



ESPACIOS REALES, NARRATIVOS Y EL CINE EN *LA CONTADORA DE PELÍCULAS* DE HERNÁN RIVERA LETELIER

JUAN PABLO MARCOLETA HARDESSEN
(jpmarcoleta@hotmail.com)
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Recibido: 14/10/16. Aceptado: 08/02/17

Reconocer los personajes de una historia, así como la trama que los envuelve en la aventura para seguir el hilo conductor de la narración, resulta tan importante como situarlos en un tiempo y un espacio. Si no hay ubicación espacial, hay carencia de un sentido importante en la narración. Si no hay espacio, incluso puede existir una significativa falencia en el mensaje literario.

La narratología se ha encargado de la contextualización de la historia, valorando en las últimas décadas los estudios que dicen relación con los espacios narrativos, donde se pondrá énfasis.

Pero no sólo ello, las Ciencias Humanas han realizado también un interesante aporte, puesto que aplicando un método de investigación nos han situado en una determinada geografía, y con ello, han (re)construido la historia.



En *La contadora de películas* sucede algo similar: el presente estudio tiene la finalidad de examinar en la obra de Rivera Letelier los espacios narrativos (y reales) donde está situada. En esta primera etapa el objetivo es reconocer e identificar la realidad del Chile de la primera mitad del siglo XX. Las características de las salitreras del país, de lo que significaron las mismas, las condiciones en las que se encontraban y los motivos que lo llevaron, incluso, a una situación de conflicto bélico con países vecinos. Por tanto, en la primera parte se realiza un análisis de perspectiva histórica para indagar en aquellas características que le son propias. Así tenemos, la ubicación geográfica, las características de las oficinas salitreras, breve reseña del mineral y su fuente de conflicto, los campamentos obreros y las condiciones generales de vida.

Ahora bien, ya desde el título de la obra se reconoce que la protagonista cuenta películas y es así como surgen las preguntas de investigación: ¿cuenta películas? ¿cuenta su vida? ¿realiza ambas tareas? ¿cómo aparece el cine en esta historia, o en la historia (del norte de Chile)?

Por otra parte, es objetivo además explorar en qué medida el cine –sus elementos constituyentes, sus características principales- están inmersas en la historia de Rivera Letelier y en qué medida éstos pueden abordarse para su análisis.

Estamos en presencia de una obra que conlleva todos los elementos mencionados anteriormente: presenta aspectos históricos, aspectos teórico-literarios y de cine. Estamos en presencia de una obra literaria, entendiendo y aplicando el concepto de *literatura* «como una red de elementos interdependientes en la cual el papel específico de cada elemento viene determinado por su relación frente a los demás» (Iglesias Santos, 1999: 9).

Para estudiar literatura es necesario sumergirse en algunos de sus aspectos teóricos pensando que, para que exista el análisis de los espacios narrativos y de las características del cine, debe ubicarse la obra en un contexto particular. Considérese que «la literatura se encuentra engastada en un sistema sociocultural sin el cual no se conciben ninguna de las manifestaciones artísticas y sociales que la conforman unitariamente» (Portela, 2013: 47).

Para comenzar no hace falta una biografía acabada ni minuciosa para dar a conocer antecedentes generales de Rivera Letelier; sino más bien basta reconocer algunas generalidades de su vida (necesarias) para establecer ciertos parámetros de relación válidos con el texto ya mencionado.

Hernán Rivera Letelier nace en la ciudad de Talca, zona centro sur de Chile, el año 1950 y siendo aún pequeño, se traslada a vivir a la salitrera Algorta al norte del país. Posterior a ello se traslada a vivir a Antofagasta (zona norte) en donde, tras quince días de haberse instalado, fallece su madre. Entre los años de la adolescencia y adultez se desplaza entre la pampa y la ciudad, entre las oficinas salitreras y Antofagasta, ejerciendo diversas labores como mensajero pampino, vendedor de diarios e incluso ayudante en un taller eléctrico, terminando sus labores en las salitreras como obrero-minero. Una vez alcanzada la mayoría de edad legal, decide recorrer como “mochilero” (autostop) los países vecinos de Perú, Bolivia y Argentina, y a través de esa senda – podría suponerse también de autoconocimiento- decide seguir el camino de las letras.

Cabe destacar asimismo que *La contadora de películas* es su decimotercera producción considerando las diecinueve que lleva hasta la fecha, encontrándose ésta dentro de las cinco o seis que más reconocimientos ha recibido por la crítica literaria.

Escritor autodidacta y cinéfilo pasó de la mano de obra de las minas salitreras a las letras, cambiando las herramientas por la tinta describiendo e inventando historias en la realidad que mejor conoce¹.

Pues bien, ya se ha identificado que el autor nace en la década del 50' mientras que la obra *La contadora de películas* se publica por primera vez el año 2009; sin embargo, la historia que se narra está contextualizada entre las décadas del 50' y del 60' con un relato *in extrema res* donde la narradora, quien cuenta las películas y le da el título a la obra, relata desde la adultez las peripecias acaecidas en su infancia.

Dentro de esta identificación del contexto de la narración, se descubre que los sucesos de la historia están en aproximación, en la década de los 40' del Chile del siglo

¹ Datos biográficos disponibles en red (fecha de consulta abril 2016):
<http://memorianortina.cl/hernan-rivera-letelier/>
http://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rivera_letelier.htm
<http://www.escritores.cl/base.php?f1=semblanzas/texto/rivera.htm>
https://es.wikipedia.org/wiki/Hern%C3%A1n_Rivera_Letelier#Biograf.C3.ADA

XX, sin embargo, se extiende por un período aún mayor, pues se muestra el cierre de la salitrera, aproximadamente en la década del 60' y llega a hacerse mención al golpe militar ocurrido en Chile en septiembre de 1973, mostrándose como: «entretanto se produjo el golpe de estado del general Pinochet» (Rivera, 2009: 109).

La contadora de películas, una obra del cine y las salitreras, se enmarca en un período histórico nacional de trascendencia para el posterior desarrollo de la Historia como nación, por tanto, para comprender de mejor manera qué sucede con la historia del salitre y así con la historia de esta contadora de películas, resulta necesario construir aproximaciones y relaciones entre los espacios reales y los narrativos, así como del relato mismo y su interacción con el fenómeno del cine.

1. De los espacios históricos reales.

Hablar de *La contadora de películas* no es sólo referirse a una historia, sino posiblemente a la historia dentro de la historia que se enmarca, naturalmente, en un determinado tiempo y espacio, de la misma forma como puede apreciarse con toda la obra narrativa de su autor. Ahora, hablar de Hernán Rivera Letelier y de *La contadora de películas* es también ubicarse en un determinado contexto: el de las salitreras, y de éstas puede decirse que: «Su situación principia a los 17° 5' Y termina en el 25° 7' latitud Sur del meridiano Greenwich (...). He ahí a la pampa con el esplendor de la grandeza en sus ricas capas pétreas» (Figueroa, 1931: 26), por eso es que entre sus características destaca que:

la interminable pampa que se pierde en el horizonte, no muestra vestigios de vegetación, salvo uno que otro tamarugo. El calor es sofocante, el aire siempre es caliente y el sol reverberando sobre la superficie salitrera que sin la menor evaporación no hay forma de neutralizar ese clima. Durante la noche la temperatura va descendiendo hasta llegar bajo los 0° c. Buena parte de la jornada, durante algunas épocas del año, la pampa es cubierta por la camanchaca² (Cruzat, 1981: 31).

Con respecto a estas características de la pampa, dicese de ésta que:

con los reconocimientos que se han hecho en nuestra madre Tierra, desde su superficie hasta en sus entrañas, hemos llegado al convencimiento que la naturaleza sorpresiva y benigna, ha entregado al hombre no sólo los mantos y filones de ricas pastas metálicas y otros tesoros en estado líquido, si que también esos yacimientos inconmensurables de

²Densa neblina nocturna y matinal propia de la zona norte desértica. (N.A.)

(oro negro) carbón que hoy son un manantial inagotable de riqueza (Figuroa, 1931: 51).

Con estas particularidades de terreno que le son propias se encuentra un interesante mineral. Si anteriormente se reconoció por expresiones de la época al carbón como el oro negro, se pasa posteriormente a conocer los beneficios de un nuevo oro de otra tonalidad, ahora “oro blanco”: el salitre. No es extraño, por ende, que:

lo que más ha llamado la atención dentro de esa sabiduría es que, en nuestro desierto insólito, el cual visto desde lejos parece un azote de Dios, como una vía más de progreso bajo los dorados y ardientes rayos de un sol tropical, haya depositado desde su superficie esa maravillosa pasta llamado oro blanco (Figuroa, 1931: 51).

Siendo, con el paso del tiempo, Chile, el primer productor mundial de dicho mineral.

Se evidencia entonces que aquella era la actividad por antonomasia de aquellos tiempos, por eso, no es de extrañar que se reconozca asimismo que:

en un primer momento de la organización vemos afiliados que por su oficio están directamente ligados a la actividad del salitre. Posteriormente se van incorporando otros gremios que amplían el grupo inicial, sin embargo, permanece como base la minería del nitrato. En buena parte son obreros chilenos provenientes del sur, especialmente de la zona central; un porcentaje menor lo ocupan peruanos y bolivianos. Son varones en su mayoría y algunas mujeres (Cruzat, 1981: 25).

Este aspecto se ve reflejado en la obra cuando los padres de la narradora llegan, precisamente, desde el sur (zona fría y lluviosa del país), transportando «un paraguas viejo que había traído mi madre del sur y que, por supuesto, en la pampa nunca usó» (Rivera, 2009: 46).

Ante tal situación de prosperidad del mineral, era inevitable que, tras los deseos de búsqueda de nuevos futuros, labores, anhelos de bonanza, dineros y bienestar, emigraran hasta aquellos confines un número importante de personas, como se demuestra con la pareja nuclear de la novela; considérese, por ejemplo, que

hubo un tiempo no muy lejano en que con motivo de la falta de medios de transportación, del auge de la construcción de las oficinas en la región salitrera, muchos chilenos de espíritu osado, y con una necesidad imprescindible del salir de la vida estrecha que produce la mala remuneración en los distintos trabajos, han tratado de buscar un mejoramiento económico (Figuroa, 1931:54).

De este modo, la realidad va asentándose.

En virtud de tales migraciones y proyecciones de ganancias, es necesario ubicarse en el auge salitrero de la segunda mitad del siglo XIX. Se trabajaba siendo suelo boliviano en la zona de “beneficios mutuos”: compañías chilenas, peruanas y bolivianas extraían el material que administraban de acuerdo a sus propias necesidades y pagando cada uno sus respectivos impuestos al Estado propietario de los terrenos. Los beneficiosos recursos obtenidos del salitre dejaron de lado la tarea precedente de trabajar con el guano de las aves costeras como fuente de abono y que se extraía de las zonas rocosas marinas (Garcés, 1999). Es por ello que

la importancia económica del recurso y el consiguiente dominio de la zona norte de Chile, sur del Perú y provincia del Litoral de Bolivia resultó decisiva a tal punto que el área pasó a tener una trascendencia fundamental en el desarrollo de los acontecimientos posteriores (Garcés, 1999: 21).

Ante tal importancia económica, Chile y Bolivia firman un acuerdo en 1874 donde se establece, en suelo boliviano, el mantenimiento de las oficinas salitreras chilenas del mismo modo como el mantenimiento de un pago de impuestos por parte de las mismas al país vecino, Bolivia, sin que estos gravámenes vayan a sufrir aumento alguno. No obstante, los subsidios sí sufrieron una inesperada alza y, por aquel incumplimiento de tratado, sumado ello al conocimiento de la firma del Pacto Secreto entre Perú y Bolivia ocurrida un año antes, en 1873, y la situación tensa y aguda que siguió a los años posteriores, se declara el conflicto armado que acaba en la denominada (paradójicamente) Guerra del Pacífico:

Las garantías establecidas para los industriales chilenos del salitre que operaban en el litoral fueron derogadas por el gobierno de Bolivia. De este modo, se transgredió el tratado de 1874, en el que se especificaban esos acuerdos. El 14 de febrero de 1879 se inició la Guerra del Pacífico, con la toma de posesión de Antofagasta por parte del ejército de Chile. Desde el momento en que un tratado secreto de alianza comprometía a Perú con Bolivia, el 5 de abril de ese mismo año el gobierno de Chile publicó por bando la declaración de guerra contra ambos países. La guerra terminó en 1881 con la entrada del ejército chileno a Lima (Garcés, 1999: 21).

Posterior a los hechos que se relatan, se firma el tratado de paz el año 1883³.

Más que la situación de conflicto, es significativo el proceso de contextualización, pues ante los sucesos ocurridos tras la guerra y la apropiación del nuevo territorio (litoral norte y Antofagasta), el auge económico fue importantísimo y la migración de mano de obra, evidente; principalmente desde el sur del país como

³ http://www.profesorenlinea.cl/chilehistoria/Limite_con_BoliviaTratado.html

anteriormente se demostró con la pareja nuclear de la obra. En el caso del sur de Chile, éste se ha vinculado históricamente con la música mexicana y las rancheras de campo, - y en materia de especulación- probablemente asociadas a aquel contexto campesino⁴, y que se manifiesta en «las canciones tan bonitas de los mariachis de las películas mexicanas» (Rivera, 2009: 24) o «la que nos tocó ver fue una mexicana con hartas canciones, se llamaba Guitarras de medianoche» (Rivera, 2009: 43); es más, la victoria de aquel familiar concurso descrito en la obra se traduce en

no me mandaban a mí al cine por ser la única mujer de la familia y ellos –mi padre y mis hermanos- unos caballeros con las damas (...) y fue justamente con una mexicana, de esas bien cantadas y lloradas, que me gané el título. Porque el título hubo que ganárselo. ¿O creen que fui elegida por mi talle? (Rivera, 2009: 13-14).

Ante tal auge y migración, no es de extrañar que desde un comienzo se percibiera que «no cabe duda, el obrero de las ciudades es más feliz que el de los campos, su jornal es mayor, y de consiguiente puede proporcionarse alimentos más sanos y nutritivos, vivir en mejores habitaciones y vestirse con más decencia» (Grez, 1995: 121). El comienzo era prometedor.

Junto a las nuevas posesiones territoriales resulta incuestionable la necesidad de más mano de obra, pero también de mayor inversión; por ello «no pudo ser indiferente a los chilenos la inversión de capitales británicos en el salitre chileno» (Soto, 1998: 45). Ante la nueva situación, los chilenos deben mejorar la producción, y «después de la anexión del territorio salitrero a Chile, las inversiones británicas en el salitre aumentaron en la adquisición de yacimientos salitreros, como también lo hicieron los alemanes en una escala menor» (Soto, 1998: 50).

Frente a este nuevo contexto, necesario para hilvanar con los acontecimientos que se sucederán, es el mismo autor quien indica qué sucedió con las inversiones que se avecinaban y se instalaban para quedarse:

No menos significativa fue la inversión de capitales británicos en Chile. Aquí, la mayor parte del capital británico invertido fue destinado a préstamos al gobierno chileno, los cuales en 1913 llegaron a la suma de \$34.6 millones. En segundo lugar, este capital fue ocupado en financiar la construcción de líneas férreas; pero la cantidad utilizada en este

⁴ Al menos así se plantea en la producción documental de Televisión Nacional de Chile (TVN) denominada *Nuestro siglo 1900-2000* (capítulo 4), donde sugiere que la actividad campesina, prácticamente la mitad de la población nacional, encontró reflejo en la música y el cine mexicano por su similitud de condiciones y realidad; así tenemos desde Jorge Negrete, Javier Solís o el mismo Cantinflas, entre otros. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cbQXtSm-Ooo> (12'09").

objetivo pudo haber sido superior si el gobierno chileno no hubiera tenido la inclinación de considerar los ferrocarriles como de propiedad del gobierno, desde comienzos de su historia ferroviaria en 1850. El tercer rubro de las inversiones británicas en la economía chilena fue la explotación del salitre chileno, las cuales llegaron a su momento culminante alrededor de 1928, antes de que los norteamericanos entraran a participar en su explotación (Soto, 1998: 34).

De acuerdo a los hechos históricos descritos anteriormente, no es de extrañar que se mencione con frecuencia en la obra de Rivera Letelier las estaciones ferroviarias, los trenes y las viejas líneas⁵.

Sin alejarnos del ejercicio de contextualización, es necesario observar que las condiciones ambiciosas del negocio extranjero y una pésima administración, manejo y fiscalización por parte del Estado chileno, hicieron del obrero una pieza más del negocio sin preocupación “humana” en sus condiciones de vida, transformándose éstas en paupérrimas y desvalidas. En virtud de ello ya en «el año 1919 [se] señaló el comienzo de la decadencia de la influencia británica en la actividad salitrera de Chile. Varios factores de diversa naturaleza explican esta situación» (Soto, 1998: 159), entre las que destacan, en menor medida, la decadencia de la actividad por agotamiento; y en mayor medida, el desarrollo de nacionalismos y movimientos obreros, junto con la invención del salitre sintético por parte de los alemanes durante la Primera Guerra Mundial. Ante tal situación descrita, comienza a aparecer la realidad cruda e inevitable.

Ante la necesidad de la «organización de un territorio vasto y desolado, que se desarrolló sobre la base de la construcción de cerca de 70 oficinas salitreras, asociadas a la gestión industrial» (Soto, 1998: 19), sumado a la cantidad de obreros que llegaron en busca de nuevos horizontes y a ese mal manejo del cual se hacía mención, junto a la mala calidad de las inversiones respecto del trabajador

nunca es más gráfica aquella consabida expresión de mataderos humanos que aplicada a las viviendas pampinas. En aquellos rancheríos estrechos y destartalados, contruidos de fierro galvanizado o de viejas maderas, fraguas en verano y verdaderos frigoríficos en invierno (Figueroa, 1931: 130),

denominados *campamentos*: «Estos consistían en una serie de casitas con dos o tres piezas, que se alineaban a lo largo de cuadras⁶ (...). La calidad de la habitación en general era mala» (Cruzat, 1981: 33-34). Las condiciones de vida fueron haciéndose deleznable, «donde centenares de hombres, mujeres y niños, viven amontonados en

⁵ Véase asimismo *Los trenes se van al purgatorio*, *El vendedor de pájaros*, entre otras novelas.

⁶ Una cuadra es una calle de esquina a esquina. Voz propia latinoamericana.

aquellos cuartuchos tétricos que ya hemos descripto (sic), piezas que no cuentan siquiera con piso de madera» (Figueroa, 1931: 138). Imágenes que se describen en la obra (nótese lo de imágenes, pues se profundizará más adelante) como «mi padre, con una manta boliviana sobre sus piernas, ocupaba el único sillón que teníamos» (Rivera, 2009: 13), «Las casas del campamento, como en todas las salitreras 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 chaleses de los gringos» (Rivera, 2009: 27), así como:

Nuestra casa era un barracón de calaminas aportillada dividida en tres partes. La primera era la “pieza del living”, como le llamaba la gente (aunque en la nuestra nunca hubo living). La segunda hacía de dormitorio, y la parte del fondo, de cocina y comedor. En el dormitorio cabían exactamente las tres camas de fierro forjado que teníamos. En una dormía mi padre, en la otra, mis tres hermanos más grandes, y en la tercera mi hermano Marcelino y yo.

Yo para la cabecera, él para los pies (Rivera, 2009: 27).

Lo anterior, fiel reflejo de la situación precaria y de hacinamiento expreso:

Nuestra oficina era una de las más pobres del cantón. La gente no tenía qué ver ni qué hacer en las largas tardes pampinas (...) ni siquiera teníamos día de tren (...) Todo el mundo vivía de fiado y para conseguir algo de dinero antes de los días de pago, la mayoría acudía a empeñar la tarjeta donde el prestamista (Rivera, 2009: 77).

Así descrita también como: «los últimos rayos del sol pintaban de oro el óxido de las calaminas (...). Como se acostumbraba en la pampa, nos íbamos por el medio de la calle de tierra» (Rivera, 2009: 22).

Otro factor que contribuye a continuar con el empobrecimiento de los obreros y el estado de los campamentos fue el escenario que se presentó con las populares *pulperías*. Las pulperías eran establecimientos que se ubicaban dentro de las oficinas salitreras y pertenecían a los dueños de las mismas. Funcionaban como un negocio-almacén, hoy en día un pequeño supermercado, con el absurdo sentido donde «cada empresa emitía su propia moneda conocida como “fichas salitreras”» (Garcés, 1999: 19); esto se traduce en que

la ficha -salario del obrero- era canjeable sólo en la pulpería de la oficina y por personas directamente ligadas a ella. ¿En qué consistía la pulpería? Era el único establecimiento comercial de la oficina; en este local se expendían alimentos, artículos necesarios para el hogar, vestuario» (Cruzat, 1981: 51),

lo que permitía que la situación de precariedad del obrero sólo empeorara, pues el *negocio* o la circulación del dinero (fichas, en realidad) girara en torno al mismo lugar y a los mismos productores y/o proveedores.

La pulpería es el almacén en que el dueño de la Usina mantiene un buen stock de toda clase de artículos de consumo, incluyéndose en gran cantidad el vino y la cerveza, todo para venderles a sus trabajadores. El precio excesivo sobre el costo en los artículos de necesidad diaria vendidos por el industrial salitrero o su encargado, tiempo después de la industria ha sido otra veta tan al sol como el caliche en la pampa explotada (Figueroa, 1931: 192-193).

La situación precaria de las salitreras es manifiesta en la obra en referencias como: «a veces, mientras hacía la cola del pan en la pulpería» (Rivera, 2009: 53), así como la relación que se establece con el prestamista, otra figura simbólica del dinero (o escasez del mismo) en los campamentos. No es de extrañar, entonces, de dicha realidad «no dudamos de esas pingües utilidades, porque durante largos años con las famosas fichas o sea ese circulante ilegal establecido en la industria salitrera, le dió [sic] amplio margen para el mayor desarrollo de sus colosales fortunas» (Figueroa, 1931: 194).

Ante tal situación, es fácil imaginar que, si la vida la concibiéramos como una fragilidad, aún mayor sea en dicho contexto social. Como se verá, existen relaciones de aquellas realidades con las experiencias narradas dentro de la historia. Póngase por caso, mientras Marcial Figueroa (1931) se refiere a la

estadística exacta a que dijera no sólo de las vidas tronchadas en forma inesperada y trágica, sí que también de los accidentados, -y que estos en la mayoría de los casos sus miembros han sido mutilados- todo con motivo de la árduas [sic] y peligrosas labores que impone la industria en ese desierto hosco e inclemente (Figueroa, 1931: 152),

ello se ve reflejado en el accidente del padre: «Mi padre no podía caminar. Había sufrido un accidente de trabajo que lo dejó parálítico de la cintura para abajo. Ya no trabajaba. Recibía una pensión de invalidez que era una miseria, apenas alcanzaba para mal comer» (Rivera, 2009: 19), y que lo mantiene durante toda la narración en una silla de ruedas, elaborada rústicamente por supuesto:

Ni decir que ni siquiera teníamos para una silla de ruedas. Para desplazarlo del comedor al dormitorio, o del comedor a la puerta de calle —donde le gustaba beber su botella de vino rojo viendo pasar la tarde y a sus amigos- mis hermanos le habían adaptado al sillón las ruedas de un triciclo viejo. El triciclo había sido el primer regalo de pascua de mi hermano mayor y sus ruedas no soportaban mucho tiempo el peso de mi padre, y se doblaban, y había que repararlos constantemente (Rivera, 2009: 19).

O también en «cada noche, entre un crujir de tuercas oxidadas, le estirábamos los huesos de las piernas para acostarlo, por la mañana se los doblábamos de nuevo para sentarlo en el sillón» (Rivera, 2009: 52).

Asimismo, se observa que en diversas áreas, la novela y la historia de las salitreras se proyecta en las imágenes que de ella surgen «para olvidar, tal vez, los sinsabores de la vida diaria, mientras los más alegres, los entonados por el “trago” cantan para reafirmar el dicho aquel de que “quien canta su pena espanta”» (Oróstegui, 1933: 6), aludiendo al uso y abuso del alcohol por parte de los obreros, a saber: «antes de que ocurriera la desgracia y éramos una familia completa, y mi padre trabajaba (y no bebía tanto)» (Rivera, 2009: 21). Nótese el testimonio que recoge el mismo autor, allá por el año 1933:

-Es terrible lo que me pasa- me dijo una vez una señora con su voz trémula, casi llorando; tengo todas mis cosas empeñadas, los \$ 8 (pesos) diarios que gana mi marido no nos alcanza para comer con los 5 chicos que tenemos. Mi marido es el único que trabaja en la familia (Oróstegui, 1933: 9),

con los cinco hermanos que conforman la familia de la protagonista: «en la familia éramos cinco hermanos» (Rivera, 2009: 15) u observable en: «lo abandonó a él y a nosotros, sus cinco hijos» (Rivera, 2009: 19) e incluso, tal vez coincidencia, los mismos cinco hermanos que conforman la familia del propio Rivera Letelier. En esta cotidianeidad, los hechos mencionados del abuso del alcohol se transforman en una normalización, pues, «esto de acusar de alcoholizada a la clase trabajadora es general» (Figueroa, 1931: 177), como ejercicio frecuente: «donde mi padre (en su sillón), antes del accidente, se sentaba a tomarse su botellita de vino» (Rivera, 2009: 55). Es más, las generaciones, costumbres y reflejos se siguen dando a través de su hermano cuando indica que «como ya trabajaba en la Compañía y ganaba un sueldo de hombre grande, se puso bueno para el trago. Del trabajo se pasaba a beber con sus amigos» (Rivera, 2009: 96).

Esta descripción, necesaria, de los espacios reales nos lleva a construir (imaginar, concebir) los espacios narrativos de la obra y su reflejo con la realidad expuesta por Rivera Letelier; y adentrarnos en los cines.

2. De los espacios narrativos.

Una vez contextualizados en lo que denominamos *espacio*, resulta interesante abocarse a la forma en que se abarca dicho concepto a través de la investigación, los estudios literarios y la teoría misma. Para lo anterior, es permisible reconocer que:

Desde la segunda mitad del siglo XX la teoría y la crítica literaria subrayan la importancia del espacio, cuyo estudio venía siendo tan relegado tradicionalmente por ellas, en sus implicaciones con el tiempo (...) Pero procede subrayar que la actual reivindicación del espacio por los estudios literarios se teje asimismo en la trayectoria evolutiva del pensamiento sobre los procesos históricos y sociales (Barroso, 2010: 63).

Ahora bien, como lo indicara María Elena Barroso, lo anterior se comprende además como una asociación indisoluble entre dos términos que pareciera van de la mano: *espacio* y *tiempo*, puesto que

tiempo y espacio son algo más que elementos sustantivos del universo poetizado, de la enunciación: son coordenadas estructurales del texto que, en el caso de la poesía, desequilibra el fiel de la balanza enalteciendo la espacialidad sobre el sucesivo, temporalista acontecer (Barroso, 2010: 65).

Sin perjuicio de lo anterior, en el presente trabajo se buscarán y realizarán aportes centrados en sólo uno de ellos, como así lo indica el título del presente apartado.

Respecto de lo anterior, es interesante destacar que se logra revelar, finalmente, que el espacio no es sólo el *lugar* donde acontecen las acciones de una narración, sino además (verificado con pasajes de la novela en cuestión) pasa a ser una *relación* constante entre dichos lugares y los acontecimientos que se narran; es por ello también que adquieren un valor preponderante al momento de identificar la contextualización y no de mera *localidad* de los sucesos narrados. Aunque aquello deba asociarse casi indisolublemente con el *tiempo*, transformándose en el *cronotopo* que denomina Bajtin (1989), una amalgama entre *cronología* y *topología*, como se indicará más adelante.

De este modo se comprende que los espacios narrativos son elementos importantes a la hora de los estudios e investigaciones, ya que se ha valorado con los años que adquieren una relevancia preponderante. Si así ha sido en el plano de la investigación, puede leerse entonces que, en el caso de la vida cotidiana, los espacios reales también han adquirido un mayor valor simbólico, una mayor relación con el hombre y un método científico de investigación, así se tienen disciplinas como la Historia, la Antropología o las Ciencias Humanas en general. Por ende, se logra

reconocer que así como los espacios reales presentan un efecto físico en las personas, por su parte los espacios narrativos tendrán una influencia en sus personajes.

Si se observa con detención el párrafo anterior, se establece una similitud bastante cercana entre los espacios reales y los narrativos, pues estos últimos son los cimientos de la historia que se narrará, aunque esa realidad pueda presentar cierta variabilidad; a modo de ejemplo, la *espacialidad real* de Ken Follet o Dan Brown (lugares concretos: Londres, Roma); la *espacialidad basada* en la realidad (sin ubicación espacial específica) de Ernesto Sábato o Mario Benedetti (ciudades, plazas) o, más variable aún, la realidad *maravillosa* y nueva de Gabriel García Márquez. En consecuencia, todos los espacios son parte de la investigación literaria.

De esta manera, se observa que los espacios narrativos adquieren la debida importancia con sus personajes, del mismo modo como las personas con su entorno puesto que «la vinculación existente entre el hombre y el espacio, (...) ha sido muy intensa, (...) los seres humanos han definido siempre sus relaciones tomando como soporte términos espaciales» (Álvarez, 2002: 23) y esa relación se estrecha aún más cuando Domínguez Garrido (1993: 215-216) indica, el autor hace el espacio en la ficción, pero asimismo contribuye a la presentación ante el lector de la acción narrativa como una realidad concreta y perceptible, vale decir, entrega una imagen en la que se sustentará de mejor manera la historia que se cuenta, del mismo modo como hoy en día el cine se ha adueñado de ese concepto de *imagen*.

Continuando con la perspectiva anterior, en tal sentido es importante tener en consideración que

la crítica ha constatado que la experiencia del espacio es uno de los pilares de los que se sirven los hombres para organizar el mundo conceptualmente. Desde siempre se han utilizado términos espaciales para designar conceptos ampliamente abstractos (Álvarez, 2002: 21),

lo que lleva a reafirmar no sólo la importancia espacial, sino también su real significación para con la historia.

De acuerdo a esto, puede examinarse que:

el espacio no sólo desempeña una función semántica, puesto que igual relevancia tiene su funcionalidad sintáctica y constructiva. Pero no se debe olvidar que, en el seno de esas coordenadas semánticas y compositivas o sintácticas, al analizar la funcionalidad

Cuadernos de Aleph, 2017

narrativa del espacio se vislumbran dos planos ineludibles: uno referencial y otro simbólico (Álvarez, 2002: 36).

Por tanto, si se consideran los dos planos anteriores en *La contadora de películas* de Rivera Letelier, se identifica más el plano referencial y no así tanto el plano simbólico, como fuera el caso del ropero de Narnia en C.S. Lewis o el poblado de Comala de Juan Rulfo que se pueden analizar más bien como parte de la eficacia poética del mensaje que se pretende entregar. Junto a ello, identificar y reconocer los espacios de una obra

facilita al lector la labor de percepción e interpretación de los sucesos narrativos, al introducir coordenadas concretas que ayudan al receptor a esclarecer ciertas situaciones que serían un tanto complicadas o abstractas en caso de no hallarse encuadradas en un espacio particular (Álvarez, 2002: 37).

Para este caso, resulta importante comprender y valorar que en los estudios de narratología y de los espacios narrativos, como lo indica Mieke Bal (2006), un sistema narrativo permite que un número infinito de textos puedan ser descritos (y analizados) con el número finito de concepciones que se tengan de ese sistema espacial, teniendo por conocido que:

un texto narrativo será aquel en que un agente relate una narración. Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que los actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento. La afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia, implica que el texto no es la historia (Bal, 2006: 13);

pues entonces, sumamos a ese relato, es decir, los acontecimientos que suceden, el *lugar* donde se desarrollan y dan cabida a una comprensión (y desarrollo) óptimo de lo que se cuenta.

Es la misma Mieke Bal (2006: 15) en su *Teoría de la narrativa: Introducción a la narratología* quien plantea que tanto para la creación como para la producción y análisis de una obra deben considerarse los siguientes pasos, puntos o escalafones de un texto:

1.- Los acontecimientos se ordenan en una secuencia que puede diferir de la cronológica

2.- La cantidad de tiempo que se asigna a los diversos elementos se determina sobre la base de la cantidad de tiempo que estos elementos ocupan en la fábula

3.- Se dota a los actores de rasgos distintivos. De esta forma se individualizan y se transforman en personajes

4.- Los espacios en los que suceden los acontecimientos reciben también unas características distintivas y se transforman en lugares específicos

5.- Además de las relaciones necesarias entre actores, acontecimientos, lugares y tiempo, todos los cuales eran descriptibles ya en el estrato de la fábula, pueden existir otras relaciones (simbólicas, alusivas, etc.) entre los diversos elementos

6.- Se lleva a cabo una elección entre los diversos 'puntos de vista' desde los que cabría presentar los elementos.

Es necesario detenerse en los puntos centrales 3, 4 y 5. El punto 3 se analiza brevemente en cuanto los personajes, inevitablemente, adquieren esos rasgos distintivos de acuerdo a dónde están instalados; el espacio está supeditado a lo que se quiere contar (y quiénes van a participar en él), en el caso que nos ocupa: los mineros en las salitreras. Es por ello que Bal reconoce en el punto número 4 que los espacios alcanzan también los rasgos distintivos que le son propios y que, naturalmente, tendrán incidencia trascendental en el desarrollo del relato. Ahora bien, asimismo se visualiza que entre la creación de personajes (3) y ubicación espacial (4), debe existir una conexión (5) o relaciones necesarias entre los involucrados, que harán la obra significativa en cuanto construcción total y observable y analizable como conjunto.

Pese a lo anterior, se había mencionado someramente el concepto del *tiempo*, pero para no alejarse del tema, lo que desviaría el presente trabajo a otros parámetros, se destaca que «un proceso es un cambio, una evolución y presupone, por tanto, una sucesión en el tiempo o una cronología. Los acontecimientos ocurren durante un cierto periodo de tiempo y se suceden en un cierto orden» (Bal, 2006: 45). Indudablemente el *espacio* está ligado con el *tiempo*, sin embargo, en la presente investigación se reconoce su importancia, pero no se profundiza necesariamente.

De acuerdo a la importancia que se destaca, los espacios literarios son parte fundamental y esencial tanto a la hora de producir como a la hora de analizar, como es el caso. Por tanto, «del espacio en la novela podemos decir que es un trasunto del espacio donde nos movemos en la realidad (...) bien puede erigirse en una circunstancia sin la cual los personajes o el argumento no podrían ser lo que son» (Juanatey, 1996: 69). He ahí la trascendencia de las salitreras, de los campamentos y del desierto en esta joven que sabe contar películas. Bajo ese contexto la narradora, como contadora de películas, no podría ser lo que es, no podía ser contadora sino hasta la llegada del cine. Recuérdese que ella veía cosas que otros no veían:

y así me convertí oficialmente en la contadora de películas de la casa. (...) En el cine comencé a fijarme en detalles que la mayoría de los espectadores pasaban por alto; pequeños detalles que a mí me servían para darles más énfasis a mis narraciones (Rivera, 2009: 45);

por eso, también ganó la competencia con sus hermanos, desempató saliendo victoriosa y⁷ fue tanta su popularidad que hasta cobraba entrada:

una tarde, uno de los invitados dijo, como al desgaire, algo que a nosotros como familia jamás se nos habría ocurrido: que podríamos cobrar entrada. Que lo que yo hacía era un espectáculo artístico con todas sus letras. ‘Y el arte, amigos míos, se paga’. (...) mi padre encontró la solución perfecta: no se cobraría entrada, sino que se pediría una donación voluntaria. ‘Es lo más justo’, dijo (Rivera, 2009: 55).

3. ¿Qué sucede con el cine?

Hablar de la relación entre cine y literatura no es hacer mención a un procedimiento reciente, sino más bien es encontrarse con estudios de reciprocidad desde hace ya décadas atrás. Sin embargo, remontarse históricamente a los orígenes de la literatura, por una parte, y a los del cine, por otra, es querer establecer una correlación entre tiempos indiscutidamente dispares. Por un lado, tenemos el incalculable nacimiento de la literatura, como manifestación de comunidades, a partir de los antiquísimos relatos orales incluso desde mucho antes de la creación de la escritura. Por otro, se debe considerar el avance tecnológico que permite a los hermanos Lumière proyectar imágenes en movimiento a finales de 1895⁷. No obstante, esta disociación temporal no impide que se puedan establecer conexiones entre ambas manifestaciones

⁷ <http://www.swingalia.com/cine/historia-y-origen-del-cine.php>

artísticas; por lo demás, como no es el factor *tiempo* el preponderante en el presente trabajo, resulta más sencillo de realizar.

Dentro de estos vínculos probables, Pilar Bellido (2010: 315-316) recoge de entre sus investigaciones⁸ que después de los formalistas rusos la relación entre el cine y la literatura se proporciona de la siguiente manera: hasta los años 70', los planteamientos se hicieron sobre la base de tres perspectivas para analizar:

- 1.- Estudios que indagan el predominio de la literatura por sobre el cine.
- 2.- Los estudios que tratan de detectar la presencia del cine en la literatura.
- 3.- Los que muestran la interdependencia entre ambos.

Para efectos de la presente investigación, resulta interesante que de acuerdo a los sucesos que trascienden en la historia de Rivera Letelier y *La contadora de películas* es factible reconocer la primera y segunda perspectiva expuesta como se irá comprobando a lo largo de este documento.

Por otra parte, teniendo en consideración el *contexto*, término clave del presente, se concibe que:

el cine de finales de los 50' se encontraba entre dos corrientes contrapuestas que respondían a la *dualidad conflictiva*⁹ alta cultura – cultura masiva, central en el arte de los 60': por una parte, el cine de arte europeo, politizado y experimental, representado por el neorrealismo en Italia¹⁰; por otro, el norteamericano, relacionado con el sistema de géneros y el entretenimiento (Ramos, 2010: 2).

En el caso que se expone, no solamente en la obra, sino también de lo que se describe de la realidad concreta del Chile de la primera mitad del siglo XX, se corrobora que tanto la protagonista como las manifestaciones del cine en las salitreras apuntan a una perspectiva de *cultura masiva*, como lo clasifica Belén Ramos, puesto que no sólo las *mexicanas* (ya descritas) estaban presentes en las salas cinematográficas, sino también las películas del oeste y de la cultura del entretenimiento, nombrándose entre sus líneas a: John Wayne, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, *La violetera* de Sara

⁸Citando a: Albersmaider, J.F. (1978) "Cinéma: langage et littérature. Essai de bibliographie", en: *Cahiers du 20e, siècle*, núm. 9. *Especial cinema et littérature*, pp 145-163

⁹Destacada del original.

¹⁰ En los sesenta, el neorrealismo va menguando ya su importancia frente a la emergencia de la Nouvelle Vague y el Free Cinema. Aporte del profesor Juan Rodríguez (UAB) en discusión personal

Montiel, la niña prodigio Marisol, Mary Queen o Gary Cooper entre otros, vale decir, figuras del espectáculo y el entretenimiento; por tanto, la tendencia que se produce en analizado contexto es el del lado norteamericano, relacionado con el género y el esparcimiento.

Ahora bien, dentro del desarrollo de la obra, surge una sugestiva perspectiva: es la misma Belén Ramos quien afirma que «el cine no debe ser un reflejo fiel del mundo, sino un mundo alternativo, un acceso al juego dialéctico entre conciencia e inconsciencia, entre fantasía y realidad» (Ramos, 2010:5), lo que se pone de manifiesto en acciones de la protagonista, ya que según ella: «lo que sí me provocaba inconvenientes –y grandes- eran las películas con escenas de infidelidad conyugal. Ahí tenía que echar mano a todo mi poder de fabulación y cambiar el argumento para no causarle dolor a mi padre» (Rivera, 2009: 51); es decir, se manifiesta que el cine no es la realidad misma, no es su propio contexto; el cine se puede *modificar*, no así la realidad espacial. Véase lo anterior en que la narradora modifica las historias de cine cuando se presentan infidelidades para no hacer sufrir al padre, así como daba mayor énfasis a pasajes de las historias cuando el público asistente a sus presentaciones demostraba sobrado interés.

¿Pero qué es lo que sucede con *La contadora de películas*, donde se observa el ejercicio del cine dentro de la obra narrativa? ¿En qué medida esa relación incide en el desenvolvimiento de la obra de Rivera Letelier? ¿De qué manera son los *espacios* los que influyen en la percepción y recepción de la obra?

En respuesta a los anteriores cuestionamientos se reflexiona que *La contadora de películas* debe buscar, como obra literaria, una finalidad, sea propuesta por el autor, descubierta por el lector o ambas; pero si uno y otro elemento (cine y literatura) están entrelazados, no es el azar el que haya unido dichos caminos, sino más bien su *contexto*, imbuida por el espacio en el que está inserta la historia. Para lo anterior, considérense los siguientes puntos: en las salitreras se buscaba esencialmente el trabajo masculino, por tanto, territorio de hombres es lo que predomina, de faena física; por ende, eran muchos los solteros que iban en busca de la prosperidad más arriba descrita¹¹ o en su

¹¹En relación a esta sobrepoblación masculina, independientemente de solteros y casados, era la proporción de abundantes prostitutas, tanto en el norte de Chile como en la obra de Rivera Letelier; véase

defecto viajaban con la familia completa, producto de la urgencia económica, pero era el trabajo pesado el que se necesitaba; en la familia de la protagonista, ella es la única mujer presente, casi una exclusividad, incluso siendo aún niña, ya que su familia está compuesta del padre más cuatro hermanos, sin considerar el abandono de la madre que se marchó con otro hombre, junto a las tareas *masculinas* que desarrolla ella desde su infancia:

nunca jugué con muñecas. En cambio, era campeona para las bolitas y el juego de palitroques. Y a matar lagartijas en las calicheras no me ganaba nadie (...). Andaba a pata pelada todo el día, llevaba una gorra de visera y hasta había aprendido a mear parada. (...) Cuando cumplí los siete años entré a la escuela. Aparte del sacrificio de tener que usar polleras, me costó un kilo acostumbrarme a orinar como las señoritas (Rivera, 2009: 15);

es decir, adquirió un comportamiento más bien masculinizado; y de esta forma es ella quien destaca en todo el campamento, ella aflora y acentúa sus capacidades cuando descubre la posibilidad de ser alguien (o hacer algo) en el momento en que llega el cine; y del mismo modo termina su *aventura*, casi su esencia, cuando las mismas salas de cine van siendo reemplazadas con la llegada de la televisión:

por esos mismos días llegó el primer aparato de televisión a la Oficina, artefacto que, según auguraban todos, acabaría de una vez y para siempre con el cine (...). Con la ausencia de mi hermano me quedaba sin casa, con el asunto de la televisión corría el peligro de quedarme sin oficio (Rivera, 2009: 96).

Vale decir, inmersa en un mundo *masculino*, es precisamente dicho *contexto* (el del cine –sus salas y películas-) el que le permite destacarse. En otro orden de cosas, existe un punto importante que puede responder a las interrogantes anteriores y es que, además de ser un relato que le es propio a su contexto en cuanto a contenido, es asimismo un relato dentro de un relato, porque si bien se trata de la narración de una historia, la niña que vive en las salitreras, no es una narración de películas, una narración de cine, no se cuenta ninguna película en la obra; sino que es *producto del cine*, del pobre cine (y sus espectadores) de las salitreras del norte de Chile, donde una niña debe *narrar* las películas observadas a otro público, otro público que tampoco puede asistir a las salas como consecuencia de la precaria situación económica en la que se encuentran, ya descritas en el proceso histórico que los involucraba. En definitiva, sin

La reina Isabel cantaba rancheras, Santa María de las flores negras, El arte de la resurrección, entre otros.

cine –y sin cine en las salitreras- no hubiese existido una María Margarita como protagonista.

Bajo ese parámetro, dice Escobar que:

Así como el buen cineasta busca satisfacer las expectativas de los espectadores permitiendo que éstos: 1) tomen distancia frente a la realidad que abandonan al momento mismo de aparición de los primeros fotogramas; 2) entren en otra dimensión – ficticia, ilusa, simuladora, espejeante, como es recurrente en el cine actual sometido a la más alta tecnología digital–; 3) descubran otro espectro de realidades; 4) se abandonen al placer de los sentidos mediante una simple o magistral combinatoria de imágenes que se estructuran en torno a una trama, también pretende que ganen e incorporen para sí parte de esa experiencia audiovisual, sensitiva y narrativa, es decir, les sirva de reflexión (Escobar, 2003: 9).

En términos más propios de su realidad, es lo mismo que busca la protagonista con su público, con la diferencia que lo hace a través de la palabra. La niña contadora es guiada por el cine, pues es la eventualidad que la *vida* le dio, la que le ofreció el *destino*. En términos propios de la investigación, la posibilidad que su *espacio* le pudo otorgar.

Como se indicaba anteriormente, pese a que entre el cine y la literatura establecemos innumerables relaciones posibles, se debe tener en consideración que esa relación, finalmente, ya no es tan estrecha en el caso de Rivera Letelier, pues

ni el cine ni la literatura necesitan hoy el uno del otro para existir: el cine ha creado su propia dramaturgia y ha generado una manera particular de estructurar “literariamente” los acontecimientos narrativos que luego pasarán ante el ojo de la cámara: el guión (Noguera, 1982: 65).

Y así como el cine presenta una estructura *literaria*, también existe una suerte de *cinematografización* de la literatura, por ejemplo, cuando Escobar indica que «Viktor Sklovski, llama la “cinematografización” de la literatura, que no es otra cosa que la profunda modificación de los argumentos literarios, o mejor, “la poética del cine es la poética del puro *argumento*, connatural al propio carácter de la toma cinematográfica”» (Escobar, 2003: 1)¹². Aunque cabe agregar a lo anterior la preponderancia del *espacio*, puesto que lo que señala Sklovski viene fundamentado por los formalistas rusos de los años 30³, mientras que hoy, casi un siglo después, hay una valoración distinta de lo que significa ubicar un relato en un *lugar* determinado, como anteriormente se demostró a través de Mieke Bal y María Elena Barroso.

¹²Escobar citando a: Sklovski, Viktor (1971). *Cine y lenguaje*. Traducción de Joaquín Jordá, edit. Anagrama, Barcelona, pp. 50

Ese *lugar*, ese cine de la oficina salitrera, o mejor aún, el tipo de cine de la salitrera es acorde al *espacio contextual* que vive –ya dicho, el Chile de la primera mitad del siglo XX con sus características económicas particulares-. Y como se ha revisado y valorado la importancia del contexto, es necesario considerar que:

inicialmente, cuando se inventó el cine, servía para grabar la vida; por entonces era una extensión de la fotografía. Se convirtió en un arte cuando dejó de ser un documental. Se comprendió que no se trataba tanto de reproducir la vida como de intensificarla. Los cineastas del mudo lo inventaron todo y los que no fueron capaces de inventar tuvieron que renunciar (Truffaut, 1994: 312).

Por tanto, el autor está indicando que el cine es una manifestación artística que, confróntese, «más que la novela, más que la obra teatral, más que el cuadro del pintor figurativo, el film nos proporciona el sentimiento de asistir directamente a un espectáculo casi real» (Metz, 1972: 18). Pero atención, recordemos que en *La contadora de películas* no se cuenta ninguna película, sino lo que *significaba* contar películas en una realidad como tal.

Ahora bien, así como el cine es propio a su contexto, también lo es, por supuesto, la literatura, pues se observa en ésta que

la esencia del acto absoluto de la lectura es una esencia de reciprocidad dinámica, de respuesta a la vida del texto. El texto, al margen de esta inspiración, no puede tener una vida significativa si no se lee (¿qué clase de vida tiene un Stradivarius que no se toca?). La relación entre el verdadero lector y el libro es creativa. El libro tiene necesidad del lector igual que éste la tiene del libro, una paridad de expectativas (Steiner, 1997: 45).

Por aquella misma razón resulta natural cavilar que el «texto no tendría una vida significativa si no se lee» (Steiner, 1997: 45). Podría establecerse un paralelo de que, en la oficina salitrera, el cine no tendría vida si no fuera a partir de la contadora de películas.

Evidentemente, el relato del cine y el de un texto, aunque presentan características que pueden asociarse, no son ni tienen por qué ser lo mismo; por ello se confronta con la idea de que el cine «es un medio de atracción más masivo que la literatura y llega a más capas de la población, y sobre todo a las bajas, a las que raramente les llega la lectura y menos la buena lectura o las expresiones de arte» (Escobar, 2003: 7), siendo un claro ejemplo de lo anterior en el caso de la *realidad contextual* de la protagonista, vale decir, esa asociación puede realizarse en María Margarita –representante de una clase baja, de manifiesto en «es lógico suponer que

exista un ambiente semejante en las oficinas [de poca erudición y aprendizaje], pues no hay bibliotecas propiamente dichas para que la gente pueda instruirse» (Oróstegui, 1933: 6)- puesto que el espacio que le es otorgado en su realidad no le permite un acercamiento a la lectura, sino con algo de suerte, al cine; recuérdese que «hasta había aprendido a mear parada. Se mea parada, se orina acucillada [porque] me costó más que aprender a leer» (Rivera, 2009: 15).

Se da por sentado, entonces, que en la obra literaria de Rivera no hay cine, hay salas de cine; no hay cinematografía, hay literatura; no hay películas, hay relatos de cine; no se cuenta ninguna película, sino el *hecho* de que se cuentan películas a un público presente; no hay ninguna narración de aventura cinematográfica salvo detalles como

el modo acanallado de pintarse los labios de la rubia amante del mafioso, algún tic casi inadvertido del pistolero en los instantes previos al saque, la forma en que los soldados encendían el cigarrillo en las trincheras para que el enemigo no viera el resplandor del fósforo (Rivera, 2009: 45).

Son *contextos espaciales, de narración y de producción* diferentes, son *espacialidades* distintas. Eso hace entonces que en María Margarita se valore el relato, la palabra (en definitiva, la literatura), que hace de la historia su historia, son

ellas [las palabras, las que] nos traen a la mente no sólo una representación del mundo, sino la multitud de impresiones que hemos descrito; igual que los objetos o el panorama que hacen de fondo en los fotogramas de una película nos sumergen en un ambiente determinado (Juanatey, 1998: 87).

Y aunque el dinero fuera escaso, prevaleció la palabra, pues en la importancia del relato está también la importancia de la literatura, es por ello que se entiende que el cine es visual, siendo la imagen su recurso primordial; mientras que en «la literatura, en cambio, urge otro recurso técnico, las palabras y competencias estilísticas textuales que precisan de su manejo adecuado y la debida combinación para que sea algo estético» (Escobar, 2003: 5). Así como «siendo [en el cine] el elemento básico la imagen, es evidente que lo que predomina es lo visual, mientras que en el signo lingüístico lo principal sería la palabra» (Ramos, 2010: 2).

Ahora bien, resulta importante de destacar y descubrir que para nuestra contadora es la *palabra por partida doble*: pues como se indicaba, no cuenta las historias de las películas vistas, sino cuenta el hecho de las películas observadas en el

cine, acción con la que se hace *famosa*, pero además cuenta *su* historia: cuenta su realidad, describe su espacio, da a conocer su contexto, muestra su vida donde realmente ocurre. Se entiende, por ende, que

tanto las obras literarias como las películas nos cuentan algo, nos narran una historia. Ambas manifestaciones artísticas parten de los tres aspectos fundamentales de la comunicación: una historia que se relata, un modo de expresarla o transmitirla y un receptor que la recibe (Ramos, 2010: 2).

Pero la intención última de esta breve investigación dice relación no sólo con la asociación que puede establecerse entre estos dos modos de producción, sino además hacer hincapié en que cualquiera de las manifestaciones de la cual se trate, ambas deberán regirse por el *espacio* al cual pertenecen. En este caso, estamos hablando acerca del espacio *contextual* de la narración misma y no, necesariamente, al contexto de producción.

Considerar el espacio donde se suceden las historias y aventuras, es considerar a su vez la construcción de la narración misma, puesto que «los hombres no sólo hacen su historia, sino también su propia geografía (...), dan al espacio un sentido. El espacio no es el receptáculo de nuestras acciones, sino lo que surge entre nosotros mediante nuestra acción» (Innerarity, 2004: 101). Debido a lo anterior, es lógico pensar que *espacio* (y a su vez *tiempo*) son cimiento fundamental del mensaje que se entrega, puesto que, si no se cumple debidamente con alguna de aquellos dos factores, se está frente a una obra carente o de mensaje, de significación, de simbolismo e incluso, de sentido. Y si el debido concepto anterior no fuese *carencia*, al menos, debería ser *falencia*. Susténtese lo anterior sobre la base que

en el cronotopo artístico tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia (Bajtín, 1989: 238).

Sintetizando lo expuesto, es valioso concluir que *La contadora de películas* es una obra hija de su espacio contextual, junto con agregar que la narradora es hija de su propio contexto. Para esto, se recalca la idea del *contexto* como espacio y no mera localidad, como figura fundamental, puesto que en él la protagonista se descubre como contadora cuando recién se instala y abre la primera sala de cine de la oficina salitrera, en un lugar donde, naturalmente, no existía. Más aún, toda esta estrecha relación del acto de contar películas se va terminando, precisamente, cuando en ese mismo lugar,

llega la televisión (principios de los 60' y donde antes tampoco existía) hasta el momento en que, finalmente, se cierra la salitrera y con ello se difumina, se termina y se pierde la esencia de la protagonista. En definitiva, nuestra protagonista no hubiese sido quien fue, no hubiesen destacado o aflorado sus habilidades; no podría haberse expresado de otra manera si no hubiese sido por el cine y, en ese caso, Hernán Rivera Letelier habría tenido que contar otra historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ Méndez, Natalia (2002): *Espacios Narrativos*, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, Universidad de León.
- BAJTIN, Mijail (1989): «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, en [<http://132.248.101.21/filoblog/bubnova/files/2009/11/bajtin-teoria-y-estetica-de-la-novela-2.pdf>] (Consultado: 04/04/2016).
- BAL, Mieke (2006): *Teoría de la narrativa: Introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BARROSO, María Elena (2010): «Espacios Literarios. Fronteras. *Gringo viejo* y *José Trigo*», en *Literatura y Comunicación*, Miguel Nieto (eds), Madrid, Castalia.
- BELLIDO, Pilar (2010): «Del menosprecio de aldea a alabanza de corte: *Los santos inocentes* de Miguel Delibes y Mario Camus o de cómo los finales matizan la historia», en *Literatura y Comunicación*, Miguel Nieto (eds), Madrid, Castalia.
- CRUZAT, Ximena (1981): *El movimiento mancomunal en el norte salitrero*, Tomo I, Beca de investigación Clacso, Santiago de Chile, en [<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0043258.pdf>] (Consultado: 06/03/2016).
- ESCOBAR, Augusto (2003): «Dos artes del imaginario humano», en *Literatura y cine, una tradición de pasiones encontradas*, Medellín, Comfama.

FIGUEROA, Marcial (1931): *Tras del espejismo de la pampa*, Santiago de Chile, Robert Barrington, en
[<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0043364.pdf>]
(Consultado: 12/03/2016).

GARRIDO, Domínguez (1993): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

GARCÉS FELIÚ, Eugenio (1999): *Las ciudades del salitre*, Santiago de Chile, Orígenes, en
[<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000315.pdf>]
(Consultado: 15/07/2016).

GREZ, Sergio (1995): *La "cuestión social" en Chile, ideas y debates precursores (1804-1902)*, Tomo VII, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, archivos y museos, en
[<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0016862.pdf>]
(Consultado: 02/03/2016).

IGLESIAS SANTOS, M. (Ed.) (1999): *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arcos.

INNERARITY, Daniel (2004): *La sociedad invisible*, Madrid, Espasa Calpe.

JUANATEY, Luisa (1996): «Aproximación a los textos narrativos en el aula (I)», en *Cuadernos de Lengua española*, Gómez Torrego (eds), Madrid, Arco Libros.

JUANATEY, Luisa (1998): «Aproximación a los textos narrativos en el aula (II)», en *Cuadernos de Lengua española*, Gómez Torrego (eds), Madrid, Arco Libros.

METZ, Christian (1972): *Ensayos sobre la significación del cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

ORÓSTEGUI, Atilano (1933), *Cómo se vive en la pampa salitrera*, en
[<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0043357.pdf>]
(Consultado: 15/03/2016).

PORTELA LOPA, Antonio (2013): *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, en
[http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/123029/1/DLEH_Portelalopa_Gr

Cuadernos de Aleph, 2017

etagarboliteraturaespa%C3%B1olahispanoamericana.pdf] (Consultado: 15/04/2016).

RAMOS ORTEGA, Belén (2010): «Literatura y cine: la cultura popular en Manuel Puig», en [<http://oceanide.netne.net/articulos/art2-2.php>] (Consultado: 12/04/2016).

RIVERA LETELIER, Hernán (2009): *La contadora de películas*, Madrid, Alfaguara.

SOTO CÁRDENAS, Alejandro (1998): *Influencia británica en el salitre, origen, naturaleza y decadencia*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago, en [<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000312.pdf>] (Consultado: 21/03/2016).

TRUFFAUT, François (1994): *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza - Ediciones del Prado.