

INFLUENCIAS DEL CINE EN ALGUNOS NOVELISTAS HISPANOAMERICANOS ACTUALES

Por Ramón Emilio Reyes



El propósito de este ensayo es presentar algunos aspectos de la técnica narrativa de Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo y Jorge Luis Borges en que a mi juicio aparece el empleo de recursos cinematográficos. Aunque una simple lectura directa de la novela de Vargas Llosa es suficiente para demostrar la existencia de esos recursos del cine, también hallamos bien informados críticos que han hecho las mismas o semejantes observaciones. Ronald Christ señala que en la novelística hispanoamericana más influenciada por el cine (Carlos Fuentes, Manuel Puig, Vargas Llosa) el más cinematográfico es el último. Al decir así, Christ se basa en el hecho de que el montaje tal como lo considera Eisenstein, se realiza más plenamente en Vargas Llosa que en los demás autores.

Y, realmente, al hablar de cine en la literatura, lo que casi todos hacemos es referirnos al aspecto del montaje, porque eso es el cine esencialmente como arte: arreglo, corte, edición y cuando estas cosas se hacen en la novela la influencia del séptimo arte resulta clara. Ahora bien, el montaje, según Eisenstein, debe contener una resultante independiente de los elementos combinados. Por ejemplo, dos escenas separadas que se coordinan para que el público

deduzca una tercera expresión proveniente de la simple combinación de las dos anteriores. Porque si no hay esa tercera resultante, entonces el montaje es inefectivo como cree Eisenstein que es el error de Pudovkin.

De modo que el solo hecho de lograr un verdadero montaje cinematográfico demuestra en el novelista peruano un influjo de la técnica del cinema:

Pero yo creo que en este autor, como en Juan Rulfo, Jorge Luis Borges y otros escritores de Hispanoamérica y Europa de hoy (en Europa, Jean Cabries, por ejemplo) existe otra técnica tan cinematográfica como el montaje y cuya paternidad no se le puede negar al cine. Me refiero a la marración objetiva. Esto es, la narración hecha como en Alain Robbe Grillet, de tal modo que el novelista, en vez de una máquina de escribir, parece estar usando una cámara cinematográfica. Es lo que vemos en Jacob, de Jean Cabries, también en "La Ciudad y los Perros" de Vargas Llosa, y en menos grado en "Pedro Parámo" de Rulfo. La objetividad que consiste en presentar las cosas en lugar de contarlas ha sido señalada ya por Gabriel García Márquez, tal vez el menos fotográfico de los grandes narradores actuales, al decir que tuvo que luchar con su tendencia, y la tendencia de la mayoría de los escritores del siglo veinte, a presentar la situación en forma objetiva como en el cine. Por otra parte, el montaje en sí es un resultado de la indicada cualidad del cine. O sea, como su medio esencial es la fotografía, el cine ha inventado el lenguaje de las imágenes; imágenes que hablan por sí solas a través del *flash back*, de los ángulos, y de la descripción por la vista y el sonido.

Además de señalar a este respecto el *flash back* como una de las técnicas más recurridas por Vargas Llosa en "La Ciudad y los Perros", Harss y Dohmann en el importante libro "Into the Mainstream", expresa lo siguiente:

"There is a character —el boa— who was created largely to give us direct acces on the sensory level to the reality. Boa is a sort of all seeing eye, a delicate apparatus that records the visual and tactile aspect of experience unedited. He thinks in

images and quick perceptions. He never tells a story. The story tells herself through him" (p. 335, op. cit).

Después de este párrafo Harss cita a Vargas Llosa como diciendo que "Boa fue creado para hacer reales ciertas escenas irreales ("to make real certain unreal scenes") ¿Y cuál es la forma del cine para hacer reales las escenas? La objetiva, o sea, dejar que la historia se diga a sí misma, que la vea el público mismo tal como es. Y esa, como ha sugerido Harss, es la misión del Boa en la novela comentada. Es el hombre que lleva la cámara de un ángulo a otro.

En cuanto al ángulo cinematográfico, creo que este es un punto donde el cine tiene alguna influencia en la técnica de Rulfo. Las escenas del autor de "Pedro Páramo" van del pasado al presente, de Comala a los otros territorios, de la visión de un personaje a otro, de este mundo material al otro mundo situado después de la muerte, de la misma manera que Ignar Bergman coloca la cámara arriba o abajo del nivel normal de la escena, dentro o fuera de la atmósfera anímica de los personajes. No hay que olvidar que entre las primeras lecciones de cinematografía figura aquella de que la psicología del personaje se puede indicar por medio del ángulo de cámara. Cosa ésta que no ocurre sólo en el cine sino también en la pintura. El ángulo no es un invento de la cinematografía, ni aun de la fotografía. Pero con la narración moderna es el cine el que influye para introducirlo. De modo que si ayuda a crear el enfoque psicológico, ¿por qué no pensar que facilita también el metafísico, como en el caso de Rulfo y Borges?

Otra de las técnicas más usadas por Vargas Llosa, Juan Rulfo y hasta Borges es la acción paralela. Pero no se podría atribuir exclusivamente al cine; el teatro la usa y la novela tradicional también. Yo creo, sin embargo, que el medio artístico ideal para la acción paralela es el cine, porque es el que puede efectuarla con menos limitaciones técnicas. En este punto el cine es lo que siempre quiso hacer la literatura y todavía ha estado queriendo hacer el teatro, el cual casi lo ha logrado ya.

En cuanto a Jorge Luis Borges, aunque es difícil hallar en él la influencia del cine, indiscutiblemente la tiene, aunque talvez sólo en el sentido en que Herbert McLuhan señala la penetración de los medios de comunicación en el mundo moderno. “Antes éramos una sociedad literaturizada —dice más o menos— ahora somos una sociedad *movie* y TV”. Lo mismo que parece haber ocurrido con el cine y la literatura hispanoamericana de hoy, sobre la cual Borges ha gravitado y sigue gravitando tanto.

En el libro “Ficciones” hay un cuento llamado “Funes el Memorioso” donde las transiciones de una escena a otra se hacen a veces con el mismo sistema de la cámara del cinematógrafo. El párrafo primero de la página 136 de ese libro, por ejemplo, termina diciendo: “El nuevo camarada no discutía: dictaminaba con desdén y con cierta cólera.” Y el siguiente, empieza: “Cuando arribamos a las últimas casas, un brusco tiroteo nos aturdió.”, etc. Esta economía de la transición es típica de la secuencia cinematográfica donde ha desaparecido el enlace que tiende a hacer la narración tradicional. Al terminar el último párrafo aludido, la narración continúa así: “En aquel otoño de 1922 yo me había guarecido en la quinta del general Berkeley... el edificio tenía menos de un siglo, pero era desmedrado y opaco y abundaba en perplejos corredores y en vanas antecámaras.”

El estilo de gran elevación literaria de Borges cubre casi totalmente todo reflejo de objetividad, y su técnica también lo tiende a mantener velado, pero hay ciertos aspectos, mínimos quizás, en que la presentación visual o auditiva cobra en él una fuerza innegable, como ocurre en el antes citado fragmento. Además, la transición entre este párrafo y el anterior muestra idénticas condiciones a las del *flash* característico del séptimo arte.

Por último, he seleccionado los siguientes ejemplos de la novela de Vargas Llosa “La Ciudad y los Perros”:

Hay una escena en la página 24 donde Alberto, personaje de la obra,

“Prende (un) fósforo y enciende su cigarrillo. Aspira el humo y lo arroja por la boca y la nariz.

—¿Qué te pasa? — pregunta (el esclavo)

—Nada.

Alberto vuelve a aspirar; la brasa resplandece y el humo se confunde con la neblina, que está muy baja, casi a ras de tierra. El patio de quinto ha desaparecido. El edificio de las cuadras es una gran mancha inmóvil.” En esta escena aparece claramente lo que en el cine se llama esfumado. Es decir, la disolución de una imagen tras el desenfoque gradual, que muy bien puede realizarse en la literatura escrita, narrada, por medio del humo o de la niebla.

La página 25 nos ofrece una escena en que el tiempo es presente:

“Están en la galería del año. La mano de Alberto empuja suavemente la puerta, que cede sin ruido. Mete la cabeza como un animal olfateando una cueva: en la cuadra en tinieblas reina un rumor apacible. La puerta se cierra tras ellos.”

El presente es el tiempo del cine, porque equivale a la forma objetiva como la cámara lleva a nuestros ojos lo que quiere mostrar. Parecería que la influencia pudiera venir del teatro, que también usa el tiempo presente. Pero ¿puede el teatro dar el *close up* de la mano en la puerta? Si logra hacerlo lo aprendió del cine y lo hace después, no antes.

Cito ahora una escena en que aparece un viejo recurso de la pantalla (Pág. 95):

“—Sí— dijo Alberto —¿Qué quiere?

—Póngase a la cola —No sea conchudo.

—Bueno —dijo Alberto— no se sulfure.

Se separó de la ventana y la mano del hombre no intentó retenerlo. Se puso al final de la cola, se apoyó en la pared y fumó, uno tras otro, cuatro cigarrillos. El hombre que estaba delante de él entró y salió pronto. Se alejó murmurando algo sobre el costo de la vida. Una voz de mujer dijo, al otro lado de la puerta:

—Entra”.

Se trata de la consabida escena que tiene efecto cuando un personaje se halla en una situación de espera. ¿Cómo indicar el paso del tiempo? Las limitaciones del cine impiden que el narrador diga, por ejemplo, "ha pasado media hora o una hora"; incluso la angustia producida por el retraso de lo que se espera, como es mental, no puede expresarse en la pantalla a menos que sea en el diálogo, lo cual hace a veces muy teatral una película. De modo que la solución es un cigarrillo que se gasta, un reloj cuyas manecillas se mueven visiblemente, y, si el tiempo es largo, un calendario con hojas que pasan.

He buscado, claro está, entre los muchos ejemplos que pueden encontrarse en "La Ciudad y los Perros" sólo aquellos de más fuerza plástica cinematográfica. En múltiples casos las descripciones en esta novela son subjetivas, impresionistas, como si no pretendieran expresar cómo es el objeto descrito sino la impresión que produce.

Pero esta frecuente alternación y mezcla de métodos —el narrativo tradicional al estilo de García Márquez y la técnica del cine— sólo demuestra que Vargas Llosa es en gran parte un cineasta que lucha por ser narrador. Tal cosa le sucede a los escritores (la literatura actual está abarrotada de ellos) que tratan de poner el cine en las páginas. Porque sólo se puede hacer cine en la literatura o literatura en el cine con esas ambiguas consecuencias. Manuel Puig y Carlos Fuentes han realizado esta clase de experimentos, en forma decidida; Vargas Llosa en "Conversación en la Catedral" parece haber usado los recursos con resultados más plenos, según opina Christ en su estudio.

Sea cual fuere el caso, en un intento de esta naturaleza, si el equilibrio lograra superar la ambigüedad, creo que el resultado puede ser una obra de arte. Pero ya ese sería tema para los especialistas en estética.

Bloomington, Indiana, 1975.