

ELLOS TAMBIÉN FUERON A CINE

FRANZ KAFKA, VICENTE HUIDOBRO¹

JOSÉ FERNANDO
SALDARRIAGA MONTOYA¹

A la memoria
Jaime Osvaldo Aránzazu, “chucho”.
Amigo entrañable

Introducción: el cine alma del tiempo

El tiempo que hemos vivido queda fijado en nuestras almas como una experiencia forjada en el tiempo (Tarkovski 2016: 77)

[...] la historia del pensamiento, de los conocimientos, de la filosofía, de la literatura parece multiplicar las rupturas y buscar todos los erizamientos de la discontinuidad (Foucault, 2011: 15)

¹ Ph. D. en Filosofía. Mg. Estudios Políticos Universidad Pontificia Bolivariana UPB. Sociólogo. Especialista en análisis político. Profesor Universidad Autónoma Latinoamericana - UNAULA, facultad de Derecho. Correo: josena-@hotmail.com

En la urbe citadina de París, en 1895 un extraño aparato técnico, con los rayos de luz, proyectó en el plató de una blanca pared imágenes cóncavas, medio lúgubre. Algo muy parecido a los humanos. Pero no era más que un posible arquetipo de rostros, risas de caminantes capturados por el tiempo y el espacio. Tal acontecimiento, no solo asombraría al mundo de la ilustre racionalidad, sino al ser de la calle; a la joven etiqueta ciudadana. Lo llamaría *cronofotografía*, que más tarde denominaría *cine-matográfico*, del griego; *Kinema*: movimiento, y *Grafien*, escribir.

Los hermanos Louis y Auguste Lumière serían los exegetas, y a otro lado del continente, el norteamericano Thomas Alva Edison, daban los primeros pasos de una ilusión que su efecto imprimiría muchas perspectivas y corrientes del humanismo del s. xx:

Cuando se piensa en la razón por las que el público quedó fascinado ante aquel invento resulta inevitable sentir sorpresa. No fueron los temas. No fue la salida de una fábrica o la llegada de un tren lo que llamó la atención de los espectadores. [...] Sino sus imágenes, sus fidelísimas reproducciones gráficas que, aunque reducidas a las dimensiones de la pantalla conservaba su movimiento real” (Gubern, 2016: 26-27).

El *amateur arte* generaría una relativa legitimidad emancipadora. Era el comienzo de “la necesidad incoercible de exorcizar el tiempo” (Bazin: 2015:24). La visión pionera de su estética, los planos generales en sus comienzos, irrumpían la cotidianidad. El mundo no sería el mismo. Su seducción cultural y sociológica reflejaba la posible “reproducción de la realidad”. Pero tal invención técnica no era más que un espejismo parecido a un efecto del inconsciente.

El cine, sin pretenderlo, se convertiría en ruptura de los más clásicos relatos estéticos y filosóficos de la modernidad. Un conjunto de imágenes icónicas, álbum, no de los recuerdos históricos, sino, en las más discontinua fractura de la forma y sus hechos, “la cinefilia –diría

el filósofo Ranciere— no hacía más que apoyarse en una fenomenología bastante tosca de la puesta en escena como instauración de una relación con el mundo” (Ranciere, 2012: p. 10). La joven narrativa cinematográfica representaría los signos de la vida moderna. Antes de ser arte, era la representación de la vida cotidiana. Una multitud de cosas. Puestas en escena y afecto que se desvanecen en el instante. El cine se convertiría en la expresión gráfica de una metafísica por inventar: “[...] hacer hablar esos rastros que por sí mismos, no son verbales a menudo, o bien dicen en silencio algo distinto de lo que la realidad dice” (Foucault: 16-17). Más allá de una narrativa, *el texto-cine* se convierte se acontecimientos registrados, “micro-situaciones”, condensados el tiempo y espacio.

En un agenciamiento de acciones. Una emoción inmediata del tiempo. Somos fugaces, solo queda la esencia del alma. Escenario de las subjetividades. “El cine estuvo siempre hecho de una shakesperiana materia de sueños [...] condensaciones y desplazamientos” (Godard, Oubiña, 2005: 80). En otras palabras, intensidades, cortes narrativos, coreografías. Segmentos con capacidad de desplegar otra forma de sentir y de modificar el espacio-tiempo.

El primer acápite, *Kafka y el acetato*, está sustentado sobre una lectura investigativa del escritor, filósofo, actor y crítico de cine, Hanns Zischler (Nuremberg, 1947), llamado *Kafka va al cine*. La estrategia de su análisis consiste en establecer un diálogo entre las cartas a Felice y Max Brod, y las películas vistas en sus recorridos de ciudad. Material que permite posiblemente corroborar la íntima relación entre sus personajes literarios y sus acontecimientos con las películas vistas.

El cine cautivó a muchos escritores. En este caso, por ejemplo, Kafka, no le interesaba el cine como impacto cultural, ni social. Sino, más bien, su objetivo fuese captar solo historia, acontecimientos, contenidos y expresiones. Muchos de los filmes referenciados para este ensayo no pertenecen a los análisis de la historia oficial de los diferentes textos que

han evidenciado la cronología histórica del cine. Por otro lado, los filmes de la época *silente* estaban compuestos de un material inflamable y muchos de ellos terminaron calcinados. Muchas de sus referencias –según esta investigación– solo están en los archivos escritos de las cinematecas.

Segundo acápite, *Vicente Huidobro: La escritura como imagen fílmica*

No es nada nuevo que las primeras narraciones del cine con historia son extensa influencia de la literatura del s. XIX, en particular en Alemania y Francia. Los nuevos directores de cine frecuentaron a los escritores de la época, para intenta narrar en *imágenes-movimiento* lo escrito, acudiendo, entre ellos, el *cine Expresionista alemán*, quienes llevaron a la pantalla algunos textos del Goethe, Selma Langerot, Felix Hollaender, entre otros. Luego, algunos escritores servirían como guionistas de los diferentes filmes, estableciendo en el cine una especie de semántica literaria.

El guion de cine realizado por el poeta chileno Vicente Huidobro, “Cagliostro”, sería inversamente proporcional; el escritor acude a la imagen cinematográfica para constituir una especie de *metamorfosis* literaria tomando como experiencia el cine expresionista alemán. Lo llamaré *La escritura como imagen fílmica*.

Kafka y el acetato

No se trata de fotografiar un tiburón, sino el peligro
(Bazin, 2016: 50)

El tiempo es aquello en que produce acontecimiento
(Heidegger, 1999: 29)

Lo que pareciera un desencuentro entre el cine y la literatura, resulto siendo un contubernio intertextual inesperado. Y así los signos se multiplican y las ciudades modernas se adornan del joven acontecimiento estético. Muchos escritores y artistas lo acogieron, otros lo miraron

con desdén. Pero la conquista llegaría el día menos esperado. Y las influencias de algunos de los movimientos vanguardistas de finales del XIX, como el cubismo o el impresionismo, comienzos del s. XX, colmarían de ideas las nuevas coreografías y maquetas, como aconteció con el cine expresionista alemán, el impresionista francés, la floreciente estética rusa, norteamericana, el dadaísmo y el surrealismo. El decorado de “*El siglo de la ciencia*”, como lo rezan algunos analistas, se complementa en un escenario cuyas características estéticas fuese lo menos racional de la época, la relación múltiple: *literatura-cine*.

Kafka se encuentra todo el contexto del imperio austrohúngaro en los albores del s. XX, el seguimiento de la república de Weimar (1918-1933). Dos contextos que se complementan, pero igual de un fuerte antagonismo entre el arte y la guerra. La determinación espacio temporal de las experiencias de cinéfila de Kafka está en los albores literarios. Aun solo era un simple aficionado lector y un proyecto de escritor. Pues la delimitación analítica que utiliza Zischer reza entre 1910-1913. Su material de análisis se determina por la correspondencia que tenía de su cuasi-amada Felice y su amigo Max Brod. Y notas de hojas sueltas en los diferentes viajes que realizara entre Italia y París y Alemania, entre 1911 y 1913. De esta manera, los comentarios cotidianos del “*invento Lumière*” resonaron en todas las esferas. Zischler anota que pasado el tiempo de tan significativo acontecimiento, muchos manuscritos citadinos de prensa, nunca dejaron de hacer referencia a la reticencia generada de *La llegada del tren* (1895).

“*Los espectadores se quedan petrificados cuando pasa el tren. No sabemos que acontecimiento provoca que Kafka estrenara cuaderno de notas con esta frase. El estupor y el asombro contenidos en esta oración –estrechamente relacionado con la historia del ferrocarril– se evocaron en múltiples ocasiones en los comienzos del cine*” (Zischler, 2008: p. 17).

Dos situaciones debo enmarcar frente a la cita anterior. Una, no se sabe con exactitud si Kafka hubiera visto el filme. Pero sí es claro que dicho acontecimiento despertó mucha sensibilidad visual, tanto a artistas como escritores. Y según la acotación, Zischler. “La anotación de Kafka suena como un eco lejano, como una reminiscencia literaturizable de aquellas primeras décimas de segundo del *big bang* cinematográfico (Zischler. p. 18), Segundo: El cine aporta esa espacialidad literaria de “las pequeñas cosas modernas”. Es decir, todo lo registrado en cinematógrafo fluctuaba de una grandilocuencia que solo el escritor podría detectar. Que en palabras de Gubern, “pero el hechizo del ferrocarril, que ha herido ya la sensible retina [...] es también otro signo de nuevos tiempos que impresionara profundamente [...] (Gubern: 28). Como lo distinguiremos en algunos filmes referenciados en la investigación.

Es importante destacar que Kafka no era propiamente cinéfilo. Es decir, su interés no era el cine, sino el acontecimiento que se narra; los signos del movimiento y sus dimensiones: “La memoria eidética de Kafka le ayudaba a fijar en su mente con claridad y al detalle las imágenes que pasaban ante su ojos durante unos escasos segundos” (Zischler: 51). Construir *Planos de pensamiento*, que estarían registradas en sus notas dispersas. Y porqué no decirlo, en su posterior literatura.

Kafka –anota Zischler en sus manuscritos de viaje en 1911– referencia las ciudades industriales de Friedland y Reichenberg, al norte de Bohemia, encuentra unas instalaciones muy parecidas a las cámaras cinematográficas. Con una magnífica prosa, propia de su literatura, anuncia todo un ritual meticuloso de tal evento. Y desarrolla una oración que bien pareciera una reflexión filosófica; *Panoramas del Emperador: El único entretenimiento de ocio de Friedland*, “el cinematógrafo proporciona a lo que contemplamos el desasosiego de su movimiento, la calma de la mirada parece más importante (Zischler: 47-49). Bien se podrá destacar que su intención no era referir lo que sucede en la “narrativa cinematográfica”, sino su impacto en la cotidianidad.

La descripción kafkiana así oscila entre dos situaciones: las formas de la exterioridad y el universo íntimo de los espectadores. La búsqueda, a lo Deleuze, denomina como una sintaxis; [...] conjunto de caminos indirectos creados en cada ocasión para poner de manifiesto la vida en las cosas (Deleuze, 1997: 179).

Zischler referencia otro filme: *La esclava blanca*, de nacionalidad danesa. Narra un tema bastante controvertido para el momento; la trata de mujeres: *La esclava blanca* es el tercer *remake* de un tema cinematográfico danés que, con gran éxito – pese a la denuncia pública de película barata–, cuenta todas las veces el mismo argumento; una mujer joven, sin recursos, se va de su tierra atraída por un asunto engañoso y es obligada a prostituirse en el extranjero (Zischler: 58). El filme no figura como representativo dentro del marco historicista del cine. Sin embargo, llama la atención su trama sociológica.

El cine cuenta a principios de siglo con una literatura propia. Narrativa compuesta de trama, suspenso y acción. Es importante destacar, en este análisis investigativo de filólogo alemán, lo importante para Kafka no era el tema, sino sus personajes. Kafka es un escritor de personajes. Lo que diría Deleuze desde su literatura; “lo que la interesa a Kafka es una pura materia sonora intensa, en relación siempre con su propia *abolición*, sonido musical desterritorializado” (Deleuze, 2001: 15). Captar lo narrado, sus personajes y su liquidez, su intensidad. La capacidad de observación de Kafka hace que los filmes vistos los relacionen con sus acontecimientos. Kafka es viajero de notas permanentes. Así lo relata el dramaturgo y filólogo:

“Al día siguiente, la señorita Rehberger, identificada con esta figura se descompone en *observaciones instantáneas*, en imágenes aisladas, de manera no diferente las brevísimas recordadas con exactitud de *La esclava blanca* [...] La descripción le parece tan acertada y eficaz que puede olvidarse de la persona la que realmente vio y que descubre –o revela– como la esclava blanca (Zischler: 95)”.

No se puede afirmar con exactitud si el cine pudo influir en la narrativa kafkiana. Pero, sin duda, Kafka es un escritor de imágenes. Es un relator de bloques discontinuos.

Otro de los filme referenciados por Zischler, en los recorridos kafkianos de ciudad, es *El otro* (1913) del director alemán Max Mack y protagonizada por Albert Bassermann. Actor que llamaría poderosamente la atención. Su fuerza teatral, su figura impactante en el celuloide generaría algunas reacciones negativas, dado a que la representación teatral llevada al cine, generaría extrañeza, dada a la maduración narrativa que exigía esa relación. Muchos actores y actrices de teatro fueron mal vistos por el público cuando aparecían en el celuloide. Sin embargo, algunos visajes de rostro en el cine ocuparían un valor afectivo. Como lo describe el investigador en las efervescencias postales con Felice:

Ella será la receptora, durante los próximos meses, de las informaciones más importantes acerca de sus emociones abruptamente cambiantes, sus crisis, sus momentos de felices. Kafka la convierte en la gran pantalla sobre la que proyecta sus cartas, la mayoría de las veces nocturnas, a un ritmo cada vez más veloz: [...] *esta noche después de dormir un poco y de que Bassermann me hubiera transformado un poco, a ratos incluso me sentí de maravilla [...] de Bassermann podría contarte muchas cosas pese a lo miserable que es la película y pese a lo mucho que malogran en ella a Basserman y él se malogra también a sí mismo* (Zischler: 115-130).

Los claroscuros literarios de orden kafkianos son más el trayecto rizomático hacia una literatura por venir. Un camino jocos, en sus notas dispersas suelta una risotada contra el pretendido orden instaurado por la racionalidad. Las imágenes en su literatura son extensiones de su vida. Toda una afectación perceptiva. Sin duda, su múltiple estructura de narrar se asemeja a las paradojas literarias de sus personajes; “la letra K ya no designa un narrador, ni un personaje, sino un dispositivo [...]

cualquier lenguaje implica siempre una desterritorialización...” (Deleuze: 31-33). La documentada investigación realizada por Zischler data de muchos otros filmes, entre los demás: *Catástrofe en el dique* (Dinamarca, 1913). *La rompecorazones* (Francia, 1913). *Lección del abismo* (Francia, 1913). *Para yerno solo quiero un funcionario* (Alemania, 1913). *El famoso bandido de Garouge* (Francia, 1913). *Insectos raros* (Alemania, 1912).

Vicente Huidobro: La escritura como imagen fílmica

“La creencia en certezas inmediatas es una ingenuidad moral [...] Todo espíritu profundo necesita una máscara (Nietzsche. Lavernia, 2018: 77-83)

He querido escribir sobre Cagliostro una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica (Huidobro. Morelli, 2011: 58)

El tema de la magia y los personajes sobrenaturales siempre estuvo presente en las primeras narrativas cinematográficas. Ficciones para develar el gran siglo de la razón y el orden. La certeza, la razón y las nuevas formas de representación del poder fueron contrarrestadas por la literatura, la filosofía y luego el cine. El método, una narratología para constituir toda simbología llena de decorados y maquetas para determinar los primeros pasajes de subjetivación narradas por imágenes-movimientos: las formas de la interioridad.

Vicente Huidobro le apuesta, ya no a su literatura llena de imágenes visuales, como lo representa en su poemario *Altazor*, sino a un guion que llamaría “Cagliostros”. El guion fue escrito en 1923, antecedido por fragmentos literarios publicados en Chile por diferentes revistas literarias. El texto-filme se contextualiza en el s. XVIII. Hacia el final del reino de Luis XV. Narra el poder de un mago llamado Cagliostro con virtudes sobrenaturales, perturba la comodidad el orden de la región de Alsacia,

en una noche de otoño. La descripción alude a un ambiente semi-lúgubre, con una imagen poética descrita por la llegada de un carruaje. Muy propio de las imágenes claro-oscuras de la literatura de suspenso.

La descripción fílmica alude a personajes que estarían más allá del bien y del mal, figuras fuertemente grandilocuentes, con una gran capacidad y virtud de convencimiento de su saber. Llueve, y la noche es interrumpida por un extraño habitante de figura de alquimista, célebre por sus *curaciones extraordinarias*. “En el laboratorio de su casa consulta manuscritos, raros folios, signos cabalísticos, acude a hierbas aromáticas, drogas y alambiques; visita y sana enfermos a distancia y resucita a moribundos (Morelli: 34), una clara influencia basada en las películas expresionistas alemanas: *El estudiante de Praga* (Stellan Rye, Paul Wegener, 1913), *El gabinete del doctor Caligari* (Carl Mayer, Hans Janowitz, 1920), *Nosferatu*, (Murnau, 1922), *El hombre de las figuras de cera* (Henrik Galeen, 1924), entre otras. Con las cuales se asemeja a la estrecha relación de los ambientes góticos adornados [de] cubismo literario.

La extraña portezuela del extraño carruaje cruje al abrirse lentamente y un hombre cubierto con una capa que no deja ver sino los ojos saca la cabeza de la carroza en la noche del cielo a fin de saber lo que sucede. [...] Sus miradas enérgicas serían bridas suficientes para tener mil caballos desbocados. [...] la tempestad comienza a calmarse como si hubiere fecho su hambre con ese simple caballo carbonizado [...] ¿Quién es este hombre, este hombre que tiene los ojos cargados de estrellas desaparecidas? (Huidobro. Morelli: 17-67-70).

El esoterismo, las comunidades oscuras de prácticas no racionales, los ecos de vampirismo, hacen que Huidobro construya un personaje muy propio de las logias que proliferaron en el siglo de la razón. Figuras trashumantes difíciles de encasillar que guardan un cierto misterio. Entes que representan lo inexplicable, para un siglo de la razón y la ciencia

que pretendían buscar las fórmulas la verdad. Huidobro. en palabras de Morille, [...] reivindica la liberación del hombre de sus existencias cotidianas, y lo hace acudiendo a las palabra poética, a su imagen, entendida como acto puro de creación (Morelli: 43).

El proyecto de guion, pese a su aceptación en los círculos artísticos de Europa y los Estados Unidos, no cumple su cometido como película. Terminó como una novela que responde a los códigos del cine. Sin embargo, es la antesala para que los grandes movimientos de vanguardia como el Dadaísmo, el Cubismo y el Surrealismo, incursionaran en el cine como forma de emancipación del hombre y la sociedad misma.

Conclusión

La imagen cinematográfica puede verdaderamente excavar el tiempo, si puede realmente expresarse como una imagen-tiempo (Deleuze, 2018: 16)

Tanto la literatura como el cine han sido, de alguna manera, complemento para una narrativa des-playada en símbolos y nuevas narraciones. Habita en esa relación dual; las multiplicidades y nuevos modos de subjetivación. Otras formas de ver el mundo. Y la vida cotidiana.

La heterogeneidad narrativa reside en Kafka – Huidobro como complemento de su literatura. Personajes con geografías de paisajes extraños de lo enigmático. Producto de un acto fenomenológico. Por tanto, el cine como la literatura no están hechos para adoptar forma de lo visible; las apariencias. Mejor, develar el manto de la verdad absoluta. Es diagramar la relación cine-literatura como narrativas de percepción alucinada.

Bibliografía referenciada

- Bazin, André. ¿Qué es el cine? (2015) Ediciones Rialp, S. A.; 11ª edición. España.
- Deleuze Gilles, Guattari, Félix. Kafka, por una literatura menor (2001). México: Ediciones Era. Versión Jorge Aguilar Mora.
- Deleuze, Gilles. Cine III. Verdad y tiempo. Potencia de lo falso (2018). Buenos Aires: Cactus.
- Foucault, Michel. La arqueología del saber (2010) México: Siglo XXI Editores. Traducción Aurelio Garzón del Camino.
- Gubern Román. Historia del cine (2016). Barcelona: Anagrama.
- Huidobro, Vicente. Cagliostro (2011). Madrid: Cátedra. Edición Gabriel Morrelli.
- Heidegger Martin. El concepto de tiempo (1999). Madrid: Editorial Trotta. Traductor. Jesús Adrián Escudero.
- Oubiña, David. (Compilador) (2005). Jean Luc Godard: el pensamiento del cine. Buenos Aires: Paidós.
- Ranciere, Jacques. Las distancias del cine (2012). Buenos Aires: Ediciones manantiales. Traducción. Horacio Pons.
- Zischeler Hanns. Kafka va al cine (2008). Barcelona: Minúscula. Traductor Jorge Seca Gil.



Memo Ángel. Protesta, 2021

Acuarela sobre papel
Tamaño: 25 cm x 35 cm