

TRIUNFO Y OCASO DEL VIEJO ARTE DE NARRAR HISTORIAS.  
DE LA GRAN PANTALLA A LA ORALIDAD: DENUNCIA LITERARIA  
DE LA DES-LEGITIMACIÓN DEL NARRADOR

GIUSEPPE GATTI

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

La literatura es una hija tardía de ese quehacer primitivo, inventar y contar historias, que humanizó a la especie, la refinó [...] y disparó a los humanos por la ruta de la civilización.

Mario Vargas Llosa

1. UN MARCO "FRONTERIZO": FABULACIONES PAMPEANAS

Dentro del cada día más variegado conjunto de estudios dedicados a la interacción entre la creación literaria y el cine en el ámbito cultural hispanoamericano, tanto Paulo Antonio Paranaguá (2003) como Alessandro Rocco (2009) subrayan que la llegada del séptimo arte a América Latina a finales del siglo XIX fue un fenómeno que –en sus primeras manifestaciones– involucró a las clases medias urbanas que habitaban las grandes ciudades continentales y que solo en un segundo momento –bien entrado el siglo XX– se extendió a los espacios rurales y a la provincia<sup>1</sup>. Hernán Rivera Letelier (1950), escritor chileno que vivió y se crió en el complejo contexto geo-social de las salitreras del norte del país, elabora en *La contadora de películas* una narración que se propone trazar, con rápidas pinceladas, el rol social de las pequeñas salas de cine en los alejados pueblos del interior de Chile al mismo tiempo que parece –en un primer momento– formular un homenaje a dos formas de arte en peligro de extinción: el de transponer las imágenes fílmicas a la dimensión del relato verbal y el oficio, tradicional y casi sa-

<sup>1</sup> Rocco recuerda que "In America Latina il cinema giunge negli ultimissimi anni del XIX secolo, ed in poco tempo il suo fascino cattura l'interesse dell'opinione pubblica, soprattutto delle classi medie urbane, come dimostra la diffusione di proiezioni e sale cinematografiche nelle grandi città del continente sin dai primi anni del '900" (2009: 23).

grado en ciertas comunidades cerradas, de contar historias. Una ceremonia, esta última, que se convierte en una suerte de arte ritual a través de la experiencia de la condivisione, tal como recuerda Néstor García Canclini en su ya tradicional ensayo *Culturas híbridas*, cuando identifica en el arte un “hecho social [en tanto] establece formas compartidas de elaboración y comprensión” (1989: 39). El análisis textual demostrará como ambas destrezas están destinadas al ocaso ante la acometida del progreso tecnológico que –bajo la forma del vertiginoso avance de la televisión– desestabiliza los cimientos de la estructura socio-cultural en que se fundan la vocación y la práctica de la fabulación oral.

La estructura narrativa que propone Letelier coloca la trama entre finales de la década del cuarenta y principios de la segunda mitad del siglo xx, haciendo coincidir los eventos narrados con el ocaso de la preeminencia del cine como espectáculo de entretenimiento en el medio rural nacional y las primeras transmisiones televisivas, experimentales, desarrolladas en el país. La ubicación cronológica de la historia se puede establecer con exactitud a partir de fechas que representan hitos en la historia del medio audiovisual chileno: si bien en el país andino las transmisiones pioneras se iniciaron aproximadamente en 1948-49, gracias a la Pontificia Universidad Católica de Chile y la RCA Chilena (quienes mostraron imágenes de Santiago en un televisor RCA), fue recién en 1952 cuando se realizaron las primeras transmisiones comerciales.

La trama de la novela se apoya en la figura central de María Margarita, una jovencita que –tal como anuncia el título– se dedica a contar películas<sup>2</sup>. El ámbito espacial de la representación novelesca es un pequeño poblado ubicado en la pampa chilena próxima al desierto de Atacama y surgido como simple campamento salitrero (elemento del paisaje geo-social siempre presente en Letelier), donde la actividad de extracción representa la principal vía de subsistencia de sus habitantes. El escenario físico de la novela subraya la persistencia de la tradicional tripartición estamental que caracteriza esa tipología de aldeas mineras en la década del cincuenta; gracias a la voz de María Margarita, protagonista y narradora homodiegética de la historia, nos enteramos de que las casas del campamento, “como en toda salitrera de la pampa, definían perfectamente las tres clases sociales imperantes: las casas de calamina de los obreros, las casas de adobe de los empleados, y los lujosos chalés de los gringos. Nuestra casa era un barracón de calaminas aportilladas dividido en tres partes” (Rivera Letelier 2011: 27).

No es secundario insistir en la definición del cronotopo que plantea el relato: si los capítulos –y los eventos– centrales que constituyen la historia se

---

<sup>2</sup> La extensa trayectoria literaria de Hernán Rivera Letelier se inaugura en 1988 con el libro *Poemas y pomadas*, al que sigue, dos años más tarde, la recopilación de relatos *Cuentos breves y cuesco de brevas*. Su actividad como narrador hace que al día de hoy se puedan incluir en su bibliografía las siguientes obras: *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994), *Himno del ángel parado en una pata* (1996), *Fatamorgana de amor con banda de música* (1998), *Donde mueren los valientes* (1999), *Los trenes se van al Purgatorio* (2000), *Santa María de las flores negras* (2002), *Canción para caminar sobre las aguas* (2004) y *Romance del duende que me escribe las novelas* (2005). Las dos más recientes publicaciones –que preceden *La contadora de películas*– salen respectivamente en 2006 y 2008: se trata de *El fantasma* y *Mi nombre es Malarrosa*.

ubicar en la década del sesenta del siglo pasado (más adelante se verá la importancia de colocar la trama en el alba de la posmodernidad tecnológica), es el entorno físico el elemento que funciona como marco pretextual para el desarrollo de la ficción. La trayectoria de la minería chilena, compartimento industrial que se ha caracterizado tradicionalmente por una presencia sólida y turbulenta en el norte del país, conecta con una cronología peculiar de desarrollo poblacional que no solo ha determinado históricamente el surgimiento de un tejido semi-urbano en áreas antes desérticas, sino que ha contribuido a la emersión de un entramado social frágil, en tanto que expuesto a los planes cambiantes de las empresas que explotaban los yacimientos. Las compañías mineras (y, entre ellas, también la que describe Letelier en su relato) no se instalaban

en tierras fértiles que ya estuviesen habitadas antes y contasen con un tejido social previo, sino en pampas desoladas en medio de ninguna parte. La empresa construía el alojamiento, abastecía las tiendas, decidía quién trabajaba, por cuánto tiempo, el sueldo y lo que el obrero hacía con el salario (con frecuencia a los mineros se les pagaba con bonos que solo valían para comprar productos de la empresa). (Minnis y Hennessy 2006: 193)

La apropiación de una naturaleza hostil y virgen para convertirla en un espacio económica y socialmente significativo refleja un movimiento centrípeto desde el sur de Chile hacia las regiones más ricas en recursos mineros: se trata de una "conquista" que supone un peregrinaje iniciático y un posterior arraigo, y que conecta con la larga tradición mítico-antropológica que autores como Mircea Eliade "ha[n] tipificado como la empresa del navegante que quiere alcanzar el punto sagrado donde se encuentra el templo o el centro que le permite elaborar su propio ordenamiento cosmogónico del mundo" (Aínsa 2006: 53). Las empresas mineras se transforman en entidades demiúrgicas en tanto que "creadoras de mundos" en lugares deshabitados hasta ese momento.

En este conflictivo contexto socio-económico y geográfico –verdadera cosmogonía por crear– la vida apremiada, soporífera y hastiada de los habitantes del pueblo sin nombre que hace de escenario al relato adquiere un matiz de diversión momentánea gracias al pasatiempo que consiste en ver largometrajes en la única sala de cine que la oficina salitrera pone a disposición de los trabajadores. A partir de esta base temática mínima y de la definición de un contexto ambiental hostil, el autor se propone relatar una suerte de "cuento de hadas con final amargo" de una niña de once años que va rápidamente haciéndose mujer gracias a su aptitud histriónica y su capacidad de describir películas de una forma tan original y entretenida que la hace merecedora del apodo de "contadora de películas".

La jovencita, la menor de cuatro hermanos varones, logra descubrir paulatinamente (y a veces de manera traumática) su feminidad a través de la narración de los films que su padre –imposibilitado de moverse debido a un accidente laboral que lo tiene inerte de la cintura para abajo– le envía a ver al cine; así se autodefine la narradora: "Me mandaban porque yo era mejor que todos ellos contando películas. Como se oye: la mejor contadora de películas de la familia.

Luego, pasé a ser la mejor de la corrida y al poco tiempo la mejor del campamento. Que yo supiera, no había nadie en la oficina que me ganara contando películas” (Rivera Letelier 2011: 14). Ya desde el *incipit* de la historia el autor pone de relieve el conflicto ético y pragmático al mismo tiempo causado por el contraste entre la apremiante penuria económica de la familia y la desbordante pasión de todos sus miembros por el cine: “Como en casa el dinero andaba a caballo y nosotros a pie, cuando a la Oficina llegaba una película que a mi padre –solo por el nombre del actor o de la actriz principal– le parecía buena, se juntaban las monedas una a una, lo justo para un boleto, y me mandaban a mí a verla” (11). Después de ver la cinta, María Margarita, gracias a su innato virtuosismo y a su predisposición natural a la escenificación de historias visuales, se dedica a “representar” la película, llenando los ojos de lágrimas a su padre y hermanos, merced a su actuación. Las modalidades con que Letelier plantea, en su novela, la coexistencia de un medio derivado de la cultura popular de masas como el cine y el ritual comunitario de la narración oral (en tanto expresión de la cultura tradicional) se inauguran con el concurso que el padre de la joven organiza entre su prole, y que ve a María Margarita triunfar siguiendo una suerte de predestinación o de “determinismo onomástico”: los nombres de los triunfadores empiezan siempre por MM, argumenta el padre, citando los casos de Marilyn Monroe o Mario Moreno.

Antes de dedicarnos a averiguar las modalidades según las cuales la joven efectúa su ejercicio de “transposición”, sería útil detenerse brevemente en un rasgo idiosincrático de la producción literaria chilena que Letelier retoma en el presente texto: nos referimos a la elección de ubicar la trama novelesca en el mundo de las minas, una ambientación geo-social que remite inmediatamente a *El Mocho* (1997), cuya publicación José Donoso no alcanzó a ver. El texto, postrera novela donosiana, está ambientado en el asfixiante universo de las minas de carbón, mientras la dictadura militar ejerce el rol de mudo telón de fondo de los acontecimientos narrados. La trama pone en contraposición el submundo de túneles, galerías oscuras y estrictas prohibiciones del poblado minero con la imagen multiforme de los ambientes prostibularios y circenses, que representan los escenarios de otra forma del delirio cotidiano, poblados por seres que remiten a los espacios pesadillescos que marcan el universo ficcional de *El obsceno pájaro de la noche* (1970). Desplazándonos hacia atrás en el tiempo, ya a comienzos del siglo xx, las condiciones de vida de los mineros y de sus familias habían sido el objeto de estudio de Baldomero Lillo, quien publicara en 1904 la recopilación de relatos *Subterra: cuadros mineros*, una antología dedicada a ficcionalizar la vida de los mineros de Lota, descritos en la colección como una suerte de “personaje colectivo” que sobrevive extenuado en los túneles del carbón<sup>3</sup>.

Prescindiendo de otros muchos ejemplos literarios posibles, cabe subrayar cómo la epopeya de la minería norteña identifica un fenómeno histórico y social que, si bien no se limita cronológicamente a las primeras seis décadas del siglo

<sup>3</sup> No es casual que, dentro de la recopilación de Lillo, el conjunto de siete relatos (“Los inválidos”, “La compuerta n.º 12”, “El grisú”, “El pago”, “El chiflón del diablo”, “El pozo” y “Juan Fariña”) conforme un bloque temático unitario que se abre con un episodio de destrucción del ser humano por la mina y se cierra con la destrucción de la mina por un ser humano.

pasado, marca una dinámica de desarrollo industrial que remite con claridad a esa época. El sistema de datación que elabora Letelier en su novela permite identificar no solo un tiempo histórico (es decir, el *quandum* objetivo en el que se ubican los eventos), sino también un tiempo interior, que se conecta con la idea de *durée* bergsoniana y que se expresa en la reinterpretación que de los films hace María Margarita. En este sentido, la novela vislumbra una conexión con la visión de la historia que Paul Ricoeur propone en *La memoria, la historia, el olvido* y evidencia una estructura binómica: por un lado, el "horizonte de espera" (que es un campo objetivo y refleja lo vivido en el plano de lo real) y, por el otro, el "espacio de la experiencia personal" (que es un ámbito subjetivo y remite a las reelaboraciones de fantasía de María Margarita). Las narraciones de la joven interactúan con la dimensión histórica de referencia: fabulación y realidad se superponen de tal manera que –según sugiere el filósofo francés– "las estructuras del tiempo histórico no se limitan a dar a las del tiempo mnemónico una amplitud mayor; abren un espacio crítico en el que la historia puede ejercer su función correctiva respecto a la memoria" (2010: 395). Se verá en el apartado que sigue cómo la memoria y el ejercicio de rememoración se ven afectados por el transcurso del tiempo, entendido como devenir histórico.

## 2. UNA CONVIVENCIA COMPLEJA: MEDIOS DE LA CULTURA DE MASAS Y MANIFESTACIONES DE LA CULTURA TRADICIONAL

En la narración de Letelier, lo que había empezado siendo un simple rito familiar –las representaciones semanales de María Margarita– va ganando fama en el pueblo al punto que la gente prefiere escuchar su historia que ir a ver la película, convirtiendo la ceremonia de los relatos en un verdadero "negocio familiar": ella será la contadora de películas oficial no solo de la familia sino de la aldea. Su esmero, su entrenamiento y su actuación completarán el cuadro de esta suerte de "segundo cine oral" en el que el público pagará por verla actuar. La reorganización del espacio doméstico convierte la casa de calamina en un simulacro de la sala cinematográfica, en la que el público ocupa ansioso el asiento que más le corresponde en función del "rol social" que ejerce en la comunidad:

Mi padre, con una manta boliviana sobre sus piernas, ocupaba el único sillón que teníamos, y esa era la platea. [...] La galería era esa banca larga, de madera bruta, en donde mis hermanos se acomodaban ordenadamente, de menor a mayor. Después, cuando algunos de sus amigos comenzaron a asomarse por la ventana, eso se convirtió en el balcón. (Rivera Letelier 2011: 13)

La ceremonia de la transmisión oral de María Margarita, al representar la ocasión para el núcleo familiar (y más tarde para todo el pueblo) de mantener vivas las tradiciones del viejo arte de contar historias se convierte en el refugio nostálgico que preserva hábitos del mundo premoderno. En efecto, el ritual de la costumbre casi solemne de los cuentos compartidos pertenece al ceremonial premoderno de la dialéctica entre un ser capaz de narrar y un público entregado

a la escucha: este último sujeto colectivo –reunido alrededor del *hablador*– se “ofrece” a la transmisión del relato oral. Este protocolo ritual –expresión de una convivencia comunitaria primordial– entra en contraposición con la teoría de “la muerte del narrador” que había sido pregonada, a comienzos de la década de los treinta del siglo pasado, por Walter Benjamin. Ya en 1933, el filósofo alemán había denunciado el peligro de extinción de dos formas de comunicación tradicionales entre seres humanos: por un lado, el arte de contar, es decir, el saber construir y relatar historias, estaría a punto de sucumbir, al mismo tiempo que las placenteras costumbres de escucharlas de forma compartida se verían también amenazadas por su inscripción en un tiempo histórico que ya proyecta otros valores. Las reflexiones de Benjamin –quien denuncia la incapacidad del ser humano de proteger sus atávicas costumbres de las modificaciones históricas, sociales y culturales que la posmodernidad ha acarreado– se vinculan estrechamente con el manejo objetivo del tiempo y su percepción subjetiva. Tal como se verá, las dificultades surgen a partir de la llegada y la afirmación en la aldea de la televisión, nueva herramienta de entretenimiento para sus habitantes, que le quita todo el protagonismo no solo al cine sino al rol social de la joven contadora de películas.

La estructura temática de la novela, un texto cuyo hilo narrativo resulta en apariencia sencillo, ofrece una pluralidad de motivos que combina tres niveles temáticos: la descripción analítica del periodo de preeminencia del cine como espectáculo de entretenimiento en los ámbitos rural y minero del interior de Chile enlaza con el proceso de conversión que lleva a María Margarita a transformar el relato fílmico en historias destinadas a ser narradas en forma compartida, superando el éxito de la radio, cuya efectividad resulta mermada por la invisibilidad del locutor: “oírme” –cuenta la joven– “era como oír esos radioteatros que transmitían día a día desde la capital, pues, además de imitar voces y poner caras, sabía mantener en suspenso la audiencia” (Rivera Letelier 2011: 87). Finalmente, ambos procesos convergen en el momento de sus respectivas eclosiones, cuando la aparición súbita y masiva de la televisión modifica las costumbres de los hogares chilenos. El texto se propone el desafío de describir con palabras –mediante el oficio de contadora de películas de la joven– los eventos de la narración cinematográfica, tratando de superar la distancia que existe entre los dos vehículos expresivos: por un lado, el “objeto heterogéneo” del que se compone el cine (es decir, imágenes, palabras, música, ruidos); por el otro, su denominación lingüística. Letelier se propone reproducir el proceso de relación dialógica que se halla entre cine y narrativa sustituyendo a la narración en forma escrita el arte de la palabra: el pasaje ocurre no ya del texto fílmico al texto literario, sino al lenguaje verbal, lo cual plantea la necesidad de reducir la distancia natural entre la representación icónica y la verbalización.

El objetivo del autor de rescatar la tradición de la oralidad compartida entra en contraste con el hecho de que la imagen fílmica no solo se construye según códigos analógicos, sino que también –así como sugiere Carmen Peña-Ardid– “se estructura espacialmente y ofrece significaciones concretas en virtud de su carácter mimético-representativo” (2009: 156). La dificultad de representación a la que la joven María Margarita se enfrenta reside justamente en que –al

contrario del lenguaje fílmico— el lenguaje verbal se basa en códigos preconstituidos y fuertemente convencionalizados, consolidándose como un conjunto de “signos arbitrarios que se organizan linealmente como elementos discretos (comunicación digital)” (Peña-Ardid 2009: 156). El proceso integrador entre códigos distintos, que se apoya en la capacidad de asombro y extrañeza que las actuaciones de María Margarita provocan en su público, tiene que pasar por una síntesis capaz de cristalizar la amplitud del mensaje fílmico y de sus categorías.

La dimensión del desafío de Letelier y de su protagonista consiste en que la imagen cinematográfica, así como toda imagen icónica, no equivale a la simple palabra y tampoco a una frase: su “materia” se expresa mediante un conjunto de enunciados cuyo sentido es posible apreciar en su integridad solo poniéndolo en relación con otros enunciados y otros elementos de la película. No es casual que Jorge Urrutia, al definir el significante del signo fílmico como cierta sucesión u oposición de imágenes, afirme que estos mismos signos “no adquieren significado exacto más que en relación con lo que antecede y lo que sigue en el decurso, ya que la codificación del lenguaje cinematográfico no existe, al menos en su totalidad” (1984: 39).

La clave del éxito de los relatos que María Margarita elabora para su público reside en un rasgo característico del cine como uno de los pocos vehículos de expresión artística que trabaja con dos registros, en tanto que es capaz de mostrar lo que los personajes ven al mismo tiempo que puede decir lo que estos piensan. En este sentido, analizar (y describir, como hace María Margarita) una película sin concentrarse únicamente en sus imágenes quiere decir focalizar la atención en la estructura narrativa del texto fílmico; es decir, examinar no solo las informaciones visuales que la pantalla proyecta, sino también los mensajes verbales. Esta reducción de la distancia entre la naturaleza de la imagen y la de la palabra a través del análisis de la “actitud narrativa” de los personajes fílmicos es subrayada por François Jost, quien afirma que

le cinéma travaille deux registres: il peut montrer ce que voit le personnage et dire ce qu'il pense. Si l'on ne veut pas restreindre, une fois de plus, l'analyse du film à l'étude de l'image, il importe donc de différencier l'attitude narrative par rapport au personnage héros en fonction des informations verbales et visuelles. (Jost 1978: 18)

Los iniciales triunfos que María Margarita logra en la tarea de transposición del producto fílmico de la pantalla a la palabra residen en su capacidad para reunir las informaciones verbales y visuales en una suerte de representación teatral que supera la mera relación de la trama e incluye otras categorías del decurso narrativo como, por ejemplo, los efectos sonoros y las canciones: así, alude la joven a su actitud: “además de contar la película con descripciones de paisajes y todo, de pronto me largué a cantar las canciones interpretadas en la película” (Rivera Letelier 2011: 44). La adaptación del texto fílmico a la dimensión verbal se revela tan exhaustiva que en el pueblo se instaura un doble hábito ritual: el público acude primero al espectáculo cinematográfico y después se acerca

al teatro doméstico donde María Margarita actúa<sup>4</sup>, como si el film adquiriera una segunda dimensión que desbordara hacia el ámbito teatral. Esta suerte de “contaminación” entre cine y teatro remite a las reflexiones que Béla Balázs hace en su ensayo *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. La misma narradora, consciente de esta dinámica, así lo confirma: “ya no me conformé con la mímica y el cambio de voz, sino que incorporé elementos externos, como en el teatro” (Rivera Letelier 2011: 45).

La dificultad de la tarea que Letelier impone a su personaje femenino aumenta si se considera la siguiente evidencia: la contraposición entre la imagen y la palabra pone de relieve cómo el lenguaje verbal ha adquirido un grado de formalización muy superior al de la imagen icónica, lo cual –en palabras de Román Gubern– podría resumirse en la pregunta: “¿Existirá algún día un vocabulario icónico sistemático y formalizado como el de nuestros diccionarios lingüísticos? (1987: 115-116). Ante esta duda, que involucra el ámbito de las interrelaciones textuales, el universo semántico al que remiten el discurso narrativo y sus categorías (es decir, la trama, el personaje, el espacio, el tiempo y el punto de vista) padecen una modificación en el tránsito entre el nuevo emisor (María Margarita, que sustituye a la gran pantalla) y el nuevo destinatario (el público que asiste a sus actuaciones para-cinematográficas).

Es en este contexto de fabulación parcialmente “enjaulada” donde se coloca la clasificación que el alemán Franz J. Albersmeier propone acerca de las diferencias entre el medio visual y el verbal. Sostiene Albersmeier que

- a) el cine se propone como una manifestación artística que refleja objetivamente la realidad, al tiempo que la escritura y la palabra son el arte de la interioridad subjetiva;
- b) el cine es el arte del espacio, y la novela y la palabra representan el arte del tiempo;
- c) el cine, dado que es un objeto artístico objetivo, “se mueve en el plano de la metonimia; la novela, en cuanto arte subjetivo, en el plano de la metáfora”. (Albersmeier 1973: 156)

En lo que se refiere al primer punto que señala Albersmeier, esa interioridad subjetiva que la escritura y la palabra desarrollan en oposición a la objetividad del cine se apoya en la sustracción de la dimensión visual que se evidencia en las representaciones diarias de María Margarita. Esta desaparición de lo visual (es decir, de la realidad objetiva de Albersmeier) hace que el público se vea obligado a impulsar su capacidad imaginativa en tanto que la ceremonia del relato permite una intensificación de la labor de la fantasía y convierte a la joven en una hacedora de ilusiones. Así lo confirma la misma narradora:

... yo había llegado a convertirme para ellos en una hacedora de ilusiones. En una especie de hada [...]. Mis narraciones de películas los sacaban de esa nada

---

<sup>4</sup> La necesidad de la gente del campamento a recurrir a la oralidad es un hecho que la misma narradora sugiere: ella recuerda que “había quienes iban a ver la película al cine y luego se venían a la casa a oírlo contar. Después salían diciendo que la película que yo había contado era mejor que la que habían visto” (Letelier 2001: 55-56).

agria que era el desierto y, aunque fuera por un rato, los transportaba a mundos maravillosos, lleno de amores, sueños y aventuras. A diferencia de verlos proyectados en una pantalla de cine, en mis narraciones cada uno podía imaginar esos mundos a su antojo. (Rivera Letelier 2011: 88)

El éxito reiterado de esta elaboración transgresora de la historia local, capaz de desplazar al ser humano hacia la "tierra prohibida de la ensoñación", remite a los más recientes estudios de García Canclini y, en particular, a su texto *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, en el cual el autor argentino insiste en el deseo del ser humano de experimentar –mediante distintas formas artísticas– existencias vitales que conecten la realidad con la dimensión ficcional. En este sentido, sostiene García Canclini que "las artes dramatizan la agonía de las utopías emancipadoras, renuevan experiencias sensibles comunes en un mundo tan interconectado como dividido y el deseo de vivir esas experiencias en pactos no catastróficos con la ficción" (2010: 10).

A pesar de la aparente solidez del ritual comunitario de la narración oral, el progreso penetra como un germen patógeno en el territorio de la tradición. Como consecuencia del desarrollo económico de la segunda mitad del siglo xx, la acelerada expansión mercantil busca nuevos mercados y reclama una continua ampliación, renovación y absorción de aquellos espacios de actividad idóneos para alimentar el flujo de mercancías que la maquinaria económica necesita. En el ámbito cultural, si en un principio se asiste a un fenómeno de "industrialización en serie de aquellas artes o productos que tradicionalmente se había venido identificando con la baja cultura, pronto el asalto se centra en las zonas intermedias –el cine, la novela– para acabar desmoronando [...] las fronteras entre una y otra cultura" (Bértolo 2012: 24).

### 3. EL NARRADOR DESLEGITIMADO DE LA CONTEMPORANEIDAD

La afirmación y difusión de la televisión, artefacto innovador que se convierte en el medio de esparcimiento de la población del villorrio, se conecta con las reflexiones que el filósofo francés Gilles Deleuze había aplicado al control que el aparato social ejerce sobre el ser humano: utilizando el término "sociedad de control", Deleuze se refiere a una estructura social caracterizada por un cierto tipo de subjetividades que habitan una estructura organizativa dominada por la tecnología, tanto electrónica como digital. Siguiendo a Deleuze, Paula Sibilía identifica el perfil de una organización social construida sobre los principios del consumismo más puro, una estructura regida por "la sobreproducción y el consumo exacerbado, el marketing y la publicidad, los servicios y los flujos financieros globales. Y también la creatividad alegremente estimulada [...] y recompensada en términos monetarios" (Sibilía 2009: 21-22). En las sociedades modernas, las habilidades individuales premiadas serían, insiste Deleuze, la capacidad para promocionar un producto o un servicio, una creatividad brillante y dirigida hacia fines comerciales, una actitud consumista y una disponibilidad a ofrecerse en el mercado laboral en función de la recompensa económica derivada. Como resultado de esta dinámica, las carencias e incapacidades que la Era Moderna en-

gendra serían el resultado de la inutilidad práctica de determinadas habilidades, que –en cuanto innecesarias– tenderían a desaparecer.

La estructura organizativa que Deleuze dibuja se construye sobre una absoluta ausencia de las necesidades de comunicación interpersonal, de tal manera que el entramado social que el filósofo francés critica resultaría forjado sobre un intercambio que “borra lo humano” en pos de los meros números. No parece innecesario, entonces, preguntarse si se estaría enfrentando el ser humano a la desaparición de cualquier forma de intercambio social que no esté basada en el cálculo; y es esta alusión a la aniquilación del encuentro humano desinteresado (y, por extensión, de la comunicación y de la conversación) la que permite enlazar las reflexiones de Deleuze con el texto de Letelier. En *La contadora de películas*, conjuntamente a los mecanismos de control impuestos por los sistemas disciplinarios vigentes (que posponen los “caracteres sentimentales” de las relaciones humanas a la lógica del entendimiento), la inmediata consecuencia a nivel social de la afirmación de la tecnología y del derrumbe de las ceremonias de representación para-cinematográficas de María Margarita es una paulatina desaparición de la comunicación personal entre individuos, tanto en términos de abandono de las formalidades en el uso del lenguaje, como de un des-cuido de las costumbres de intercambio, orales y escritas.

La aparición de la televisión en el campamento, si bien representa el símbolo de la avalancha tecnológica que amenaza con desintegrar el tejido socio-cultural en que se funda el arte de la narración oral, es percibida como emblema de la fantasmagoría del progreso, al punto que –relata la joven– “todo el mundo permanecía con la vista clavada en la pantalla esperando ver en cualquier momento algo así como una aparición celestial” (Rivera Letelier 2011: 99). La desaparición del ritual del cuento compartido en pos de un medio de esparcimiento que promete “apariciones celestiales” es un motivo que enlaza las reflexiones de García Canclini –pues recuerda el antropólogo argentino que “el arte es el lugar de la inminencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones” (2010: 12)– con los estudios de Jesús Martín Barbero. En el ensayo *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, el antropólogo hispano-colombiano examina la hegemonía audiovisual en América Latina y, al analizar los avatares culturales, políticos y narrativos de aquel, identifica una suerte de mestizaje entre lo visual y lo oral; revela Martín Barbero cómo esta hegemonía audiovisual “pone al descubierto las contradicciones de una modernidad *otra*, esa a la que acceden y de la que se apropian las mayorías sin dejar su cultura oral, mestizándola con las imagerías de la visualidad electrónica” (1999: 8).

Frente al ocaso del éxito de las sesiones de “relatos post-fílmicos”, cabría preguntarse si el mensaje del autor apunta a denunciar la defunción de toda comunicación interpersonal desligada de las dinámicas “calculatorias”. Si así fuera, el riesgo subrayado por Letelier advierte que –dentro de las habilidades humanas más expuestas a este peligro de extinción– la comunicación interpersonal es la que más peligros corre. Esta se está viendo sustituida –según adelantaron las predicciones de Deleuze y según demuestran la narración de Letelier y la

evidencia empírica actual— por una nueva forma de comunicación mediada por las nuevas tecnologías de la cultura contemporánea, fundada sobre la rapidez de la información (en la era posmoderna, a la que no hace referencia Letelier, se trataría de la cibernética).

El ámbito en que más parece impactar el efecto de las nuevas prácticas comunicativas es en la etapa de creación del relato (o reelaboración del mismo): nos referimos a la praxis de contar historias como habilidad innata y socialmente reconocida, en el sentido de transmitir experiencias comunicables mediante el uso de un lenguaje creado, no ya con el mero propósito de transmitir rápida y eficazmente una información, sino con el objetivo de cuidar con las palabras la memoria, las tradiciones y las raíces de una identidad.

Sibilia retoma las reflexiones de Benjamin y —al citarlo— subraya como “tras el vértigo que arrasó los paisajes urbanos y rurales en los siglos XIX y XX pocas son las personas que saben narrar debidamente”<sup>5</sup>. Al profetizar la muerte del narrador, Benjamin había identificado no tanto el conflicto entre dos realidades temporalmente distintas, sino la presencia de dos ámbitos opuestos desde el punto de vista de los valores predominantes: el primero de los dos sería el mundo “premoderno”, un escenario en el que la memoria y las tradiciones de una sociedad se basan en un respeto casi sagrado hacia la experiencia, la sociabilidad y la condisión de los relatos. Una sociabilidad que, en el campamento, se va perdiendo como consecuencia de la conversión del pueblo entero al aura de la televisión: “Por primera vez en el cine se comenzó a ver filas enteras de asientos vacíos. De igual forma, la gente dejó de ir a sentarse a la plaza. Hasta las calles comenzaron a verse más desiertas de lo que siempre se veían” (Rivera Letelier 2011: 107). Letelier articula un mundo cuyos rasgos premodernos se vislumbran en un sentido más socio-cultural que simplemente cronológico: en él, el saber colectivo gana en autoridad a medida que van transcurriendo los años, y la existencia se sigue desarrollando según ritmos pausados. En ese contexto apaciguado, los seres humanos no solo se sirven de palabras duraderas para transmitir sus experiencias —aquellas “comunicables”, que se mencionaron con anterioridad—, sino que cultivaban también el oficio de la fabulación y la capacidad de soñar. No es casual, entonces, que las tramas de las películas, los relatos de María Margarita y los textos filmicos se superpongan en un torbellino de imágenes que exalta la ensoñación: “de tanto ver y contar películas, muchas veces las barajaba con la realidad. Me costaba recordar si tal cosa la había vivido o la había visto proyectada en la pantalla. O si la había soñado. Porque sucedía que hasta mis propios sueños los confundía después con escenas de películas” (Rivera Letelier 2011: 64).

A partir del agotamiento de las experiencias compartidas, Benjamin traza los rasgos de la pérdida de la identidad de la sociedad moderna: los ritmos frenéticos impuestos por la sociedad y los nuevos medios de comunicación masiva que impiden la interacción entre emisor y receptor obstaculizarían en el individuo la posibilidad de reflexión, de introspección y de exposición de lo vivido. La

---

<sup>5</sup> El fragmento citado por Sibilia en la página 47 de su ensayo *La intimidad como espectáculo* (2008) se encuentra en Benjamin (1994: 197).

necesidad de tener que elaborar una enorme cantidad de informaciones, siempre inéditas, inestables y cambiantes, engendraría una doble consecuencia: en primer lugar, dada la extrema rapidez del acontecer diario, se manifestaría una atrofia en la actividad humana de transformación de las vivencias en historias, actividad que constituyó siempre el paso sobre el que se fundaba el arte de narrar. En segundo lugar, el ser humano –al confrontarse con la imposibilidad de procesar la enorme cantidad de datos recibidos– acabaría acometiendo un alejamiento emocional de todas sus vivencias, pues su frenesí vital le impediría percibir las en su verdadera esencia y en todos sus matices.<sup>6</sup>

Como consecuencia, el “tiempo lento” (que en el mundo premoderno del campamento salitrero era la condición básica de la narratividad y del éxito de María Margarita) desaparecería, anulado por “un aluvión de datos que, en su rapidez incesante, no se dejan digerir por la memoria ni recrear por el recuerdo” (Sibilia 2009: 48). Es así que, al final de la novela, cuando ya el pueblo se ha convertido en una aldea despoblada y fantasmal, María Margarita –única habitante del lugar– no se resigna al derrumbe de su rol de fabuladora y, al recibir a los escasos visitantes, elabora una suerte de meta-narración en la que la protagonista es la proyección de sí misma en el pasado: “cuando estoy más inspirada los traigo a esta casa –o lo que queda de ella– que es la casa donde viví toda la vida. Aquí les cuento la historia de la niña contadora de películas. Me escuchan asombrados. Sobre todo los jóvenes; en el mundo tecnológico de ahora, una contadora de películas se les hace increíble” (Rivera Letelier 2011: 113-114).

En conclusión, ochenta años después de los vaticinios de Walter Benjamin, en Santiago de Chile Hernán Rivera Letelier opta por escribir una novela que pone en el centro de su temática el rol de diversión y de fascinación de las masas que el cine ha ejercido durante décadas, al mismo tiempo que celebra el viejo y amenazado arte de contar historias y denuncia su progresivo repliegue. El autor no se limita a la recuperación de la fase de “expresión”, es decir, a las habilidades relacionadas con la narración, sino que emprende también la tarea de rescate del placer de escuchar, restituyendo así, por un instante, la centralidad a la actividad de compartir experiencias.

#### OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando (2006): *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid, Iberoamericana.
- Albersmeier, Franz J. (1973): *André Malraux und der Film zur Rezeption des films Frankreich*. Frankfurt/Berna, Herbert Lang/Peter Lang.
- Benjamin, Walter (1994): “O narrador”. En: *Obras escolhidas*, vol. 1: *Magia e Técnica, Arte e Política*. San Pablo, Editorial Brasiliense.

---

<sup>6</sup> Sibilia reflexiona sobre el doble efecto de las exigencias que la sociedad impone al hombre moderno y afirma que este proceso de “aceleración habría generado una merma de las posibilidades de reflexionar sobre el mundo, un distanciamiento con respecto a las propias vivencias y una imposibilidad de transformarlas en experiencia” (2009: 48).

- Bértolo, Constantino (2012): "La crítica como ausencia y ausencia de la crítica". En: *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana*, n.º 41, pp. 9-27.
- García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- (2010): *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid, Katz Editores.
- Gubern, Román (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Jost, François (1978): *L'œil-caméra. Entre films et roman*. Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Martín-Barbero, Jesús, y Rey, Germán (1999): *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona, Gedisa.
- Minnis, Natalie, y Hennessy, Huw (2006): *Chile*. Barcelona, Océano.
- Paranagua, Paulo Antonio (2003): *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Peña-Ardid, Carmen (2009): *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra / Signo e Imagen.
- Ricoeur, Paul (2010): *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta.
- Rivera Letelier, Hernán (2009): *La contadora de películas*. Madrid, Alfaguara.
- Rocco, Alessandro (2009): *La scrittura immaginifica. Il film scritto nella narrativa ispanoamericana del Novecento*. Roma, Aracne.
- Sibilia, Paula (2008): *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Urrutia, Jorge (1984): *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla, Alfar.