

Culto eterno y reproductibilidad en “Queremos tanto a Glenda”: Un análisis del rol del cine en el cuento de Julio Cortázar

Eternal cult and mechanical reproduction in “We love Glenda so much”: an analysis of the role of cinema in the short story by Julio Cortázar

Nombre: Guiselle Llantén¹

Filiación: Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.

Email: g.llantenleaf@gmail.com

Resumen: En el presente ensayo se analiza el lugar del cine en el cuento “Queremos tanto a Glenda” de Julio Cortázar. En una primera instancia se abordarán las relaciones intertextuales entre cine y el cuento para posteriormente plantear un paralelo entre las ideas de Benjamin sobre el potencial revolucionario del cine (o el arte reproductible en general) y la caracterización que Cortázar hace del medio como discurso cultural vivo.

Palabras clave: arte, cine, cuento, Julio Cortázar, Walter Benjamin

Abstract: This essay analyses the role of cinema in Julio Cortázar’s short story “We love Glenda so much”. Intertextual links between cinema and the story will be examined in the first instance, to subsequently present a parallel between Benjamin’s ideas on the revolutionary potential of cinema (or any art) and Cortázar’s depiction of the medium as a living cultural discourse.

Keywords: art, cinema, short stories, Julio Cortázar, Walter Benjamin.

El cine ha estado marcado desde sus inicios por la influencia mutua entre éste y otros medios, como también por disciplinas artísticas como la literatura, el teatro y la pintura. En cuanto el cine se plantea como un medio para contar historias, se estrecha su relación con los géneros narrativos y el texto teatral como literatura.

¹ Guiselle A. Llantén Ortiz (Santiago de Chile, 1990) es licenciada de Artes y Certificado Académico en Estética del Cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Por medio de un análisis del cuento “Queremos tanto a Glenda” del autor argentino Julio Cortázar, hablaremos de la influencia del cine sobre la literatura, examinando específicamente el lugar que el autor da a dicho medio en el relato a través de la caracterización que hace de éste como discurso cultural y social.

El cine como intertexto

Es evidente que el lugar inmediato que ocupa el cine en este relato es uno temático, en tanto el cuento trata de un grupo de aficionados al cine, admiradores de una famosa actriz cuyo implacable desempeño buscan mantener intacto. El primer intento por encontrar huellas de intertextualidad entre el relato y el cine estaría marcado por la definición que Genette (1989) hace de la intertextualidad como la co-presencia efectiva de dos textos (usualmente presencia de uno dentro de otro) a través de la cita, el plagio o la alusión. Tal definición nos llevaría a buscar cruces en el plano de la palabra en una comparación textual que podría quedarse perfectamente en el guión, sin embargo, la posibilidad de entender el cine como texto, y así, de establecer una relación intertextual entre cine y literatura, está dada llanamente por su carácter de enunciado² más que por potenciales vínculos con la narrativa escrita y otras fuentes literarias.

Tanto Kristeva- “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (190)- como Barthes – “un texto puede entrar en contacto con cualquier sistema: el intertexto no tiene otra ley que la infinitud de sus reanudaciones” (170)- conciben el texto como estructura abierta, inherentemente intertextual, y lo insertan dentro de entramados textuales “mayores” como serían la literatura (Barthes 8), la cultura, la sociedad y la historia (Kristeva 147-148). Concebiremos, en este caso, la intertextualidad como explicada por Robert Stam a partir de la traducción propuesta por Kristeva al concepto de “dialoguismo” de Bajtin, el cual hace referencia a la relación de todo enunciado, entendido como cualquier tipo de complejo de signos (desde frases a películas),

²En palabras de Jacques Aumont: “El relato filmico es un enunciado que se presenta como un discurso, puesto que implica a la vez un enunciador (o como mínimo un foco de enunciación) y un lector-espectador” (107).

con otros enunciados (Stam 236). Siguiendo estas ideas, podríamos decir que el cine es emplazado en el relato de Cortázar como un texto que se expresa no sólo como un medio, dotado de especificidades, sino a través de sus repercusiones en el sistema cultural y social. Pues, de lo que el narrador del relato nos habla como voz representativa de un colectivo es sobre la relación específica que éste ha establecido con el cine como dimensión viva dentro de la realidad propuesta en la diégesis³, cuya influencia marca no sólo sus costumbres, sino también una manera de aproximarse a la realidad.

Aunque el cuento no se refiera de manera directa a ninguna película en particular que exista en la historia del cine, sí alude al cine como un entramado discursivo que conlleva un paratexto, es decir, todos aquellos datos que repercuten en la recepción del film y operan en los márgenes del texto oficial (Stam 242), como pósteres, *trailers*, e incluso la reputación del director o actores de la película. Cuando Cortázar nos presenta a Glenda Garson como homólogo ficcional de la actriz británica Glenda Jackson, hace del cine (y su paratexto) el intertexto del relato, pues en este juego de realidad a medias, o ficción alusiva a la realidad, remite al lector a Jackson como ícono cultural, y al universo fílmico y mediático existente que la ha formado como tal. Remite a éste también cuando “parafrasea” el título de una película real como *El fuego en la nieve* para dar nombre a una de las cintas protagonizadas por la actriz, “El fuego de la nieve”.

El núcleo versus el público de cine.

El *núcleo*, como protagonista colectivo del relato, es un grupo de aficionados al cine, quienes, por medio de una sistemática y asidua visualización de films, han llegado a conocer bien los mecanismos de la creación cinematográfica. Como grupo de aficionados y admiradores de Glenda Garson, niegan pertenecer al común del público, al común de cualquier club de admiradores, o incluso ser un

³La diégesis es un concepto narratológico que designa el universo ficcional en el cual se sitúa todo relato, y el cual es construido, al mismo tiempo, a partir de éste. En palabras de Jacques Aumont: “La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad . . . es la ficción en el momento en que no sólo toma cuerpo, sino que se hace cuerpo. Su acepción es más amplia que la de historia, a la que acaba por englobar: es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador.” (114)

club, o admiradores: “De club no tenía nada, simplemente queríamos a Glenda Garson y eso bastaba para recortarnos de los que solamente la admiraban” (Cortázar 20). Muestran, además, un rechazo por el gusto masivo, las modas y pretensiones pasajeras: “El núcleo se amplió y sentimos que crecía casi insoportablemente y que estábamos amenazados de imitación snob o de sentimentalismo estacional” (20). Sin embargo, a medida que pasa el tiempo y se consolidan, se organizan bajo una jerarquía, realizan pruebas de ingreso -“Desde un principio Irazusta parecía ejercer un mandato tácito que nunca había reclamado y Diana Rivero jugaba su lento ajedrez de confirmaciones y rechazo que nos aseguraba una autenticidad total sin riesgos de infiltrados o de tilingos” (21)- y siguen un reglamento riguroso, también tácito (21). Este rechazo a la idea de club y masividad, podríamos atribuirlo al estatus intelectual de los miembros del *núcleo*. Sabemos que entre ellos hay filósofos e individuos con poder adquisitivo (Irazusta, con su laboratorio y computadoras), pero esto no dice tanto como su intención de resguardar su pureza como grupo y validarse como auténticos conocedores del arte Glenda. Esta cierta exclusividad que buscan mantener la podemos relacionar con la idea popular, cuyo origen se remonta a los inicios del cine como espectáculo de feria y que incluso perdura en algún nivel hasta el día de hoy, de que el cine no es un espectáculo culto, y que corresponde más bien al estrato de la baja cultura, es decir, que apela a un público masivo, sin un intelecto “cultivado”. Kracauer, en su ensayo de 1926 “Cult of distraction”, plantea que los espacios de exhibición de Berlín de la época hicieron del cine pura distracción, al mismo tiempo que intentaron elevarlo al status de alta cultura a través de una arquitectura monumental. El público que atiende a este espectáculo óptico son las masas trabajadoras que, manipuladas por el dispositivo, nunca acceden al estado de contemplación que una obra de arte podría brindarles. Al igual como lo hará más tarde Benjamin, Kracauer vislumbra un potencial liberador en la pura exterioridad a la que la masa es expuesta en el cine: en ésta podría encontrarse a sí misma como fragmentación. Sin embargo, el autor reprocha la manera en que el espectáculo tiende al ocultamiento de la realidad y a la elusión por medio del entretenimiento. En este punto coinciden Kracauer y Arlt: ambos ven el cine como un espacio que

mantiene en el olvido a las masas: “Un correcto instinto verá que la necesidad de entretenimiento sea satisfecha. El diseño interior de los teatros sirve solo un propósito: fijar la atención del espectador en lo periférico para que no se hundan en lo abismal”⁴ (Kracauer 325-326). En “El cine y los cesantes”, Artl relata:

El cesante piensa en la cara de su mujer, en las horas largas de la tarde. ¿Dónde? ¿En qué punto del Universo puede comprar a precio más barato el olvido? Tres horas. Y entonces, el tío se arrima a la taquilla, y palma su chiroлита. Al fin y al cabo... más caro le va a salir meterse en un café. Más caro le va a costar el ómnibus para ir a tomar mate a la casa de aquel amigo distante. (92)

El cine resulta puro efecto, un somnífero para la clase trabajadora cuyo intelecto no le permite salir de la ilusión.

Actualmente, podemos desplazar esta noción del cine como espectáculo de masas hacia el terreno que discute categorías como “cine de autor” versus “cine de productor”, o cine comercial y cine independiente. El cine comercial estaría delimitado principalmente por la herencia del modelo Hollywoodense, ya no como un modelo de representación institucional como habría planteado Bordwell el cine clásico de Hollywood, pero sí como un modelo industrializado cuyas características productivas aún perduran. El realizador Andrew Bujalski en su artículo “Las películas están bien”, hace manifiesta la tensión existente entre los criterios comerciales y los artísticos a la hora de realizar un film. Hasta el día de hoy, la eficacia productiva de un film sigue siendo la demanda para llegar a su concreción:

Todos comprendemos que cuando algo creativo o que marca un desvío de la fórmula comercial llega a la pantalla es como un prisionero que logra escapar de su cautiverio sin ser baleado por los guardias o devorado por los perros. La mayor parte del cine es una avalancha de mediocridad, y los críticos que son

⁴Traducción propia.

empleados para recibir esa avalancha parecen a veces volverse locos con su tarea. Esta es gente que ha decidido aplicar su intelecto a analizar la más formidable forma artística del último siglo –con justa razón- pero terminan pasando la mayor parte del tiempo analizando un producto que, me atrevo a decir, no parece ser particularmente digno de ningún tipo de análisis. (2)

Dado que el criterio comercial del cine estaría a su vez delimitado por los hábitos de consumo de los espectadores, el hecho de que finalmente no lleguen a la pantalla más que productos mediocres vendría a poner la responsabilidad en la incapacidad de la masa de demandar algo más que las formulas narrativas familiares, encarnadas por los rostros familiares que el sistema productivo industrial sostiene a petición⁵.

En concordancia con lo anterior y, como fenómeno en directa relación, en el relato de Cortázar la adhesión a un “club de fanáticos” respondería al encanto irreflexivo ante la exaltación que de una personalidad hacen los, ya entonces masivos, medios de comunicación, más que a la comprensión profunda de su trabajo; aunque el *núcleo* declara, contradictoriamente al rechazo de la idea de admirador, que es sólo el cariño a Glenda lo que los diferencia del resto.

El *núcleo* es el más leal club de auténticos “queredores” (porque no sólo la admiraban, la querían) de Glenda, estructurados cual clan o fraternidad cualquiera, pero al mismo tiempo poseedores de un conocimiento que les permite reconocer y rechazar tanto al espectador pasivo que se encanta con una actuación novedosa, como las operaciones convencionales y predecibles a manos de la industria en el guión, la edición y la dirección. Pero no es sólo su carácter de “élite” de intelectuales del cine lo que los distingue, sino también el misticismo que ellos perciben que rodea su alianza y sus acciones. Parecen estar unidos y operar movidos por una fuerza misteriosa que los ha puesto juntos para desarrollar su

⁵Esta idea es, por supuesto, muy cuestionable, pero representa una cara de la moneda en la discusión en torno a la relación entre el cine de autor y el cine comercial. Argumentos similares son respuesta a la pregunta de por qué Chile no ha logrado consolidar una industria cinematográfica nacional de cuando cuenta con representantes que circulan con relativo éxito internacional: aparentemente el cine chileno no tiene público en Chile.

“misión”. El narrador nos dice reiteradamente que nunca estuvo muy claro cómo llegan a ser cuantos fueron, ni cómo se formaron como grupo. La voz del núcleo dice que “mecánicas no investigables nos llevaron a un mismo café del centro” (Cortázar 20), y que “Incluso (nunca sabremos cómo) se dio por sentado que iríamos al café los viernes cuando en el centro pasaran una película de Glenda” (21).

El núcleo versus la industria: busca de la obra imperecedera en el cine.

Movidos quizás por aquel mismo impulso misterioso, en el *núcleo*: “sólo poco a poco, al principio con un sentimiento de culpa, algunos se atrevieron a deslizar críticas parciales, el desconcierto o la decepción frente a una secuencia menos feliz, las caídas en lo convencional o lo previsible” (Cortázar 22) dentro de las películas de su querida actriz. Conocedores de la capacidad de la artista y los recursos del cine industrial, a los cuales se acude como fórmulas que, ya probadas, garantizan el éxito comercial de un film, el narrador defiende a la actriz declarando que “Sabíamos que Glenda no era responsable” y que “. . . conocíamos otros trabajos de sus directores, el origen de las tramas y los guiones, con ellos éramos implacables . . . sólo ella se salvaba de lo que imperfectamente hacían los demás” (22). Comprendiendo el origen de la desafortunada situación en la que se veía atrapada la perfecta actuación de Glenda, llega el día en que el núcleo decide tomar acción, dejando su lugar de espectador para pasar al de productor, de manera muy benjamínea.

Walter Benjamin, planteó, tanto en la *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* como en la ponencia presentada en el Instituto para estudio del fascismo en 1934 en París titulada *El autor como productor*, la idea de que justamente donde se pervierte el arte (o se explota el proletariado), es decir, en las condiciones de producción capitalistas, se encuentran como germen las mismas condiciones que harían posible la expansión del arte (y la abolición del capitalismo). En *El autor como productor*, desde la crítica de la literatura, Benjamin urge al artista “avanzado” a transformar la técnica, a intervenir como trabajador revolucionario. De alguna forma, el planteamiento de estas exigencias busca reconocer al autor de

izquierda, quien debe entenderse como productor, en oposición a la idea de artista genio, ya que, por medio de un involucramiento en el proceso de producción, es capaz de contribuir a la superación de los roles sociales (autor/espectador) y así llegar al progreso de la técnica literaria. La tesis central del texto está contenida en su título, en tanto, como lo explicita en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, plantea un giro del arte como ritual, con sus valores de autenticidad y eternidad, a un arte cuya función social ha cambiado y que ahora se fundamenta políticamente (Benjamin, *La obra* 51); un giro desde el artista creador a uno productor. En la disolución de los géneros y roles sociales que propone Benjamin, se alberga la posibilidad de una disolución entre las categorías de autor y lector por medio de un modelo de técnica posible de ser enseñado: “Un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie . . . el carácter del modelo de la producción es determinante: es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y poner a su disposición un aparato mejorado” (Benjamin, *El autor* 15-16). Esta posibilidad se extiende incluso hasta que el consumidor se transforme en productor.

Es justamente este vuelco el que experimentan los personajes de nuestro cuento. A pesar de tratarse de personajes que, hemos podido deducir, poseen un cierto estatus intelectual, no ha sido una formación “erudita” de academia la que les ha brindado su conocimiento del cine, ni un talento de artistas genios, sino el mismo hecho de ser consumidores del producto cinematográfico, de ser espectadores que habitualmente acuden al evento masivo⁶. En el mundo de nuestros personajes, el modelo productivo del cine se hizo evidente mediante su propia reproductibilidad. La capacidad inagotable del aparato cinematográfico de producir más y más films y de proyectarlos una y otra vez, reveló a un grupo de espectadores los procedimientos que lo fundan, dotándolo de las herramientas necesarias para superar la “vulgaridad” en la que la industria había hecho caer desempeños brillantes como el de Glenda Garson, por medio de la intervención de las cintas con

⁶Esta característica de nuestro cuerpo de protagonistas resuena con los inicios de realizadores como Jean Luc Godard, que partieron desde el visionado y la crítica en lugar de la formación técnica.

pequeños cambios en el montaje, cortes y ritmo (Cortázar 24), como también giros en la narración a través de reemplazos de escenas completas (24).

Benjamin ve en la apropiación de técnicas de producción externas al arte tradicional una resolución de las antinomias entre géneros y relaciones sociales, como ve en el lugar donde se desvirtúa la palabra en términos artísticos su posible expansión:

La ruina de la literatura en la prensa burguesa se muestra como la fórmula de su recuperación en la prensa soviética. En efecto, en la medida en que la literatura gana en amplitud lo que pierde en profundidad, la distinción entre autor y público, que la prensa burguesa mantiene de manera convencional, comienza a desaparecer en la prensa soviética. (*El autor* 6)

“Es la literarilización de las relaciones vitales que supera las antinomias que de otro modo son insolubles; es en el escenario del más desenfrenado envilecimiento de la palabra -es decir, en el periódico- donde se prepara su salvación” (7). En lugar de entrar en competencia con los nuevos instrumentos de publicación intenta servirse de ellos, aprender de ellos, entablar una polémica con ellos (16).

El cine, de acuerdo a Benjamin, es un arte opuesto a la obra aurática, pues su carácter artístico está dado por la reproductibilidad que lo dota de la capacidad de ser mejorado, renunciando radicalmente así a perseguir un valor eterno (*La obra de arte* 62). Para este autor, el criterio de autenticidad y eternidad han fallado en la producción artística, ya que es la función social del arte la que se ha transformado a partir del surgimiento de la fotografía.

En relación a lo anterior, resulta paradójico que nuestros personajes-espectadores, al devenir productores, no buscan servirse de los medios de producción del cine para superar ninguna antinomia, expandir la noción de arte, o siquiera dotar al cine, como medio masivo, de un estatuto estético o artístico renovado, de alta cultura incluso; sino que buscan justamente restablecer las nociones de eternidad, misterio y genialidad -conceptos directamente relacionados a la idea de obra aurática (Benjamin *La obra* 38)- en el trabajo exclusivo de Glenda Garson. Al principio del relato, el narrador nos dice que ellos también admiran a muchos otros actores, pero

que ellos querían a la Glenda, y sólo ellos la querían tanto (Cortázar 20). Entonces, pareciera ser que la actriz, como encarnación de la perfección, fuera quien los impulsa a mejorar el cine, pero no se trata de todo el cine, sino que aquel donde se podría ver afectada la *performance* de Glenda. No se trata de cambiar al cine como industria, ni como espectáculo masivo, sino de asegurarse de dotar a la actriz de un cuerpo de obra que la exhibiera plenamente en su talento.

Ante semejante tarea, e investidos por la fuerza misteriosa de la misión, se sentían confiados en sus capacidades para llevarla a cabo: “Dos meses después de la frase de Diana Rivero el laboratorio estuvo en condiciones de sustituir en ‘Los frágiles retornos’ la secuencia ineficaz de los pájaros por otra que devolvía a Glenda el ritmo perfecto y el exacto sentido de su acción dramática” (Cortázar 23); y a pesar del estrecho alcance de su trabajo con respecto al vasto universo de producciones cinematográficas, esto no era siquiera una preocupación, puesto que “imperaba el sentimiento que siempre nos uniría, la certidumbre de que el perfeccionamiento de Glenda nos perfeccionaba y perfeccionaba el mundo” (Cortázar 26). Pero no es hasta que Glenda anuncia su retiro del cine y el teatro, que el *núcleo* se siente enteramente realizado, porque, sin alterar la reproductibilidad del medio, la salida de la actriz significaría la imposibilidad de poner en riesgo su genialidad en nuevas producciones. El narrador nos cuenta: “Vivimos la felicidad del séptimo día, del descanso después de la creación, ahora podíamos ver cada obra de Glenda sin la agazapada amenaza de un mañana nuevamente plagado de errores y torpezas” (Cortázar 26-27).

Aunque su creación no es una obra con “aura” en sentido estricto, pues no está dotada de ese “aquí y ahora” o aparición de una lejanía originaria que ésta representa para Benjamin, sí tiene una existencia aurática, dada por las nociones de genialidad, misterio y eternidad, que la acerca mucho más a un fundamento ritual, a un valor de culto propio de la obra pre-fotográfica, más que al valor de exhibición que el cine promueve, y que se relaciona también con cualquier medio masivo. El misterio de su obra viene de la inexplicable fuerza bajo la cual el grupo se cohesionaba, actúa y se ve envuelto, y que, incluso, mueve a Glenda a terminar su carrera. La genialidad no es otra que la de la actriz que buscan conservar, aunque

también podríamos verla en el prodigioso trabajo del grupo, que supera los mayores obstáculos, como reponer absolutamente todas las cintas existentes, sin grandes dificultades. Y probablemente, el sello fundamental de toda su creación es la eternidad de la cual es dotada con el retiro de la actriz.

Por desgracia para el *núcleo*, esta felicidad no es duradera, ya que luego de un año “Glenda anunciaba su retorno a la pantalla, las razones de siempre, la frustración del profesional con las manos vacías, un personaje a la medida, un rodaje inminente” (Cortázar 27). Los protagonistas entienden las razones que mueven el engranaje de la industria, a pesar de las cuales se permitieron aspirar a un cuerpo de obra inalterable, íntegro y perfecto. Finalmente, no pueden hacer del cine, como fuerza cultural y económica, algo que no es. Sólo les queda el recuerdo secreto de aquel año en que lograron que Glenda fuese exhibida en su total perfección.

Cortázar: autor comprometido

Dentro del desarrollo de la misión que nos relata nuestro narrador, surgen dos niveles de alarma que ponen en peligro el proceso. El primero corresponde a la posibilidad de que el público notara las diferencias entre la película original y la versión intervenida por el *núcleo*, situación que se dio en contadas ocasiones, pero que, de acuerdo al narrador, “En todos los casos se tomaron rápidas disposiciones para evitar posibles secuelas; no costó mucho, la gente es frívola y olvida o acepta o está a la casa de lo nuevo, el mundo del cine es fugitivo como la actualidad histórica, salvo para los que queremos tanto a Glenda” (Cortázar 25). En esta declaración el *núcleo* se presenta en oposición no sólo al común del público de cine, sino que al común de la sociedad. El mundo del cine, como industria, es pasajero, está diseñado para continuar su productividad y satisfacer a la masa, deslumbrarlos con lo nuevo. Pero no sólo es así el mundo del cine, sino que también la realidad del acontecer histórico. Pareciera ser que el autor está realizando una declaración personal, en la que nos dice que para quienes se comprometen con una causa, el mundo, la realidad, no puede ser nunca un puro pasar que se acepta pasivamente.

Sin embargo, los mismos protagonistas ponen en cuestión la validez de sus motivaciones, y es este cuestionamiento el que constituye la segunda alarma y un real peligro:

. . . hubo alguna noche en que se alzaron voces analíticas contagiadas de filosofía política, que en pleno trabajo se planteaban problemas morales, se preguntaban si no estaríamos estregándonos a una galería de espejos onanistas, a esculpir insensatamente una locura barroca en un colmillo de marfil o en un grano de arroz ... No era fácil escuchar una crítica que nos acusaba de escapismo, que sospechaba un derroche de fuerzas desviados de una realidad más apremiante, más necesitada de concurso en los tiempos que vivíamos. (Cortázar 25)

Esta posibilidad de traición a la misión dedicada a Glenda se ve rápidamente opacada por el convencimiento de que: “Toda obra parcial es también historia, que algo tan inmenso como la invención de la imprenta había nacido del más individual y parcelado de los deseos” (Cortázar 26).

El desarrollo de estas declaraciones en el cuento, podría ser interpretado de dos formas. La primera, como la intención del autor de evidenciar un compromiso vano, en el cual los protagonistas, a pesar de tomar acción e intervenir en la realidad por medio de su acción sobre el cine, desperdician sus energías en propósitos imposibles fundados en la adoración de una figura. La segunda, como justamente lo opuesto: la posibilidad de validar una intervención creativa como acto comprometido con la realidad.

Sabemos que este es un tema que preocupa al autor, quien lo ha tratado de distintas maneras en sus relatos, y que está ligado al asunto de la “literatura comprometida” o de “revolución” en Latinoamérica. Claudia Gilman, en su libro *Entre la pluma y el fusil*, caracteriza los años sesenta/setenta como una época marcada por la problemática de la valorización de la política y la expectativa de una transformación radical inminente. En este contexto, la figura del intelectual encarna la voluntad de vincular política y cultura, y a la vez se presenta como resultado de

ella: el escritor se vuelve intelectual en la medida que se constituye como voz pública de un ideal, en este caso, representado por los valores antiimperialistas de la Revolución Cubana. Para el autor comprometido la eficacia política de una obra literaria estaría dada por su potencial modernizador, por su capacidad de dar a la literatura una voz latinoamericana libre de las constricciones de los cánones heredados de la literatura del polo desarrollado del planeta. La literatura revolucionaria sería, entonces, una forma de renovación capaz de preparar la transformación social. Sobre este asunto, Cortázar ha explicitado su punto de vista en “Algunos aspectos del cuento”:

Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución. Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias y convencidos de que su mundo personal es el único mundo existente, de que las preocupaciones del momento son las únicas preocupaciones válidas.(Cortázar ctd en De los Ríos 195-196)

Esta postura resuena con la idea de Benjamin de un artista de izquierda, revolucionario, que involucrado en el seno de los procesos productivos, de la vida

social, trabaja en el progreso de la técnica literaria, la transforma. Sin duda, Cortázar ha sido un autor que ha cuestionado el estatuto de la literatura y ha contribuido a su transformación mediante una escritura que reflexiona tanto sobre sí como los conceptos de realidad y representación también presentes en otros medios, en este caso, el cine. Siendo Cortázar un autor comprometido, y observando claramente como nos plantea esta problemática queda, aún así, en duda el nivel de compromiso real de los protagonistas de "Queremos tanto a Glenda". Estos personajes de altura intelectual, como la atribuida tradicionalmente al escritor, intervienen en su realidad a través de la alteración de un medio que exhibe ficciones, no movidos por un espíritu crítico que quiere transformar la técnica cinematográfica y superar los límites de la industria, sino por una energía misteriosa impulsada por su cariño a la figura de Glenda Garson, que además, aunque en consciente manejo de la reproductibilidad y capacidad de mejora propia del cine, los lleva a buscar restablecer viejos valores heredados de la función ritual del arte.

Arte y realidad

Por medio de una intertextualidad oblicua, el autor del cuento pone en tensión las categorías de ficción y realidad y la forma en que éstas se relacionan. El cine es como aquel que existe en nuestra realidad extradiegética; la ficción, un posible homólogo de lo real, que sin embargo se evidencia como tal cuando el relato se abre a la fantasía al presentarnos acciones grandiosas, como el reemplazo silencioso y desapercibido de ejemplares privados de películas que se encontraban a manos de figuras poderosas de los Emiratos Árabes, o como el cambio de final en "Nunca se sabe por qué", que nos deja con la duda por el origen del material con el que realizan dicha tarea.

A pesar de que no hay una gran influencia del cine sobre el relato en términos formales, aunque sí posee una cualidad elíptica que podríamos asociar al medio, es dentro de este juego entre verosimilitud y fantasía -que permite tan fácilmente la obra literaria- que el autor nos propone una reflexión en torno a la posibilidad de intervenir en la realidad a través del cine, desde una apropiación de su técnica; que

no es otra cosa que reflexionar sobre el arte como discurso cultural y social vivo, uno más entre los cuales se refleja y determina, a la vez, la vida del individuo social.

Bibliografía

Arlt, Roberto. *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1997.

Impreso.

Aumont, Jaques. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*.

Buenos Aires: Paidós, 2008. Impreso.

Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004. Impreso.

Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México: Itaca, 2004. Web. May. 2014.

---. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D. F.: Itaca, 2003. Impreso.

Bordwell, David et al. *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.

Bujalski, Andrew. "Las películas están bien". *Mabuse*. Nov. 2006. Web. Nov. 2014.

Cortázar, Julio. "Queremos tanto a Glenda". *Queremos tanto a Glenda y otros relatos*. Madrid: Alfaguara, 1981. Impreso.

De los Ríos, Valeria. *Espectros de Luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto propio, 2011. Impreso.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012. Impreso.

Kracauer, Siegfried. "Cult of distraction". *The Mass Ornament: Wiemar Essays*. London: Harvard University Press, 1995. Impreso.

Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. Impreso.

Marinkovich, Juana. "El análisis del discurso y la intertextualidad." *Boletín de Filología* [En línea], 37.2 (1998): 729-742. Web. Jul. 2015.

Stam, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001. Impreso.