

# La visualidad del cine en páginas de Horacio Quiroga, Antonio Di Benedetto y Alan Pauls

Por Roberta PREVITERA\*

**D**ESDE LOS ALBORES DE LA CIVILIZACIÓN los seres humanos se han preocupado por el espacio, interrogándose sobre el poder mimético del arte y su capacidad para representar el mundo. Frente a otras artes, el cine se caracteriza por tener una gran capacidad mimética. Sin embargo, sabemos que el mundo representado en la pantalla dista mucho de ser real. Ya en 1932 Rudolf Arnheim, decidido a reivindicar el estatuto artístico de la imagen cinematográfica, había redactado un catálogo de las diferencias que existen entre la percepción del mundo en la vida real y la que tenemos en una sala de cine.<sup>1</sup>

La hipótesis central de mi trabajo es que el cine, al modificar la manera en que percibimos el espacio, ha modificado también nuestra manera de representarlo y que estos cambios se reflejan en la literatura al afectar el plano del discurso verbal. Por ello, me apoyaré en los textos de tres autores argentinos, cuya vida y obra están íntimamente vinculadas al mundo del cine: Horacio Quiroga, Antonio Di Benedetto y Alan Pauls.<sup>2</sup> En particular centraré mi análisis sobre el cuento “El espectro” (1924) de Quiroga, los relatos “El abandono y la pasividad” (1953) y “Declinación y Ángel” (1958) de Di Benedetto y las novelas *Wasabi* (1994) y *El pasado* (2003) de Pauls.

La distancia temporal entre los textos elegidos nos permitirá observar cómo a lo largo de los últimos cien años los autores han utilizado estrategias distintas para integrar el discurso cinematográfico en su quehacer literario.

---

\* Profesora de lenguas y culturas hispánicas de la Universidad Sorbonne Nouvelle, París, Francia; e-mail: <robiprevi@hotmail.it>.

<sup>1</sup> Cf. Rudolf Arnheim, *Le cinéma est un art*, París, L'Arche, 1989.

<sup>2</sup> Si bien de origen uruguayo, Horacio Quiroga realizó la mayor parte de su carrera literaria en Argentina. Los tres escritores han tenido experiencias como guionistas y son autores de numerosas críticas cinematográficas.

### *La fragmentación del espacio*

YURI LOTMAN destaca que una de las particularidades de las imágenes cinematográficas es que nos muestran trozos del mundo: “Le monde du cinéma est extrêmement proche du visage de la vie [...] Mais ce monde possède une particularité assez étrange: il s’agit dans tous les cas, non pas de toute une réalité, mais seulement d’un morceau de celle-ci, découpé aux dimensions de l’écran”.<sup>3</sup> Si nuestra visión de la realidad es teóricamente ilimitada, en la sala cinematográfica ocurre lo contrario; el espectador sólo tiene acceso a lo que cabe dentro de los márgenes de la pantalla. La primera diferencia entre el mundo real y el cinematográfico son, entonces, los límites establecidos.<sup>4</sup> Esto último produce discontinuidad:

La différence essentielle entre le monde visible de la vie et le monde visible de l’écran [est que] Le premier n’est pas discret (il est continu). Si l’oreille segmente en mots les discours entendus, la vue voit le monde “d’un seul bloc”. Le monde du cinéma est le monde que nous voyons mais où a été introduite la discontinuité. Un monde segmenté, où chaque segment reçoit une certaine indépendance (ce qui permet une foule de combinaisons qu’on ne retrouve pas dans le monde réel).<sup>5</sup>

Para tener una idea de cómo la narración cinematográfica utiliza la discontinuidad al contar sus historias, consideremos una situación clásica que aparece en un sinfín de películas: un viaje en tren y dos personajes sentados uno frente al otro que interactúan. ¿Qué es lo que nos mostrará la cámara? Está claro que los planos y los *raccords* utilizados por Joseph von Sternberg en *El expreso de Shanghái* (1932) no son los mismos que, cuarenta y cinco años más tarde, elige Luis Buñuel en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) pues las estrategias narrativas han evolucionado mucho y dependen tanto de la época como de la orientación estética del director. Por ello, en el presente artículo consideraré únicamente los métodos de la narración clásica en la acepción propuesta por David Bordwell para referirse a los esquemas del cine hollywoodense.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Yuri Lotman, *Sémiotique et esthétique du cinéma*, París, Éditions Sociales, 1977, p. 43.

<sup>4</sup> El encuadre está acotado por los límites espaciales de la imagen, cf. Jacques Aumont et al., *Esthétique du film*, París, Nathan, 1999, p. 11.

<sup>5</sup> Lotman, *Sémiotique et esthétique du cinéma* [n. 3], pp. 43-44.

<sup>6</sup> “La mayoría de las escenas de Hollywood comienza con un plano de referencia, rompe el espacio en imágenes más próximas unidas por emparejamiento de líneas de visión o campo-contracampo y vuelven a imágenes más distantes sólo cuando el movi-

Muy probablemente la secuencia del viaje en tren empezará con un plano en el que aparecen dos personajes sentados uno frente a otro, luego la contigüidad entre ambos se quebrará y la cámara los mostrará por separado a través de un campo-contracampo. El cineasta podrá mostrarnos a los personajes en un plano medio-corto o elegir detalles presentados a través de un primerísimo primer plano. Ahora bien, elegir el contenido de un plano significa seleccionar unos fragmentos de espacio aislados del *continuum* de la realidad. Es decir que si entre los elementos que forman parte de un mismo plano se establece una continuidad, el cambio de ese plano marca una discontinuidad en el espacio.

A lo largo del presente artículo intentaré demostrar que a veces la “cinematograficidad” de un texto depende de las elecciones sintácticas y semánticas que lo caracterizan y que éstas intentan reproducir, en la página escrita, la alternancia continuidad/discontinuidad típica del lenguaje cinematográfico. Antes de empezar quiero precisar que no busco postular falsas equivalencias entre las unidades del lenguaje verbal (las frases) y las del lenguaje cinematográfico (los planos), lo que pretendo es comparar los procedimientos usados para producir continuidad o discontinuidad entre estas unidades. Para hacerlo me apoyaré en el incipit de “Declinación y Ángel” de Antonio Di Benedetto. El cuento se abre con el relato del viaje en tren de la protagonista Cecilia que vuelve a casa tras unos días de ausencia. Durante el viaje la mujer —cuya identidad se descubrirá sólo más tarde— conversa con un adolescente:

Una cabeza de mujer reposa sobre un respaldo de cuero sujeto a leves sacudimientos rítmicos. También en una atmósfera gris azulada que diluye los contornos, se ve otro rostro, dormido, el de un adolescente [...] Entre ambos, la ventanilla del tren revela, al fondo del campo, el ascenso del sol [...] Las manos del adolescente se retuercen, acuden a los ojos y los frotan. Todo ese cuerpo se estira en el asiento, desperezándose. La mujer entreabre sus ojos, examina un instante al muchacho, los cierra. Él lo nota. Se alisa el cabello. Ella abre los ojos definitivamente y sigue las alternativas del amanecer. Su cabeza descuidada sobre el marco de la ventanilla golpea, golpea, golpea. Con dos dedos, la mujer oculta un bostezo. Se yergue.

---

miento del personaje o la entrada de un nuevo personaje requiere reorientar al espectador”, David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 164.

El muchacho, acurrucado en el asiento, alza la vista hacia ella; le sonríe y le dice:

— Buenos días.

Ella se detiene a examinarlo, antes de contestar:

— Buenos días.<sup>7</sup>

La manera en que el narrador presenta la escena sugiere inmediatamente la alternancia de planos típica de la narración cinematográfica: primero vemos a los dos personajes juntos, sentados uno frente a otro (la continuidad entre las frases es asegurada por el adverbio “también” que se encuentra aquí en una posición anómala, en principio de frase). Después vemos a los mismos personajes separadamente: el narrador describe las acciones del chico, luego las de la mujer, vuelve al chico, luego otra vez a la mujer, y así hasta el final. El texto sugiere unos cambios de perspectiva que evocan los desplazamientos de la cámara de un personaje a otro. Para comprender cómo Di Benedetto logra este efecto hay que analizar las particularidades de su sintaxis.

El primer elemento que salta a la vista es el uso frecuente del punto y aparte; abundancia de signos de puntuación fuerte que permite sugerir un efecto visual de fragmentación, transfiriendo así a la página la discontinuidad producida por la cámara. Para verificar esta hipótesis consideremos los otros signos de puntuación que aparecen en ese fragmento. De hecho, las unidades separadas por el punto y aparte son secuencias de frases complejas, cada una compuesta por varios verbos separados por otros signos de puntuación.

Analicemos la primera secuencia: “Las manos del adolescente se retuercen, acuden a los ojos y los frotan. Todo ese cuerpo se estira en el asiento, desperezándose”. Tenemos aquí dos frases separadas por un punto. En la primera encontramos tres verbos, “retorcer”, “acudir” y “frotar”, cada uno de ellos representa una acción diferente. En la pantalla estas acciones serían representadas en un mismo plano ya que hay una continuidad entre ellas, eso sería como si viéramos un único movimiento fragmentado en fotogramas aislados. Esta continuidad se expresa en el texto literario gracias a la coordinación. Pasemos ahora a la segunda frase: “Todo ese cuerpo se estira en el asiento, desperezándose”. ¿Qué ha cambiado con respecto a la primera? Hay un cambio de sujeto gramatical.

---

<sup>7</sup> Antonio Di Benedetto, “Declinación y Ángel”, en *id.*, *Declinación y Ángel*, Buenos Aires, Gárgola, 2006, pp. 25-76, p. 27.

En la primera las tres acciones son llevadas a cabo por las manos, en la segunda el sujeto es el cuerpo. Sin embargo, si consideramos la cuestión desde un punto de vista semántico veremos que el primer sujeto es una parte del segundo, entre las manos y el cuerpo hay una relación del orden de la sinécdoque. Hay que subrayar también que el cuerpo, por su lado, es también una sinécdoque ya que remite a una entidad más grande que no aparece en posición de sujeto: el adolescente.

Pasemos a la frase que aparece después del punto y aparte. Con respecto a las frases precedentes, el sujeto ha cambiado de nuevo; ya no es el cuerpo el que lleva a cabo las acciones sino la mujer. La relación que se establece entre los sujetos de las frases anteriores y éste ya no es del orden de la sinécdoque: este nuevo sujeto es independiente de los que aparecían en la secuencia anterior. Si entre las manos y el cuerpo el narrador postula una relación de continuidad debida a la sinécdoque, entre el cuerpo del chico y la mujer esta contigüidad desaparece: hay una pausa fuerte, una discontinuidad. Las acciones de la mujer y las del chico son representadas separadamente en párrafos distintos. En la pantalla estarían separadas por un cambio de plano. Hay que subrayar también que la reciprocidad de su relación se descubrirá en un segundo momento, gracias a la manera en que los bloques de texto son yuxtapuestos, exactamente como se establece en la pantalla la relación entre los planos en la fase de montaje.

Cuando leemos tenemos la impresión de una alternancia de planos porque el autor intenta recrear la contigüidad y discontinuidad espacial propia de la narración cinematográfica al introducir relaciones de continuidad o de discontinuidad entre los elementos del discurso. La alternancia de continuidades y discontinuidades determina el ritmo de la narración, exactamente como acontece con el montaje. Podemos concluir que Di Benedetto logra producir una visualidad de tipo cinematográfico al gestionar los recursos que le son ofrecidos por el lenguaje verbal. Por un lado refuerza la continuidad entre ciertas frases a través de un uso original de los adverbios (es el caso de “también” en principio de frase) o al instaurar relaciones lógicas como la sinécdoque; por el otro, hace que a cada cambio de perspectiva narrativa corresponda una pausa fuerte (el punto y aparte).

*Una generación fascinada  
por los primeros planos*

ACABAMOS de recordar que durante el rodaje de una secuencia cinematográfica el espacio no aparece como un *continuum* sino que es fragmentado por la cámara que selecciona con cada encuadre los elementos que el director considera significativos para narrar su historia. La presencia de esos “límites” tiene como consecuencia el hecho de que en el cine la dimensión de los objetos no es un valor absoluto. Al contrario, depende del tipo de encuadre y de la distancia que existe entre el foco de la cámara y el objeto.<sup>8</sup> Como recuerda Gilles Deleuze: “l’écran, comme cadre de cadres, donne une commune mesure à ce qui n’en a pas, plan lointain de paysage et gros plan de visage, système astronomique et goutte d’eau, parties qui ne sont pas au même dénominateur de distance, de relief, de lumière”.<sup>9</sup> Por tal razón, nuestra percepción de los objetos en el cine es diferente de la que tenemos en la vida cotidiana.

Lotman utilizaba el ejemplo de las manos y afirmaba que, cuando vemos unas manos en primer plano, éstas pueden ocupar toda la pantalla, no obstante nadie piensa que sean las manos de un gigante. Ahora bien, esta precisión que hoy en día nos parece una obviedad, en los albores del cine no caía por su propio peso entre los espectadores, sobre los cuales los primeros planos ejercían una fascinación parecida a la de los actos de magia. La cámara móvil les permitía ver algo vedado a los ojos.

Los movimientos de cámara han modificado la percepción de la realidad de los seres humanos. Desde los años veinte encontramos casos de escritores que han intentado reproducir en sus páginas lo que veían en las pantallas. Uno de los primeros fue Horacio Quiroga, autor de cuentos que tienen como tema central la fascinación que el cinematógrafo ejerce sobre los espectadores.<sup>10</sup> Como la mayoría de sus contemporáneos, Quiroga se sentía atraído por el *zoom* y por la presencia de primeros y primerísimos planos.

Esta fascinación se percibe claramente en el cuento “El espectro”, en el que la pareja de amantes —que todas las noches va al cine para mirar la misma película— se paraliza por completo

<sup>8</sup> Cf. Lotman, *Sémiotique et esthétique du cinéma* [n. 3], pp. 50-51.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *L’image-mouvement*, París, Minuit, 1983, p. 27.

<sup>10</sup> Entre los cuentos de Quiroga que giran alrededor del cinematógrafo podemos recordar, además de “El espectro”, “El vampiro”, “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” y “El puritano”.

cuando aparece en la pantalla un primer plano del marido de la mujer, Wyoming, quien ha muerto algún tiempo antes.

Enid y yo, juntos e inmóviles en la obscuridad, admirábamos como nadie al muerto amigo, cuyas pestañas nos tocaban casi cuando Wyoming venía desde el fondo a llenar él solo la pantalla. Y al alejarse de nuevo a la escena del conjunto, la sala entera parecía estirarse en perspectiva.<sup>11</sup>

Dicha fascinación aparece en las cine-novelas de Vicente Huidobro y en las páginas de muchos otros escritores latinoamericanos de los años veinte y treinta como Mariano Azuela, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen y un largo etcétera.

Ahora bien, cabe preguntarnos: ¿qué pasa cuando un personaje o un objeto están filmados en primer plano? Los detalles parecen agrandarse: es lo que notaba el narrador de “El espectro” al describir las pestañas del actor que iban acercándose más y más hasta llegar a rozar los rostros de los espectadores. Sin embargo, como hizo notar Lotman:

C'est le fait que les détails grandissent quand la caméra s'en approche, alors que l'espace visible garde une grandeur constante (ce qui fait que des parties de l'objet sont 'coupées' par les bords du plan) qui constitue la particularité des gros plans au cinéma.<sup>12</sup>

Esta conciencia, ausente en los textos de los autores antes mencionados, empieza a aparecer en la obra de autores posteriores. Se halla, por ejemplo, en los cuentos de Di Benedetto de los años cincuenta y la reencontramos en las páginas de muchas novelas de Pauls.

### *Los objetos se animan*

EN el cuento “Declinación y Ángel” de Antonio Di Benedetto la conciencia de la presencia del encuadre determina muchísimo las descripciones. Con frecuencia, cuando el narrador nos muestra personajes en primer plano, éstos aparecen incompletos, como si hubieran sido recortados para hacerlos caber en los límites de la pantalla. Cuando Cecilia llega a casa de la estación y se entera por

<sup>11</sup> Horacio Quiroga, “El espectro”, en *id.*, *Cuentos completos*, Alfonso Llambías de Azevedo, ed., Montevideo, La Plaza, 1979, pp. 477-484, p. 481.

<sup>12</sup> Lotman, *Sémiotique et esthétique du cinéma* [n. 3], p. 51.

la mucama que su amante ha aprovechado su viaje para volver con su esposa, se levanta del sillón enfurecida y el narrador nos informa: “Ahora se ve levantarse el cuerpo de Cecilia y caminar como decapitado”.<sup>13</sup> En otra parte del texto es la presencia de un par de “piernas [...] que caminan apresuradas”<sup>14</sup> la que nos informa que la mucama se desplaza de un cuarto a otro.

El procedimiento al que se alude es claramente la sinécdoque, una figura retórica que, como ha recordado Roman Jakobson, es fundamental en el discurso cinematográfico pues permite transformar los objetos en signos.<sup>15</sup> Todo encuadre supone una sinécdoque. La prueba es que cuando vemos un rostro en primer plano, no pensamos que el personaje ha sido decapitado. Sin embargo sería absurdo pensar que la “cinematograficidad” que caracteriza los textos de Di Benedetto sea sólo una cuestión de sinécdoques, al ser esta figura retórica tan antigua como la literatura misma.

De hecho, *pars pro toto* es sólo uno de los efectos que intervienen en un plano cinematográfico. Para justificar la natura frástica de la imagen, Christian Metz utilizaba un ejemplo: “un gros plan de revolver ne signifie pas ‘revolver’ (unité lexicale purement virtuelle) mais signifie au moins, et sans parler des connotations, ‘voici un revolver !’”,<sup>16</sup> “he aquí un revolver”. Propongo que nos concentremos sobre este *voici*. *El tesoro de la lengua francesa* nos dice que

*Voici* [et *voilà* forment] une sorte de verbe sans variation morphologique verbale, impersonnel, unimodal (indicatif) et unitemporel (présent), qui désigne ce qui est positivement dans le moment même de la parole.<sup>17</sup>

Esta definición nos permite evidenciar una de las características de los primeros planos cinematográficos: el efecto presentativo. Decir “voici un revolver” equivale a decir “miren este revolver”; es una manera para advertir al espectador que debe poner atención en el detalle que se le muestra en el plano. Llamemos a este énfasis “efecto reflector”.

<sup>13</sup> Di Benedetto, “Declinación y Ángel” [n. 7], p. 38.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>15</sup> “*Pars pro toto* è il metodo fondamentale della conversione cinematografica dell’oggetto in segno”, Roman Jakobson, “Decadencia del cinema?”, en Giampiero Brunetta, ed., *Letteratura e cinema*, Boloña, Zanichelli, 1976, pp. 53-60, p. 55.

<sup>16</sup> Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, París, Klincksieck, 1971, p. 72.

<sup>17</sup> CNRS-ATILF, *Le trésor de la langue française informatisé*, 2002, en DE: <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=919180140>>. Consultada el 10-iv-2018.



Ahora bien, para que una sinécdoque literaria sugiera un efecto de primerísimo plano, deberá conseguir dicho efecto reflector. ¿Cómo hacerlo teniendo a disposición únicamente el lenguaje verbal? Volvamos al incipit del relato y a la escena del tren ya citada anteriormente. Cecilia conversa con el adolescente que está sentado frente a ella y éste le ofrece un bombón. La escena es descrita de la manera siguiente:

— ¿Es su desayuno?

— [...] Sí. ¿Quiere?

La caja destapada, en sus manos, avanza hacia la mujer.

Ella hace que no, con un gesto de los ojos y de la boca. Surge una cigarrera de metal. Humo entre los labios: un celeste flotante contra el rojo fresco.<sup>18</sup>

En este pasaje encontramos al menos dos frases que podrían sugerir al lector la imagen de un primerísimo plano: la primera es la de la cajita de bombones del chico, la segunda es la de la cigarrera de Cecilia. Empecemos por la primera: “La caja destapada, en sus manos, avanza hacia la mujer”. No son las manos del chico las que avanzan, sino la cajita de bombones que se emancipa del espacio circundante y adquiere protagonismo convirtiéndose en sujeto del verbo “avanzar”. Me parece que cabe preguntarse cuáles son las propiedades asociadas al verbo “avanzar”.

La lingüística semántica nos ayudará a contestar. Los lingüistas posguillaumianos postulan que el verbo está constituido por dos elementos, la materia (la parte lexical) y la forma (la parte morfológica).<sup>19</sup> La materia lexical, que constituye la especificidad de cada verbo, es constituida por tres elementos necesarios, dos puestos funcionales *x* y *y* y la relación *O* que se instaura entre ellos.<sup>20</sup> A estos puestos se asocia otra serie de funciones semánticas que dependen de la particularidad de cada verbo. A pesar de las diferencias de terminología entre las distintas escuelas lingüísticas existe una serie de funciones semánticas como el agente, el paciente, el experimentante, el instrumento etc., cuya existencia ha sido reconocida en varias ocasiones. Robert Van Valin propone unificar

<sup>18</sup> Di Benedetto, “Declinación y Ángel” [n. 7], p. 28.

<sup>19</sup> Cf. Jean-Claude Chevalier, *Verbe et phrase: les problèmes de la voix en espagnol et en français*, París, Éditions Hispaniques, 1978.

<sup>20</sup> “Nous parlons ici de postes et non d’êtres; des êtres très divers pourront, en discours, occuper ces postes; mais ces postes, eux, sont les éléments obligés et constants de toute opération”, Élodie Weber, *La syntaxe de l’objet en espagnol: la question de la préposition “a”*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010, p. 33.

las diferentes funciones semánticas que implican el desarrollo de una acción (tanto física como emotiva, cognitiva o perceptiva) en una única macrofunción que él llama el “actor”. Asimismo, introduce una segunda macrofunción que designa *undergoer* (el que sobrelleva, soporta, padece la acción) que remite a las demás funciones semánticas que no implican un papel activo (paciente, instrumento etcétera).<sup>21</sup>

Volviendo a la cajita de bombones de Di Benedetto, podemos constatar que el verbo “avanzar” suele estar asociado con seres animados o con objetos animados con capacidad motora (autos, motos, trenes), pero no con una cajita de bombones. Si ésta se mueve sola es porque de alguna manera se ha animado. La figura retórica idónea para darnos cuenta de este procedimiento es la personificación.<sup>22</sup> Desde un punto de vista lingüístico, el hecho de que el verbo “avanzar” vaya acompañado de un ser inanimado y sin capacidad motora representa una anomalía que tiene el efecto de atraer la atención del lector sobre el objeto que se ha animado y que está puesto en evidencia dentro del discurso. Retomando las consideraciones sobre las funciones semánticas, vemos que hay una anomalía en esta frase ya que el verbo avanzar, que en un uso estándar pediría estar acompañado por un ser dotado de movimiento, está asociado aquí a un objeto inanimado, a una cajita de bombones. Hay que subrayar además que las manos, que en una construcción estándar deberían estar en posición de sujeto, tienen aquí una importancia secundaria: su función de complemento de lugar es explicitada en el inciso. Con la cigarrera la operación es parecida, pues el texto nos dice: “Surge una cigarrera de metal”. No hay ninguna presencia de entidades animadas en esta frase. La cigarrera se levanta como si fuera un ser animado. En el desarrollo de la operación ella cumple con el papel del actor.

Ahora bien, ¿cuál es el efecto de estas desviaciones semánticas? En mi opinión estas libertades léxicas, propias de la escritura

<sup>21</sup> Recupero el concepto *actor* porque me parece una generalización útil. Sin embargo hay que precisar que a la hora de estudiar los roles semánticos Van Valin no toma en cuenta el modelo “x O y” propuesto por la lingüística posguillaumiana. No obstante, las dos escuelas coinciden en afirmar que todo verbo contiene en sí los elementos con los que se construirá. En otros términos, cada verbo supone y necesita un *actor* (o un puesto y, si aplicamos las categorías posguillaumianas) con características determinadas, cf. Robert Van Valin, *An introduction to syntax*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

<sup>22</sup> La personificación “consiste en representar como personas a seres inanimados o a entidades abstractas”, Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 301.

literaria, tienen aquí un efecto pragmático sobre el lector llevándolo a focalizar su atención en el objeto que se ha animado. Este último adquirirá un estatuto particular dentro de la frase, cobrará importancia, un poco como cuando la cámara se detiene en un detalle y éste se vuelve el protagonista del plano cinematográfico. Es el efecto reflector del que hemos hablado antes.

Di Benedetto utiliza con frecuencia las desviaciones semánticas para crear un efecto visual. Tomemos como ejemplo el cuento “El abandono y la pasividad”, un texto que, como precisa el mismo Di Benedetto en el prólogo al volumen, “está compuesto sólo con cosas”.<sup>23</sup>

Uno de los zapatos [...] va sobre el papel como a corregir rugosidades, en realidad solamente a ensuciarlo. Así, decrepito y embarrado, el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurrecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es más que un mensaje.<sup>24</sup>

En este pasaje encontramos un zapato que pisa una hoja de papel. Como en el caso anterior, el zapato ya no forma parte de un todo que determina el movimiento, sino que es el único responsable de ello, de tal manera que el hombre que da el paso no es mencionado en el párrafo. Sin embargo, en ningún momento el lector duda de su existencia, ya que ésta es sugerida indirectamente por la presencia de una parte de su cuerpo. El procedimiento empleado constituye una vez más la sinécdoque. Pero volvamos al “zapato”. Estamos ante un objeto inanimado construido con un verbo de movimiento. En la segunda frase sucede algo parecido y el papel, otro objeto inanimado, se convierte en el sujeto de una serie de verbos de movimiento (“subir”, “bajar”, “temblar”) que suelen estar regidos por sujetos animados.

En las novelas de Alan Pauls encontramos procedimientos similares. A veces esta alteración está acompañada por la presencia de otras figuras retóricas como metáforas o comparaciones, que refuerzan el efecto de personificación. La novela *Wasabi* nos ofrece un buen ejemplo para ilustrar este procedimiento: “Eran sólo las cuatro; dos agujas con forma de pierna y medias de red bostezaron desde la muñeca del mozo cuando se acercó a limpiar

<sup>23</sup> Antonio Di Benedetto, “Declaración del autor”, en *id.*, *Declinación y Ángel* [n. 7], p. 17.

<sup>24</sup> Antonio Di Benedetto, “El abandono y la pasividad”, en *ibid.*, pp. 19-24, p. 23.

nuestra mesa”.<sup>25</sup> En ese pasaje el reloj se representa a través de la evocación de una sola de sus partes, las agujas (sinécdoque). Ellas son el sujeto del verbo “bostezar” que, en su construcción estándar, se construye con seres animados. La substitución semántica provoca un efecto de personificación reforzado por la metáfora de las agujas que bostezan, confirmando un carácter antropomorfo al reloj. Otras veces se obtiene el mismo efecto mediante la comparación:

Abrió los ojos: era uno de los pies de la mujer, que la sábana, al deslizarse con los sacudones de la camilla, había terminado por dejar al descubierto, un pie como de piedra, forrado en una piel seca y rugosa [...] Rímini sintió que se mareaba, pero en vez de apartar los ojos hizo foco en los dedos contraídos que se apretujaban todos contra el pulgar, como huyendo de un mismo perseguidor, y buscaban refugio junto a una gran uña amarilla.<sup>26</sup>

En este pasaje la imagen de los dedos del perseguidor en primer plano es completada por la comparación “como huyendo de un mismo perseguidor”. Los dedos se encuentran aislados del resto del pie y se convierten en los protagonistas del plano (sinécdoque). Al volverse sujeto de la frase, se animan, cobran vida y huyen del dedo gordo que los persigue (personificación).

En la narrativa de Pauls acontece con frecuencia que el ojo del narrador funciona como un *zoom* que aísla ciertas partes del cuerpo de los personajes del conjunto. En *El pasado* encontramos a menudo este procedimiento: “[Rímini] Entró al consultorio; Carmen estaba acostada en la misma posición en la que Rímini la había dejado. La habían tapado con una manta gris, y sus brazos pálidos se recortaban sobre la manta como si fueran postizos, piezas delicadas de una exhibición anatómica”.<sup>27</sup> Podríamos pensar que se trata, una vez más, de una sinécdoque; sin embargo, en este caso la *pars* no sugiere el *toto*: los brazos de Carmen, el fragmento, no sugiere más la totalidad de su cuerpo. Aislados por el *zoom*, los miembros de la mujer pierden todos sus atributos humanos y se transforman en apéndices postizos. No obstante, el efecto cinematográfico persiste. ¿Qué ha cambiado respecto de los ejemplos precedentes? La respuesta se halla una vez más en el verbo. “Recortarse”, a diferencia de los otros verbos analizados, suele estar construido con sujetos inanimados (“el perfil”, “la silueta” etc.);

<sup>25</sup> Alan Pauls, *Wasabi*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 117.

<sup>26</sup> Alan Pauls, *El pasado*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003, p. 271.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 260.

aquí, en cambio, está asociado a los brazos, una parte del cuerpo tradicionalmente vinculada con el movimiento. El resultado es otra figura de estilo que llamaremos “deshumanización”. Podemos concluir entonces que la sinécdoque no es en sí una garantía del efecto de “primer plano”: se necesita que haya una alteración de las funciones semánticas.

### *Unas cuantas conclusiones*

A lo largo de este artículo he pretendido demostrar que ciertos autores han intentado dar cuenta en sus textos de la fragmentación espacio-temporal que caracteriza la narración cinematográfica. Éste es el caso de Antonio Di Benedetto que, al establecer continuidades y discontinuidades entre los elementos del discurso verbal, recrea en las páginas de sus cuentos la discontinuidad espacio-temporal típica de la narración cinematográfica.

En una segunda etapa he intentado reflexionar sobre aquellas asociaciones léxicas que confieren a ciertos textos literarios una particular calidad visual que produce en los lectores la sensación de estar frente a una pantalla de cine. Hemos visto que, a menudo, esta “visualidad cinematográfica” se logra a través de la alteración de las funciones semánticas asociadas a ciertos elementos verbales. La mayoría de las veces el resultado es la animación de un objeto inanimado (personificación), pero puede pasar también que un ser animado se asocie a un verbo configurado para concordar con objetos inanimados. En este caso el resultado será la deshumanización del objeto que se encuentra en posición de sujeto. Con respecto a la construcción estándar, en ambas circunstancias nos encontramos ante desviaciones que buscan poner de realce ciertos elementos del discurso. La atención del lector se focalizará sobre ellos y se producirá lo que he denominado efecto reflector, es decir, un efecto parecido al que se produce en el cine cuando la cámara nos muestra un elemento en primerísimo primer plano.

Ahora bien, los aportes del cine a la literatura han variado con el paso del tiempo: si para un autor como Horacio Quiroga el objetivo era dar cuenta en sus textos del asombro y de la fascinación que producían en él, espectador del cinematógrafo, procedimientos como el primer plano y el *zoom*, para un objetivista de los años cincuenta como Antonio Di Benedetto, el cine ya no se identifica con los hermanos Lumière y ha perdido aquella carga de misterio que tenía a principios del siglo xx. El cine ha alcanzado la madurez

y se ha convertido en un lenguaje autónomo cuyo conocimiento puede permitir el alcance de nuevas posibilidades estéticas para la literatura. Sin embargo, esta etapa de la experimentación extrema no dura y muy pronto buscar la visualidad cinematográfica deja de ser una operación programática llevada a cabo con una clara voluntad de revolucionar el concepto de representación realista. Lo vemos en la narrativa de muchos autores contemporáneos, como Alan Pauls, para quienes ciertos procedimientos han entrado plenamente a formar parte del arsenal literario del escritor, que los utiliza junto con procedimientos expresivos más tradicionales. Podríamos decir entonces que la evolución de los procedimientos discursivos que hemos analizado refleja la evolución natural de la mirada humana contemporánea, una mirada que el cine ha plasmado a lo largo de todo el siglo XX.

#### RESUMEN

Reflexión sobre la influencia del lenguaje cinematográfico en la obra narrativa de Horacio Quiroga (1878-1937), Antonio Di Benedetto (1922-1986) y Alan Pauls (n. 1959). Estos autores intentan dar cuenta en sus páginas de la fragmentación espacio-temporal típica del discurso fílmico; análisis de algunas de sus asociaciones léxicas con el objetivo de comprender los mecanismos de la visualidad “cinematográfica” en el texto literario.

*Palabras clave:* relación cine-literatura, visualidad, figuras retóricas.

#### ABSTRACT

Reflection on the influence cinematographic language has had in the narrative work of Horacio Quiroga (1878-1937), Antonio Di Benedetto (1922-1986) and Alan Pauls (b. 1959). In their texts, these authors aim to recreate the spatial and temporal fragmentation distinctive of film discourse. Analysis of some of their lexical associations so as to understand the mechanisms of “cinematographic” visuality in literary texts.

*Key words:* relationship cinema-literature, visuality, rhetorical devices.