos, sin artificios”. Este reconocimiento de la superioridad del cinematógrafo en lo concerniente a la duplicación de lo “real material externo” por comparación a otros dispositivos ópticos, pero también a la fuerza mimética de la representación verbal, puede leerse en varias crónicas de grandes nombres de las letras mexicanas: Nervo, Chávarri, José Juan Tablada. Es de éste último una definición que exigiría por sí sola un estudio detallado: “El cinematógrafo es el Zolá de lo imposible” (*El imparcial*, 16/10/1896).

Captar, registrar, proyectar, perpetuar: operaciones imbricadas que tornan al cinematógrafo una auténtica “maravilla técnica”, conforme una expresión de Urbina que manifiesta de manera elocuente la inflexión fantástico-cientificista de esta percepción inicial. En efecto, ilusión de vida y supresión de la muerte (cancelamiento de la irreversibilidad inherente a la movencia temporal, gracias a la posibilidad

instaurada por la proyección repetida), constituyen dos caras de una misma moneda en esas primeras crónicas, en las cuales encontramos afirmaciones del siguiente orden:

El día en que se pueda unir el cinematógrafo con el fonógrafo los muertos resucitan, pueden ser evocados como en las sesiones espíritas, pueden ser llamados de la eternidad para ser obligados a hablar, a moverse [...]. Cada hijo de vecino, puede tener a sus muertos queridos grabados en una película fotográfica sistema Lumière (GONZÁLEZ CASANOVA, 1995, p. 86-87).

Cito ahora una crónica de Nervo que vuelve a insistir sobre la ilusión de perpetuidad a ser lograda mediante la sincronización de sonido e imagen (colorida):

Todos los que asistimos desde hace ya algunos años a los éxitos del cinematógrafo nos hemos preguntado: ¿Cuándo podrá unirse en alguna forma a este admirable aparato otro más admirable aún: el fonógrafo? Pues bien, la otra noche pude asistir a los experimentos de perfección impecable hechos con un cinematógrafo y un gramófono [...]. Escuchamos con los ojos y con los oídos. Añádase a esto las películas coloridas, y ahí tenéis la realidad, la vida que pasa frente a vosotros, tal cual es, tal cual fue, mejor dicho [...]. ¡La muerte ha sido vencida! Seguiremos viendo y oyendo a los seres que amamos... Que el fantasma se mueva y hable gracias al sortilegio de una cinta y de un disco o gracias a ese otro sortilegio de la energía almacenada en un cuerpo y que constituye la vida... ¡Qué más da! (1967, p. 122-123).

Como podrán constatar estamos muy cerca de la fantasía que fructificaría cuatro décadas más tarde en una de las ficciones más memorables de Bioy: *La invención de Morel*.

2. Del mostrar al narrar: Transcurrida la etapa del maravillamiento ante un mecanismo reconocidamente superior a la letra en lo que atañe a la copia o reproducción de objetos y actos visibles — instancia coincidente con la concepción del cinematógrafo como máquina de “mostrar” —, comienzan a delinearse otras cuestiones determinadas por la rápida transformación de ese aparato en una máquina de narrar. En esta fase — durante las dos primeras décadas, período en el

que se formula una gramática cinematográfica clásica cuya paternidad podemos atribuir a Griffith —, las relaciones lenguaje fílmico/ verbal se ordenan básicamente en torno a tres ejes. Por un lado, puesto que el desarrollo hegemónicamente narrativo del cine implicó un intenso aprovechamiento de fuentes literarias, se instaura una discusión acerca del éxito o fracaso de esas transposiciones y de los géneros escritos que poseen hipotéticamente una afinidad mayor con la estética de la pantalla. Por otro, y a título desdoblamiento “técnico” de la problemática precedente, en la medida en que la expansión de la narrativa cinematográfica se vio asociada no pocas veces a la proliferación de los letreros se evalúa la función de ese tipo de escritura en el contexto de lo fílmico. Por último, se instaura una reflexión sobre las propiedades, potencialidades y límites “inherentes” a los lenguajes visual y verbal.

En lo que respecta a la primera cuestión es posible detectar el uso frecuente de géneros oriundos de la literatura para dirimir tanto el estatuto como la filiación del relato cinematográfico. Así, si por una parte la búsqueda de una especificidad de lo fílmico abre camino a un *topos* que se prolonga hasta el surgimiento del cine hablado, el de la diferencia entre teatro y cine; por otra, los mismos intelectuales que abogan a favor de la especificidad fílmica frente al lenguaje teatral adscriben el relato cinematográfico a la tradición novelesca. Con esto quiero decir que el gesto por el cual se separa a la representación cinematográfica de la teatral se ve contrabalanceado por el que hace del cine la continuación de la novela por otras vías. Más allá de la presencia de un repertorio literario a título de fuente argumental importa, pues, señalar la presencia de lo literario como red conceptual, como término de comparación ora contrastivo, ora analógico.

En lo que atañe a la distinción cine/ teatro generalmente se da en el marco de consideraciones acerca de las formas y modos de actuación, de la condena a la gesticulación dramática — asociada al cine europeo —, por contraposición la “naturalidad”, “fisonomía” y “fotogenia” cinematográficas — asociadas al cine

norteamericano. Textos que exploran esta cuestión son entre otros: “El cine y el teatro” (12/04/1916) de Fósforo (seudónimo de Reyes/ Guzmán); “El teatro y el cinematógrafo” (1924), de Jaime Torres Bodet; “La nueva orientación del cinematógrafo”, de Bermúdez Zatarain (24/10/1924).

La analogía entre lo novelesco y lo cinematográfico se despliega asimismo en numerosas crónicas. No pocas veces se da a través de la asociación con el universo del folletín y sus procedimientos, recurrentemente aprovechados por el cine, lo cual genera a su vez tensiones suscitadas por el origen popular del género. Es el caso de “El cine y el folletín” (25/11/1915), de Fósforo, nota donde se propone una “solución de compromiso” que permite condenar lo folletinesco en las letras y redimirlo en lo cinematográfico:

El cinematógrafo como entretenimiento popular no es comparable a ningún otro [...]. Si queremos hallar algo cuya función se acerque en parte a la del cine, y que, como éste, tenga la virtud de producir estados de ánimos generales, hemos de buscarlo en el campo literario: lo encontraremos en el folletín, en que había, como en el cinematógrafo — aunque en cantidad mínima — ese elemento en que descansa toda obra de arte que remeda el vivir humano: la estética inherente a la acción... Hay, sin embargo, una diferencia esencial. En el folletín, la acción va acompañada de mala literatura; en el cine, al desaparecer el verbo, se aleja el problema de estilo y queda sola la acción (GONZÁLEZ CASANOVA, 2003, p. 135).

Otras veces, la homología prolifera postulando semejanzas entre varios subgéneros literarios y sus “correlatos” cinematográficos. Es el caso de “La historia y la literatura cinematográfica” (1921), comentario de Bodet en el que se postulan las correspondencias novela policíaca/ película de episodios, película histórica/ novela Dumasiana. En otras ocasiones, la literatura surge como “protocolo de lectura” llamado a auxiliar la comprensión del filme, como testimonia la nota de Fósforo sobre “El robo del millón de dólares” (28/10/1915), en la cual se sugiere al lector: “Para este género de investigaciones será fructuosa la lectura de algunos cuentos de Poe”. Asimismo, en numerosas notas aparece la idea del cine como novela de consumo facilitado.

3. La elocuencia del movimiento: La condena generalizada del “letrado” o intertítulo resulta un corolario lógico del valor concedido a esa “estética de la acción”, que presupone la elocuencia de lo cinético en cuanto tal. Este rechazo a un procedimiento que se inmiscuye en lo que la imagen puede representar por sí misma de modo pleno, que congela la dinamicidad inherente a lo fílmico, es un lugar común presente en muchas notas entre las cuales cabe citar la de Fósforo sobre *Corazón* o la de Torres Bodet sobre *La artesiana* y se prolonga en no pocos escritos del período vanguardista. Con todo, el desprecio por la intromisión de una palabra que genera “cuentos ilustrados” en lugar de filmes no implica necesariamente un replanteo de esferas de incumbencia que, para no pocos letrados, poseen propiedades y fronteras bien definidas: por un lado, el cine y su supremacía incuestionable cuando lo que está en juego es del orden del mundo físico; por otro, la esfera de la interioridad, ámbito reservado a la palabra. Será necesario que se le reconozca a la cámara la capacidad de expresar una psicología, para que la cuestión del letrado adquiriera otro estatuto; cambio de óptica que parece exigir tanto un desarrollo de los medios expresivos del lenguaje cinematográfico “mudo”, como una sensibilidad literaria más abierta a los recursos de la prosa experimental.

4. La cámara que piensa: Dos notas cronológicamente cercanas pero significativamente distintas ilustran estas dos actitudes. La primera es de Urbina, maravillado con la maravilla técnica pero reacio a conceder al cine facultades homologables a las de la palabra; la segunda es de Torres Bodet, un joven que nace y crece junto con el cine.

En “El cinematógrafo y la literatura” (24/6/1928) Urbina compara las potencialidades de la “descripción gráfica” (cinemato-gráfica) y de la “descripción verbal”:

El cinematógrafo se ha impuesto... La descripción gráfica le lleva indiscutibles ventajas a la descripción literaria... La vida exterior, con sus luces y movimientos, se manifiesta sin esfuerzo, con absoluta fidelidad. No tiene la imaginación que hacer — como frente a un libro — trabajo alguno de reconstrucción. La retina se encarga de llevar al cerebro las imágenes recogidas en el lienzo donde se proyecta la cinta. Mas todo cuanto se aclara del mundo exterior, se desvanece y pierde en el mundo interior. El cinematógrafo no tiene psicología o la tiene muy embrionaria y difusa. El cinematógrafo es mudo. La naturaleza que reproduce, habla; pero nosotros no la oímos. Somos, ante ella, un público de sordos. La vida así, carece de una suprema fórmula de expresión: el sonido. La actividad de los ojos es grande, y al mismo tiempo, absoluta la inactividad de los oídos. De suerte que la imaginación, obligada a sustituir los materiales auditivos con los visuales, emprende una labor excitante. Es una tarea de atención, de penetración, mejor dicho de adivinación... Y con elementos externos trata de esbozar el universo espiritual (MIQUEL, 1996, p. 83-85).

Dos modos de representación son correlacionados a otras tantas funciones: imagen/ acción/ objetividad, palabra/ pensamiento/ subjetividad. En un primer momento, aquello que se pone de relieve es la superioridad de lo visual, pero se trata de una supremacía resultante de la “inferioridad” del código visual en lo que se refiere a las operaciones intelectuales implicadas, del carácter inmediato y concreto de la imagen fílmica por comparación con el carácter abstracto e inmediatez del código escrito. Superioridad de “segunda clase”, por lo tanto, que cede su sitio a un verbo capaz de representar los más complejos estados de alma. De hecho, el tipo de subjetividad concebida por Urbina no es sólo discursiva y logocéntrica; es “verborrágica”, es una subjetividad que tiene el poder de representarlo todo y sobre todo de representarse a sí misma, de explicitarse sin intersticios en blanco. Esta capacidad otorgada a lo verbal constituye para el autor un bien incuestionable si se la coteja con la “mudez” de la imagen cinematográfica, si se la compara con un silencio que solicita del público un gran esfuerzo de “imaginación” o, más aún, de “adivinación” a fin de atribuir sentido a la película. Paradójicamente, en esta segunda instancia las “mismas operaciones” cambian su signo de valor. En efecto, si la economía de esfuerzos perceptivos que comanda la representación de las descripciones gráficas fue depreciada en nombre de la riqueza y complejidad de los estados de alma

representados por la palabra, ahora es el trabajo imaginativo solicitado por el código visual aquello que se presenta como falta o déficit. A lo largo de esta argumentación sinuosa se opera subrepticamente, por otro lado, un desplazamiento del plano de lo escrito al de lo oral: el cinematógrafo es “mudo” mientras que la naturaleza “habla”; por no lograr “oírla” el público se torna “sordo”. Si destaco este conjunto de expresiones es porque apuntan a lo que ya está por nacer, el cine hablado, lo cual reordenará otra vez los términos del debate. Pero también porque aquello que se define aquí como defecto o minusvalía de lo visual (la necesidad de “adivinar” lo no dicho a causa de la ausencia de palabras, de proponer sentidos), apunta como defecto precisamente lo que será considerado una lección a ser emulada por la letra: sugerir, “sin decir”, dejar lagunas y blancos a ser colmados por la colaboración del receptor.

Es en una nota de Torres Bodet acerca de *La última risa* de Murnau, con “ausencia absoluta de letreros”, que la problemática de la relación imagen/ palabra es formulada desde una perspectiva “inversa” a la de Urbina, ya que, aquí, la cámara (la imagen) “muda”, piensa, sueña, expresa una psicología. Cito:

Hace algunos días se anunció una película de Janning con el aliciente de esta novedad: la ausencia absoluta de títulos. El interés que ha tenido el cinematógrafo por lograr este triunfo no se ha inspirado en un pueril deseo de habilidad técnica [...]. En tanto el cine haya menester de la literatura — de los letreros, no será sino un apéndice ilustrado de la novela.

La cámara que piensa

Al desaparecer el andamiaje de los letreros... ha nacido un nuevo compromiso para la cámara [...]. ¿De qué servía todo ese fardo de las películas “habladas”? Alegrémonos de que el cinematógrafo haya aceptado las dificultades en que habrá de descubrir su tesoro [...]. Las escenas más perfectas de *La última risa* son precisamente aquellas en que el personaje central... sueña reconquistar la honorable situación que ocupara en el hotel. Hay allí una fusión de lo subconsciente vivo y del sueño que es un admirable triunfo de exactitud y de psicología (SCHNEIDER, 1986, p. 175-177).

Algo no muy diferente había sostenido años antes Carlos Noriega Hope, al comentar uno de los tantos intentos de sonorización:

Los periódicos han gritado la gran noticia: en Berlín ya existen salones donde se representan comedias habladas... Sinceramente creo que todas las artes deben ser independientes y alejarse de toda parodia artística. ¿No es ridículo imitar a un teatro con voces y sombras, acabando con un arte original y distinto? El cinematógrafo, para mí, es superior muchas veces al drama, precisamente porque deja al espectador un margen de fantasía [...]. El cinematógrafo era, pues, un divino arte imperfecto. Nosotros — por un raro fenómeno de sustitución — podíamos pensar como los personajes... Hoy desgraciadamente, la CIENCIA terminará con todo esto... La ciencia matará al cinematógrafo (MIQUEL, 1992, p. 177-178).

Llegados a este punto se diría que hemos dado “la vuelta completa” y que varios tópicos presentes en las tempranas crónicas de Nervo, Tablada, Urbina, pero que van mucho más allá de esos autores, reaparecen invertidos, cargados de un valor opuesto al inicial: la “maravilla técnica”, motivo presente en los textos sobre las primeras proyecciones y que solía augurar el perfeccionamiento de la ilusión realista, ahora amenaza “matar” al cinematógrafo en lo que éste tiene de “imaginativo”, de “artístico”, obligándolo a “hablar”; lo que se cuenta “a medias”, por dar un “margen de fantasía” resulta un estímulo para la imaginación y colaboración del espectador, da forma a un “divino arte imperfecto” (y lo “divino” radica en la incompletud); la “obsesión por el desarrollo sucesivo”, típica de una conciencia concebida en términos tradicionales, es lo que ahora resulta obsoleto y cede su lugar a la “fusión de lo subconsciente y del sueño”, medio de alcanzar a través de puras imágenes un “triumfo de exactitud y de psicología”; el expurgo de “la literatura” en su doble manifestación de letra/ letrero y novela realista/ relato lineal, ha devenido una virtud de lo cinematográfico; la “mayoridad artística” ha golpeado finalmente las puertas del cine.

Referencias

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel (Org.). *Los escritores mexicanos y los inicios del cine, 1896-1907*. México D. F./ Culiacán: Unam/ El Colegio de Sinaola, 1995.

_____. *El cine que vio Fósforo. Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán.* México: FCE, 2003.

MIQUEL, Ángel (Ed.). *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992.

_____. *El nacimiento de una pasión: Luis G Urbina, primer cronista mexicano de cine.* México: Universidad Pedagógica Nacional, 1996.

_____. *Por las pantallas. Periodistas del cine mudo.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1996.

NERVO, Amado. Un admirable sincronismo. In: *Obras completas.* México: Aguilar, 1967. p. 122-123.

TORRES BODET, Jaime. *La cinta de Plata.* Recopilación y estudio de Luis Mario Schneider. México: UNAM, 1986.