



### Cuentos de cine

Jacqueline Mouesca

Santiago: Lom, 2003, 165 páginas.

Jacqueline Mouesca, historiadora e investigadora del cine chileno, ha intentado dejar plasmado en el papel lo que se ha hecho en imagen. Su trabajo se ha transformado en la escritura de la memoria del cine chileno, analizando y recopilando las visiones que se han cruzado a lo largo de su historia.

**Cuentos de cine**, su última publicación, es una breve panorámica que revisa la relación que se establece entre el cine y sus espectadores, en este caso los que más tarde se hacen escritores y que finalmente transforman su mirada en palabra; para luego convertir a sus lectores, nosotros, en nuevos receptores, completando así un proceso que nunca acaba. Es decir, estamos en presencia de una caja china donde en cada lectura encontramos otra y de esa, otra más, en la que se cruzan imágenes, miradas y palabras. A la vez, llevado a palabras de Martín Heidegger sobre la relación entre el escritor, la obra y el receptor, en la que este último lleva a cabo la consumación del *círculo hermenéutico*, o sea, el cierre de la obra con la lectura e interpretación que hace, pudiendo agregar que, para esta compilación, la consumación del *círculo hermenéutico* se manifiesta tanto en el nivel del cine y su espectador, como en el de la literatura y su lector.

**Cuentos de cine** está compuesto por variados acercamientos o, si se prefiere un lenguaje ad-hoc al cine, de zoom, encuadres y panorámicas subjetivas que dan cuenta del roce y del choque entre espectador y cine, y que desembocan en 28 fragmentos de miradas de autores chilenos hechas poemas, crónicas y cuentos. Todas interpretaciones, lecturas y más específicamente vivencias e imposibilidades de amalgamar la realidad filmica con la que viven los sujetos, primero espectadores de cine y luego escritores. Así, en este libro el cine se va transformando en *leit motiv* y en el *intertexto* que desencadena la lectura y escritura de sus espectadores. Entonces, todas las miradas que se plasman en palabra a lo largo de **Cuentos de cine** son experiencias que ponen en juego lo sensorial en el texto (la película), tal vez dando cuenta de una *erótica*, como lo plantea Susan Sontag en **Contra la interpretación**, donde explicita la clave que debiera encontrar el crítico (lector) en su lectura, es decir, “recuperar nuestros sentidos” (39). De esta manera, en **Cuentos de cine** se puede hablar de una recuperación de sentidos o, siendo más preciso, de la percepción, tal vez indirectamente, que se da en la relación entre el espectador con su objeto de mirada y experiencia.

“El biógrafo llega a Porvenir” de José Bohr es el texto que abre la compilación y relata el “dicen que”, el recuerdo imborrable del día del arribo del biógrafo al pueblo, reflejando y recuperando la expectación y los mitos que se van tejiendo en torno a este aparato. Recupera

la ingenuidad, el impacto del contexto y a la vez los conceptos aristotélicos de *mimesis* y *verosimilitud*, sobre todo en el momento que un espectador se lanza a la sábana (la pantalla improvisada) como queriendo entrar en esa realidad fílmica. Luego, en otro texto, desde su sitial de crítico, Alone escribe “Elogio del biógrafo”, donde el biógrafo es la ilusión y el desapego de la realidad, una ensoñación que se apaga y que “nos vuelve a la vida, borrándose todas las ilusiones” (23). Estos primeros relatos dan cuenta del pulso de la recepción y de la expectativa que tuvo el cine en Chile en sus inicios. Al contrario de ese optimismo, Salvador Reyes en “Los límites del cinema” se muestra escéptico ante el desarrollo del cine que ha buscado más su perfección técnica que la artística.

Paso a paso esta compilación muestra textos que se van adentrando en el tema del tiempo, del recuerdo y de la memoria, con la intención de recuperar el pretérito, aprehenderlo y hacerlo presente. Esa es la línea que sigue el poema “Cine” de Alfonso Calderón, en que el hablante poético toma el paso del tiempo que acompaña al cine: “a medida que nosotros envejecemos...” (31), con tres puntos suspensivos que dejan abierto el camino a su repetición o evolución constante. Entre tanto, el cuento “Jardín de las delicias” de Hernán Castellano Girón recupera la memoria de Santiago, pero también los recuerdos de infancia que le trae al narrador el cine como aprendizaje y vivencia que éste le dejó: “entrar al cine era un pasaporte a un mundo diferente” (53). Por otra parte, Volodia Teitelboim en “Key Francis pasa por la calle Peña” da cuenta de la adoración que su protagonista siente por la actriz que nos hace recordar tanto los primeros años del cine, como los primeros años del autor. Se mezcla la realidad vivencial y la realidad fílmica, las que se funden y se hacen una, otra realidad, la del relato que leemos. En “Invitación al biógrafo” de Hernán Rivera Letelier el cine también es recuerdo, es la memoria que se hace parte de la pequeña realidad, la del pequeño relato que vive el personaje. En el poema de Gonzalo Rojas, “En Memoria de Joan Crawford”, el hablante poético recupera lo sensorial que está latente en casi toda la obra poética del poeta: “Me puse a ver la foto de la Crawford, esa sensual/ de mi adolescencia, a palparla/ verde, a olfatearla, a vigilar” (37). O sea, las sensaciones, ligadas a colocar el cuerpo en relación con el arte; sensaciones que son parte de la memoria, las que se traen al presente, como en el poema de Jorge Teillier, para quien “el recuerdo de su infancia [. . .] está asociado al ‘tiempo de las seriales’, de la revista *Ecran* e Ingrid Bergman, y al temor que le inspiraban Boris Karloff y Bela Lugosi” (14); es decir, el recuerdo consiste en recuperar momentos de su propia realidad para regocijarse con ellos.

En otros cuentos se reciclan específicas escenas de películas que se mezclan con el mundo narrado y recuperado por el autor, como en el caso “Picnic en el cine” de Poli Délano, donde los momentos recuperados se pierden luego cuando la realidad retoma su curso. En “París Texas” de Tomás Harris el hablante poético se sitúa en el lugar baldío de Travis, el héroe de *París Texas* de Win Wenders: “Yo caminaba junto al hombre más miserable de Texas/ por un desierto amarillo, una fotografía de la Nada /por toda una Utopía [. . .]” (123), donde el desierto es lo seco, lo árido, lo vacío y lo petrificado del espacio por donde deambula el hablante poético, pero a la vez, metonímicamente por antonomasia, son las características principales del héroe. En “El rayo verde” de Ernesto Ayala (que hace referencia a la película de Eric Rohmer *El rayo verde*) cuando se describe que el último rayo que suelta el sol al atardecer es verde, se mezcla el momento perfecto de la película con el momento perfecto del tiempo del cuento. En “El despertar de Jane” de Jorge Rossi la palabra es posterior a la imagen, el relato recupera a Tarzán y dialoga con sus películas haciendo simultánea la relación entre la palabra y la imagen. En “Para mañana en vermouth y noche” de Luis Bocaz y “Aeropuerto 77” de Alberto Fuguet el reciclaje del cine se lleva a la práctica gracias a la pasión por éste. Sus héroes, los espectadores-protagonistas de los cuentos, toman el ejercicio de ver cine como

una competencia, en el doble significado de la palabra, tanto saber como competitividad, la que se perfila como lúdica imposibilidad de poder llegar a asir la realidad fílmica y amalgamarla con la propia. Sin embargo, si en estos dos cuentos se da lúdicamente la pasión por el cine, en “El freak” de Jaime Browne el narrador cuenta la historia del *freak*, personaje fanático de Robert de Niro que llega a la locura, al límite tal de creer que la realidad es la de la pantalla y creer que él es parte de ella hasta el extremo de querer copiarla y vivirla. En “Un ángel muy particular” de Victoria Aldunate la realidad se ficcionaliza; la historia y las vivencias de los personajes del cuento se mezclan con las de los personajes de las películas, como en el caso de “Las películas que nunca existieron” de Darío Oses, donde la realidad se hace irrealidad: “Y aquí está el museo de las películas que nunca se hicieron” (103) dice el narrador, pero a la vez la irrealidad se vuelve realidad: “Quise despedirme dando una vaga excusa, pero el hombre me dijo con un inesperado tono de autoridad: no puede abandonar la sala. Va a empezar la función” (103), una especie de *Ángel exterminador* de Luis Buñuel donde los personajes se ven atrapados dentro de una realidad aparentemente absurda y que aunque anhelan no pueden abandonar.

Dejando el recuerdo como eje principal, surge la sala de cine como el espacio donde transcurre la narración, así, en *Cuentos de cine* las escenas que rodean a los relatos se hacen más oscuras, como posible prolongación de lo tenue del mundo lúgubre que habitan los héroes de estos poemas y narraciones, por ejemplo, el poema “La butaca doble del cine Rex” de Jorge Montealegre recupera el acto solitario de la mirada y el momento en que se lleva a cabo ésta. Por otra parte, los cuentos de José Román y Ramón Díaz Eterovic tienen a la sala de cine como el escenario del crimen, es decir, como espacio propicio para que el criminal se esconda. En cambio, la sala oscura de “Baba de caracol en terciopelo negro” de Pedro Lemebel muestra el cine-motel en el que “la banda sonora es el crujido del los asientos” (115) y en el que “Quizás las butacas de este cine estén numeradas con el nombre de cada gozador en el respaldo [. . .] Nadie pensaría que detrás de la felpa de un inocente rotativo, se establece un pacto de mutua cooperación” (117). En este último caso surge la sala como escondite del héroe homosexual, marginado del discurso o más específicamente del espacio de poder en general, el lugar de tránsito donde la pantalla queda en un segundo plano, cómplice, como en “El cine de mi barrio” de Branny Cardoch Zedán donde la sala envuelve y aterroriza a sus visitantes.

Quizá un poco más desligado de la relación directa con el cine se puede encontrar a Pavez, el fotógrafo de “Hombre hurgando en su interior” de Jaime Collyer, quien se ve de repente con una fotografía que puede atentar contra la imagen del primer ministro. Pavez descubre al primer ministro hurgando con su dedo en su nariz y por instinto lo fotografía, tal vez como John Travolta descubre un crimen en *Blow out* de Brian de Palma. Así, Pavez recuerda al fotógrafo que estuvo con su cámara frente al atentado de Kennedy, sin embargo ese fotógrafo tuvo en sus manos un testimonio que pasó a la historia como material documental, no como la situación de Pavez que era menor, que con un dejo de absurdo, ironía y humor logra remover las altas esferas de poder: “Por primera vez consideró la valía oculta de su labor, el poder de que disfrutaba en las sombras [. . .] (141), dialogando con el ideal de un arte que intenta remover tanto a los que tienen el poder como a los que no.

En otros cuentos se abre paso al diálogo con otros géneros. En “Vi morir a Hank Quinlan”, desde el género negro, Heredia, alter ego de Ramón Díaz Eterovic, a diferencia de lo que sucede generalmente en sus novelas policiales, da solución temprana al enigma y sin cabos sueltos. Los fotogramas asesinos sirven tanto al criminal para matar como a Heredia para reconstruir. Así, la reconstrucción de la verdad se produce por medio de la intuición con evidentes rasgos epifánicos en el detective: “reconocí el cosquilleo que siento cuando estoy a punto de atar los

extremos de unos cabos” (83), sumados a sus contactos ligados al cine y que dan un cierre al relato, por un lado reconstrucción de la verdad y por otro edición o montaje de ésta. José Román en “Después de la función” mezcla género negro y adicción, esta última también se puede apreciar en los cuentos de Luis Bocaz y Alberto Fuguet. La competitividad que se pone en juego por el cetro del adicto al cine es sumada a la construcción de la verdad después de un asesinato en el que las pistas para su solución se logran encontrar recorriendo algunas películas. El cuento que cierra la compilación es “Un verdadero cowboy” de Ignacio Fritz, relato que dialoga con el cine pornográfico y el *snuff*, o sea, los llamados géneros menores, los que ofrecen un tipo de héroe ligado a un mundo de parias marginados del lado A, es decir, del gran cine y de la gran literatura. Este cuento muestra un héroe en el fondo de sus capacidades: “Impotente y todo, comencé haciendo cine *snuff*. Tenía que comenzar de nuevo, hacer algo que terminara con mi abulia” (154). Además, el diálogo con el *snuff*, un subgénero del documental, en el que lo real se hace patente hasta el sadismo y el crimen, es el diálogo con la imposibilidad, tanto en el cine como en la literatura, de aprehender la realidad.

En fin, para Jacqueline Mouesca, quien realiza el prólogo, el eje de preocupación es “el cine en cuanto fenómeno que tiene eco en nuestra literatura” (16). Eco que se multiplica en una caja de resonancia en la que se le permite al lector salir del texto escrito y dialogar con otros textos, en este caso cinematográficos. La intertextualidad es una de las claves para completar los signos que quedan a medias si no se tiene la competencia cinematográfica para descifrar los mensajes que hay detrás de cada mirada y de cada fragmento de mirada que se rescata en esta compilación. Finalmente, se puede decir que **Cuentos de cine**, en una lectura vertical, recupera la mirada y la hace palabra, pero en el lector esta palabra se hace imagen y el ciclo o *círculo hermenéutico* nunca acaba, ni siquiera con la lectura que hago aquí.

---

Luis Valenzuela Prado  
Instituto de Estética  
Facultad de Filosofía  
Pontificia Universidad Católica de Chile