

**LOS MITOS DEL CINE EN CUATRO NOVELAS  
HISPANOAMERICANAS\***

Juana Amelia HERNANDEZ

Hood College, Frederick, Maryland

Todo visitante del refugio de Ana Frank en Amsterdam observa las fotos de artistas de cine, recortadas de periódicos y revistas, que cubren las paredes de su cuarto. La precoz niña judía tenía decorado su dormitorio con artistas del cine norteamericano — Deanna Durbin y Robert Stack en *First Love*, Sonja Henie y Rudy Vallee, Ray Milland y Ginger Rogers— cuyas fotos aparecen junto a las de las princesas reales de la Gran Bretaña. Los héroes y heroínas de la pantalla habían captado su fantasía adolescente y llenaban su mundo imaginativo. El arte plebeyo de Hollywood competía con la milenaria realeza, como fuente de ilusiones y sueños de evasión.

Lo cierto es que la invención de los hermanos Lumière, fabulosamente desarrollada por la industria norteamericana, hizo nacer

---

\* Las novelas incluidas en este estudio, así como las ediciones utilizadas, son: *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (Segunda edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1965); *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (Séptima edición. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1966); *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante (Primera edición. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1967), y *Boquitas pintadas* de Manuel Puig (Sexta edición. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970). Las citas se indicarán sólo con el número de página.

un mundo de ensañaciones que captó de inmediato la imaginación de las masas y dio origen a una nueva mitología. El fenómeno cultural no admitió fronteras: Ana Frank nació en Alemania en 1929, Cabrera Infante en Cuba ese mismo año, Carlos Fuentes en México el año anterior, Manuel Puig en Argentina en 1932 y Vargas Llosa en Perú en 1936. Distintos países, diverso origen racial, pequeñas diferencias de edad, pero una misma generación sometida a la idéntica influencia cultural de un nuevo arte con proyección universal.

Las películas norteamericanas de los años treinta y cuarenta sirvieron de constante entretenimiento a las masas, que tenían acceso a un arte cuyo disfrute no requería ninguna iniciación previa (religiosa, técnica o intelectual), un arte rico en emociones que "everyone felt free to enjoy and have opinions about"<sup>1</sup>. La literatura y el periódico estaban vedados a los analfabetos, en tanto que el cine se abría a todos sin limitaciones. Cine popular, económico, fácilmente disfrutable, se convirtió en vía de escape de amas de casa, en deleite de niños y adolescentes, en diversión favorita de todos. Cabrera Infante cuenta que lo llevaron al cine por primera vez cuando tenía sólo 29 días de nacido y añade: "tengo recuerdos de películas vistas a los dos años, a los tres años y empecé a leer a los cuatro años... ¡Es decir, que yo 'leía' en una pantalla mucho antes de que pudiera leer en un libro!"<sup>2</sup>.

¿Cuál ha sido el impacto del cine en nuestra novelística hispanoamericana? Pauline Kael, en su perspicaz libro *I Lost It at the Movies*, se refiere a "the narrative sense that delight in following a story through its complications to its conclusion, which is perhaps a child's first conscious artistic pleasure"<sup>3</sup>. La certeza de esta afirmación nos explica que Carlos Fuentes se confiese "cineadicto enfermizo"<sup>4</sup>, que Manuel Puig declare su deuda cultural con el cinematógrafo y que

---

1. Pauline KAEL, *I Lost It at the Movies*, Bantam Books, New York, 1965, reimp. 1966, 21.

2. Emir RODRIGUEZ MONEGAL, "Guillermo Cabrera Infante". *El arte de narrar*, Monte Avila Editores, Caracas, 1968, 74.

3. Pauline KAEL, *ibídem*, 9.

4. Claude FELL, "Mito y realidad en Carlos Fuentes", *Imagen*, Quincenario de Arte y Literatura, Caracas, 1-15 febrero 1969, 6.

Cabrera haga decir a un personaje: "porque Santa Fe... era Arcadia, la gloria, la panacea de todos los dolores de la adolescencia: el cine" (38).

Emir Rodríguez Monegal ha hecho notar que "hay una experiencia cultural colectiva en toda América Latina, que es el cine: el cine en mucho mayor grado que la prensa o la televisión. La generación que se forma, digamos, a partir de los años 40 y 50, es una generación para la que el cine constituye una lengua franca, la verdadera koiné de esta Babel lingüística en que vivimos"<sup>5</sup>.

No sería muy aventurado suponer que, al igual que Ana Frank en su refugio de Amsterdam, nuestros novelistas tuvieron de niños sus héroes y heroínas surgidos de las películas que les ofrecían el placer de experiencias nuevas, siempre enriquecedoras y estimulantes, y en algunos casos compensadoras del sórdido mundo en que crecían. Todos ellos nutrieron tempranamente su fantasía con la experiencia ensanchadora del cine, que ponía ante sus ojos asombrados un mundo lleno de sorpresas inauditas y de fantásticas realizaciones. Eso los sacaba de su realidad cotidiana, encendía su imaginación y enardecía sus sueños y aspiraciones.

Las películas del oeste, las musicales, las de aventuras, las detectivescas, las de terror o las románticas, no sólo sirvieron de distracción apasionante sino que crearon una nueva mitología. El cine comercial norteamericano — disminuido por algunos como vulgar, de simple consumo para las multitudes ansiosas de sentimentalismo y melodrama — fue en cierto modo un estímulo para el espíritu soñador de los adolescentes. Cabrera Infante abunda en el tema al afirmar:

...no solamente el cine es creador de prototipos... sino *generador*, alimentador y conservador de mitologías. Es decir de mitologías que de una cierta forma se separan de lo que corrientemente conocemos por ciertas mitologías clásicas o aun por ciertas mitologías modernas, sino de mitologías que parten de sí mismas y que son ellas su propio alimento. A mí me parece que en este sentido el cine es simplemente extraordinario,

---

5. RODRIGUEZ MONEGAL, *ibídem*, 75.

y que asistimos a la creación, a la transformación de seres humanos en héroes y de esos héroes en dioses

Del mismo modo, Penelope Houston habla, no sin reticencia, de "the stars who walked through the dreams of the world"<sup>6</sup> y el crítico Gilberto Pérez, profesor de Sarah Lawrence College, postula la tesis de que el público "reads the actors in a movie much more as real people than... the actors on stage"<sup>7</sup>, al punto de que al referirnos a los personajes de una película no lo hacemos con sus nombres de ficción sino con los de los actores que los representan en la pantalla. La fuerza de esa presencia física, de un estilo de conducta, de una serie de gestos característicos — subrayados con fines comerciales probablemente, pero asociados a ellos en la mente del espectador — crea el culto de las estrellas, rodeadas de un halo de idealidad común en todos sus fanáticos: Bogart, Rita Hayworth, Betty Davis, Cary Grant. Entre los hispanoamericanos: Carlos Gardel, Jorge Negrete, Katy Jurado, Hugo del Carril.

Esas estrellas, verdaderos mitos vivientes, constituyen un referente universal, un código conocido de todos, que por haber sido destinado a las masas les llega directamente, sin necesidad de interpretación profesional. La devoción por las estrellas, apoyada en la relación fantasía realidad, fue agudamente subrayada por André Bazin en su ensayo sobre Charlie Chaplin:

Charlie is a mythical figure who rises above every adventure in which he becomes involved. For the general public, Charlie exists as a person before and after *Easy Street* and *The Pilgrim*. For hundreds of millions of people on this planet he is a hero like Ulysses or Roland in other civilizations — but with the difference that we know the heroes of old through literary works that are complete and have defined once and for all, their adventures and their manifestations. Charlie, on the other hand,

---

6. Penelope HOUSTON, *The Contemporary Cinema*, Penguin Books, Middlesex-Baltimore-Victoria, 1963, reimp. 1966, 48.

7. Gilberto PÉREZ, "Literature and Cinema", conferencia pronunciada en Hood College, Maryland, EE.UU., el 21 de febrero de 1973.

is always free to appear in another film. The living Charlie remains the creator and guarantor of Charlie the character<sup>8</sup>.

En Cabrera Infante y en Manuel Puig esta mitología cinematográfica invade la narración, es vivida por todos: burgueses y obreros, hombres y mujeres, habitantes de la ciudad y del campo, jóvenes y viejos, humildes y poderosos. En muchos personajes hay una enajenación permanente que les lleva como autómatas por la realidad cotidiana. Así la infeliz criadita Raba en *Boquitas pintadas*:

pensó en la película argentina que había visto el viernes anterior, con su actriz-cantante favorita, la historia de una sirvienta de pensión que se enamora de un pensionista estudiante de abogacía. ¿Cómo había logrado que él se enamorase de ella? La muchacha había sufrido mucho para conseguirlo y Raba se dio cuenta de algo muy importante: la muchacha nunca se había propuesto enamorarlo... Raba decidió que si alguien de otra clase social, superior, un día le proponía matrimonio ella no iba a ser tonta y rechazarlo, pero tampoco sería ella quien lo provocase (80-81).

Se imita también a las estrellas. En *Tres tristes tigres*, en el relato de la aventura de Silvestre con Ingrid Bérngamo (apodo que le pusieron sus amigos porque así pronunciaba ella el nombre de la actriz sueca), hay dos ejemplos típicos: "y yo tratando de calmarla más razonable que George Sanders (me dijo Silvestre, que siempre habla en términos de cine...)" (165), "dentro del cuarto ya fue una lucha de villano de Stroheim con heroína de Griffith... y yo muy hombre de mundo, muy a lo Cary Grant, la convenzo..." (166).

En *Boquitas pintadas* conocemos a la cínica Mabel, joven de clase media, por sus fantasías:

¿Cuál era en ese momento su mayor deseo? En ese momento su mayor deseo era ver entrar sigilosamente por la puerta de su cuarto a Robert Taylor, o en su defecto a Tyrone Power, con un

---

8. André BAZIN, *What is Cinema?*, traducción de Hugh Gray, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1966, 144.

ramo de rosas rojas en la mano y en los ojos un designio voluptuoso (132)

Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa alcanzan su madurez literaria antes que Cabrera Infante y Manuel Puig. El uso de referentes cinematográficos en sus novelas podría servir como punto de comparación entre ellos. En Fuentes y Vargas Llosa el cine es una presencia latente, que se siente pero que no se menciona sino esporádicamente. Los personajes de sus obras actúan muchas veces como los ídolos de la pantalla, pero no lo confiesan; de hecho los imitan, pero no verbalizan sus modelos.

Una de las pocas menciones concretas en *La muerte de Artemio Cruz* se convierte en tema de la intrascendente conversación que sostienen la mujer y la hija de Artemio en una cafetería de la capital mejicana:

- Joan Crawford —dijo la hija—. Joan Crawford.
- No, no. No se pronuncia así. Así no se pronuncia. Cro-for, Cro-for; ellos lo pronuncian así.
- Crau-for.
- No, no. Cro, cro, cro. La "a" y la "u" juntas se pronuncian como "o". Creo que así lo pronuncian.
- No me gustó tanto la película.
- No, no es muy bonita. Pero ella sale muy chula.
- Yo me aburrí mucho.
- Pero insististe tanto en ir...
- Me habían dicho que era muy bonita, pero no.
- Se pasa el rato.

(22-23)

O sea que "se pasa el rato". El cine es el entretenimiento de estas dos mujeres adineradas, como lo es en *La ciudad y los perros* para Teresa, la muchacha humilde de quien están enamorados varios personajes de la novela. Uno de ellos, Alberto, la invita al cine:

- ¿Qué quieres ver? —preguntó.
- No sé — dijo ella—. Cualquiera cosa.
- .....
- ¿No te gusta el cine?

- Sí, mucho. Voy todos los domingos...

La película, en colores, tenía muchos números de baile... el rostro de Teresa estaba absorbido por la pantalla; su boca entreabierta y sus ojos obstinados revelaban ansiedad. Más tarde, cuando salieron, ella habló de la película como si Alberto no la hubiera visto...

- Tienes buena memoria —dijo él—. ¿Cómo puedes acordarte de todos esos detalles?

- Ya te dije que me gusta mucho el cine. Cuando veo una película, me olvido de todo, me parece estar en otro mundo.

- Sí —dijo él—. Te vi y parecías hipnotizada.

(89-90)

El tedio de la vida provinciana, el vacío existencial del vértigo capitalino, la pobreza, la marginación o la traición se subliman gracias al cine, a través de sus obras fabulosas que alimentan el sueño de un amor eterno o un triunfo fácil, el logro de riquezas cuantiosas o la esperanza de un final feliz. Cabrera Infante parodia en *Tres tristes tigres* la frase de Marx de que la religión es el opio de los pueblos:

Cita del Monje de los seis Dedos...:

"El opio es la religión de los chinos".

De Marx (me preguntó si Marx habría leído a Hegel? Groucho.

Groucho Marx, no Groucho Hegel):

"El trabajo es el opio de los pueblos".

De Gregory LaCavia:

"El cine es el opio de los espectadores".

De Silvestre Servidor (dinastía C'in'E):

"El opio es el cine de los ciegos"

(322)

¿Hasta qué punto la fantasía de la pantalla contribuyó a frustrar las vidas de las simples gentes de provincia o de los pobres diablos de la capital? Hay una corriente de infinita compasión en *Boquitas pintadas* y en *Tres tristes tigres* por las ingenuas empleadillas que buscan inútilmente un doble de Rodolfo Valentino, y por los infelices jovencuelos que esperan encontrar en alguna parte una Marilyn Monroe; unas y otros enfrentados dolorosamente con un mundo de la

abundancia y el poder, ajeno e inalcanzable. Analizar los efectos sociológicos de los enlatados sueños de Hollywood no es tarea de novelistas<sup>9</sup>; la ficción se limita a recoger imágenes distorsionadas bajo lentes de aumento.

Junto a las películas norteamericanas se exhibían otras europeas, mexicanas, argentinas. En cantidad y recursos de producción, así como en la eficacia distribuidora y monopolizadora, la industria norteamericana se imponía a las demás, lo cual explica la fijación y abundancia de los modelos norteamericanos.

El cine aparece también en persistentes metáforas, símiles e imágenes:

*Tres tristes tigres*: "...to esa habladera en inglés y sin titulito" (374); "...y me viro, así, rápida, como Betedavi..." (35); "No me preocupan, pero a veces pienso que pueden ser el comienzo de un fade-out y que algún día mi pantalla se ilumine con luz negra. Cosa que ocurriría tarde o temprano, pero habla de la ceguera no de la muerte. Este cierre-en-negro total será la peor condena para mis ojos del cine..." (303).

*La ciudad y los perros*: "sus ojos se parecen a los de Rita Hayworth" (149).

Entre los medios de que se valió el cinema para realzar la personalidad de las estrellas los más efectivos fueron el maquillaje y el vestuario. La estrella femenina generalmente aparecía lujosamente ataviada, maquillada y peinada, convertida en un ser superior de misteriosa belleza. El título de la novela *Boquitas pintadas* alude,

---

<sup>9</sup> En el ensayo "The Consequences of Literacy" de J. GOODY y I. WATT, (*Language and Social Context*, ed. de Pier Paolo Giglioli, Londres: Penguin Books, 1972, 341-342) se aborda esta cuestión: "The tendency of the modern mass-communications industries, for example, to promote ideals of conspicuous consumption which cannot be realized by more than a limited proportion of society, might well have much more radical consequences..."



precisamente, a un tango cuya letra hace hincapié en la sensualidad provocada por el maquillaje:

Deliciosas criaturas perfumadas  
quiero el beso de sus boquitas pintadas

Varios momentos de la novela insisten en la obsesión de sus personajes femeninos por la ropa, como si ésta constituyera un manto sagrado bajo el cual la conquista amorosa se realizara inmediatamente:

...mientras tanto Juan Carlos acude a la cita y llega al refugio, la encuentra con pantalones negros y pulóver negro de cuello alto, cabellera suelta rubia platinada, se abrazan, Nélide finalmente se entrega a su verdadero amor (55).

Esta suerte de arte popular del siglo XX tuvo una doble cara, agudamente contrapuesta por James Agee en su ensayo sobre John Huston:

Most movies are made in the evident assumption that the audience is passive and wants to remain passive; every effort is made to do all the work — the seeing, the explaining, the understanding, even the feeling. Huston is one of the few movie artists who, without thinking twice about it, honors his audience. His pictures are not acts of seduction or of benign enslavement but of liberation, and they require, of anyone who enjoys them, the responsibilities of liberty. They continually open the eye and require it to work vigorously; and through the eye they awaken curiosity and intelligence<sup>10</sup>.

Podríamos decir que las películas que vieron estos novelistas en sus años de formación les han servido de referentes para sus ficciones; esa mitología del cine, que alimentó a toda su generación, está presente en sus obras. Por otro lado, los filmes de los grandes realizadores

---

10. James AGEE, *Agee on Film*, Beacon Press, Boston, 1964, 329-330.

despertaron su curiosidad y su inteligencia, les iniciaron en una clave especial, en ciertas convenciones para leer el mensaje de la pantalla y asimilar su técnica. Lo confirma Guillermo Cabrera Infante al confesar: "He aprendido más a escribir con el cine que con la literatura en sí"<sup>11</sup>.

El mencionado Pérez ha desarrollado una tesis sobre la narrativa en el cine que puede servir de base para mostrar algunas concordancias con las técnicas de la novela experimental. Propone:

A narrative sequence, what is told first and what next and what next up to the end, is usually to some extent an arbitrary choice. This arbitrariness, the succession we make of things when we tell about them, marks the artifact that is a narrative. A narrative is not just a story, something that happened, but a story told: not a sequence that happened but a sequence made<sup>12</sup>.

Es probable que la despierta inteligencia de un Fuentes o un Puig niños se percataría, gradualmente, mirando películas de cómo se relata una historia con una cierta técnica, con determinados procedimientos. Estos muchachos sensibles, aficionados al cine, tienen que haber ido dándose cuenta de su proceso creador, deben de haber despertado al secreto de cómo se logra una narración en el cine, hasta penetrar todo el entresijo de su creación y la fuerza expresiva de su estructura.

Words in a narrative —continúa Pérez— mediate between us and the world they tell us about. They are someone's words, giving us not what happened but an account of what happened, someone's choice of what to tell... Like the words of a narrator, the camera mediates between us and the world. But the camera is much more direct than words: its mediation is peculiarly immediate. What is on the screen is what is happening, not there before us directly, like a play, but there before the camera, directly reproduced by it... What is on the screen is a fact, not an account. It is through our awareness of what is not on the

---

11. Rodríguez MONEGAL, *ibídem*, 73.

12. Gilberto PÉREZ, "The Narrative Sequence", *The Hudson Review*, XXIX, No. 3, 1976, 70.

screen, our sense of a larger world of which we are only being shown so much, that a film gets to be like a narrative.

La inmediatez, y consecuente fuerza, de la visión proyectada en la pantalla ha sido un constante estímulo para tratar de obtener el mismo efecto en la obra escrita. El camino recorrido por estos novelistas durante su formación cultural, al ir del cine a la literatura, debe de haberles obligado a una adaptación de la perspectiva. Más tarde, creadores de ficción ellos mismos, han intentado armonizar los dos medios de comunicación, incorporando a la novela técnicas aprendidas en el cine.

Any shot in a film —añade Pérez— shows things from, literally, a point of view, exactly as they appear from the point in space where the camera has been put. But usually, with dramatic film technique, the convention of the shot is enforced, and we are led to accept the appropriateness of the camera placement to the things shown. For that physical perspective to function as a narrative point of view we must be made to recognize its particularity, how that angle or distance, the choice to show us that one aspect of appearances, modifies our impression of things which would look different from another perspective.

Estas técnicas cinematográficas son bien conocidas de Puig, que fue asistente de un realizador en Italia durante algunos años; de Cabrera Infante, ex-crítico de cine de la revista "Carteles" de Cuba<sup>13</sup> y actualmente guionista del cine inglés y de Fuentes, también autor de guiones y, en cierta ocasión, colaborador del maestro Buñuel. Mario Vargas Llosa dirigió la versión cinematográfica de su novela *Pantaleón y las visitadoras*.

El cine da, en gran medida, a estas cuatro novelas su carácter marcadamente visual. Pérez habla de la importancia de la posición de la cámara, su proximidad o alejamiento del objeto. Vargas Llosa, en el

---

<sup>13</sup> La colección de sus crónicas, ficcionalizadas en el prólogo y el epílogo del libro, llevan el acertado título de *Un oficio del siglo XX*. Las firmaba con el seudónimo de G. Caín.

primer capítulo de *La ciudad y los perros*, sugiere el carácter del Jaguar con un primer plano de sus pies: "En la claridad amarillenta del recinto, Cava comprobó que el Jaguar estaba descalzo: sus pies eran grandes y lechosos, de uñas largas y sucias" (14). Asimismo da a entender el desprecio de Alberto por los serranos, al presentarlos como pequeños puntos en la distancia:

En la séptima sección, junto a los urinarios, hay un círculo de bultos: encogidos bajo los sacones verdes, todos parecen jorobados. Ocho fusiles están tirados en el suelo y otro apoyado en la pared. La puerta del baño está abierta y Alberto los distingue a lo lejos, desde el umbral de la cuadra (12).

El punto de vista de los dos ejemplos es subjetivo: el de Cava, con respecto al Jaguar, y el de Alberto sobre los serranos. La cita siguiente ofrece una visión aparentemente objetiva, la de unos ojos anónimos distanciados de los protagonistas en un momento de peligro: "Arrastrando los pies, atraviesan la cuadra en cámara lenta con las manos extendidas para evitar los obstáculos" (26).

La imagen cinematográfica está limitada por el rectángulo de la pantalla: no puede contener toda la realidad sino una parte de ella. El artista encuadra las tomas de cámara para subrayar lo más significativo, lo esencial de esa realidad para su obra de arte. La imagen encuadrada tiene, además, una cualidad plástica que la aproxima a la pintura: su composición es de suma importancia. Cabrera Infante, explícito en sus referencias, muestra el acondicionamiento de nuestra visión por el cine:

...me dijo Silvestre, que siempre habla en términos de cine: un día me hizo un marco con las manos, siendo él entonces el fotógrafo, y me dijo: No te muevas que te me vas de cuadro... (165).

En la escena de Alberto y los serranos no sólo nos da Vargas Llosa lo que podríamos llamar la posición de la cámara (los ojos de Alberto) sino el marco: "La puerta del baño está abierta y Alberto los distingue a lo lejos, desde el umbral de la cuadra" (21).

El movimiento es otro aspecto importante del uso de la cámara; su desplazamiento de un lado a otro, lenta o rápidamente, desvelando espacios ocultos, hurtando otros, enfatizando esa cualidad espacial del

cine, creadora de ritmos y experiencias nuevas, o, como diría Silvestre en *Tres Tristes Tigres*: "mirando con ese placer único que produce acercarse a una velocidad uniforme y constante a un punto dado, que es el secreto del cine, oyendo ahora una melodía que puede ser el acompañamiento musical, música de fondo..." (294). Y más adelante, Silvestre otra vez, al llegar con Cué en automóvil a un bar de la playa de Santa Fe:

- Da marcha atrás, —le pedí.
- ¿Para qué?
- Da marcha atrás, por favor.
- ¿Tú quieres regresar a La Habana?
- No, que des marcha atrás, veinte o treinta metros. Dando marcha atrás, no dando la vuelta.
- ¿En retroceso?
- Sí.

Lo hizo. A tanta velocidad como llegamos zumbó hacia atrás cosa de cincuenta metros.

- Ahora regresa lentamente. Acércate despacio.

Lo hizo y cerré un ojo. Vi cómo los canales, las radas y el mar paralelo pasaban lentamente, y por último que el mar y el estanque y la vegetación se acercaban en una sola dimensión, planos, y aunque había color y las cosas las recordaba como las vi hace poco, en profundidad, la luz vibraba en el paisaje y era como el cine. Me sentí Philip Marlow en una novela de Raymond Chandler. O mejor Robert Montgomery en la versión de una novela de Chandler. O mejor todavía, la cámara que hacía del ojo de Montgomery-Marlowe-Chandler en los mejores, inolvidables momentos de *La Dama en el Lago*...(320).

Entre los principios de composición del cine el más propiamente suyo es el corte, con su consecuente montaje. Este principio de creación artística rompe la ilimitada continuidad de las cosas en el mundo real. El salto de una escena a otra en el espacio o en el tiempo, sin transiciones, con mayor o menor violencia, es un convencionalismo cinematográfico aceptado por todos. El cine, al tratar subjetivamente el tiempo y el espacio, puede dividirlos, expandirlos, contraerlos.

En la ficción experimental, la yuxtaposición de escenas disímiles, sin ilación entre sí, es todavía perturbadora para muchos lectores. Algunos novelistas separan secciones de la narración para advertir el cambio; otros continúan de un párrafo al siguiente sin signo alguno, y los más revolucionarios saltan de oración en oración exactamente como en la pantalla alternan las escenas.

El corte cinematográfico permite la repetición de un motivo que se inserta entre las diferentes partes separándolas, al tiempo que sirve de símbolo, tema o escolio. Técnica semejante sigue Cabrera Infante con las once confesiones de la mujer ante el psiquiatra, o Fuentes con la recurrente sección en segunda persona, especie de subconsciente de Artemio Cruz<sup>14</sup>.

La adaptabilidad del espectador a las técnicas cinematográficas, su aceptación de las convenciones filmicas no se extienden siempre a la ficción escrita. El lector común se rebela cuando técnicas similares se aplican a la novela y se resiste a aceptar la estructura dinámica de la narrativa experimental.

En la novela, arte temporal por excelencia, siempre han coexistido diferentes tiempos. Ha sido prerrogativa de la ficción tratar subjetivamente tiempo y espacio; la diferencia consiste en que el autor de otras épocas llevaba de la mano al lector, lo guiaba, le ofrecía señales: "un cuarto de hora después", "aquel año", "entre tanto", "entonces", "apenas hubo salido" y otras tantas. Fuentes, Vargas Llosa, Puig y Cabrera Infante eliminan repetidamente las transiciones y nos colocan, como en el cine, en escenas anteriores en el tiempo. Son las miradas retrospectivas o *flash-backs* usados con tanto acierto por estos cuatro novelistas, para invertir la sucesión temporal. El cine tiene la ventaja de brindar rápidas indicaciones visuales: la ropa o los muebles de otra época, el rostro más joven pero todavía reconocible del personaje. La novela experimental obliga, sobre todo cuando el

---

<sup>14</sup> Carlos Fuentes ha reconocido que "the structure of his book *The Death of Artemio Cruz* was lifted from *Citizen Kane*" (R. Z. Sheppard, "Getting to the False Bottom", *Time*, vol. 133, nº 17, 24 de abril de 1989, p. 58).

novelista hurta detalles, a una atención más concentrada para descifrar esos signos ocultos. Aquí reside precisamente la mayor dificultad de la lectura de *La muerte de Artemio Cruz*. El monólogo interior, el yo del moribundo, llega a mezclar hasta cuatro épocas, sin transiciones, ni conexiones, ni lógica aparente.

Del mismo modo resulta a veces difícil identificar los personajes de un diálogo, porque el lector no cuenta con la imagen visual que le da el cine. La búsqueda de datos, de claves, que permitan el reconocimiento de los personajes se convierte en el más desesperante, para algunos, o en el más estimulante ejercicio para otros lectores de novelas experimentales. Así ocurre en *La ciudad y los perros*, donde los personajes aparecen con sus nombres de pila en el medio familiar y con mote o apodos en el colegio; o monologan como voces anónimas, cuya identidad se desconoce hasta el final.

Hay quien ha hablado en el cine de un "flash-forward"<sup>15</sup>, una escena puesta al final como un añadido después del desenlace, que rompe abruptamente la impresión que éste puede haber dejado en el espectador y, en cierto modo, revela las claves que antes habían pasado inadvertidas. Cabrera Infante usa un ardid similar en *Tres tristes tigres*. El final cronológico de la novela parecía haber sido el largo diálogo entre Cué y Silvestre, en el que éste le anuncia penosamente a su amigo su próximo matrimonio con Laura Díaz. Inmediatamente después del diálogo se agrega la onzena y última confesión de la mujer anónima ante el psiquiatra, página y media en que la mujer relata una traumática experiencia de su niñez. La mención del marido (446 y 447) trae a la mente otra referencia de la primera confesión (71), en que lo identificaba como un escritor culto, ingenioso y burlón. De pronto caemos en cuenta que ese marido es Silvestre y que la mujer anónima es Laura. Esa última confesión de Laura transforma el tiempo de la novela. El momento del diálogo entre Cué y Silvestre se hace anterior a las confesiones ante el psiquiatra, lo que obliga a una reinterpretación

---

15. Ralph STEPHENSON y J.R. DEBRIX, *The Cinema as Art*, Penguin Books, Middlesex-Baltimore-Victoria, 1965, reimp. 1970, 103.

de trama y personajes y da a la dinámica novelesca mayor novedad y riqueza.

Similar recurso emplea Vargas Llosa al revelar la identidad de la persistente voz anónima que corre a todo lo largo de su novela *La ciudad y los perros*.

El buen manejo del *suspense* ha sido un rasgo característico del cine. Perfeccionado en las películas de misterio, ha permeado las demás producciones fílmicas dada la necesidad de mantener atento al espectador durante las dos horas de proyección. El recurso de la intriga, del desarrollo de un nudo, es tan antiguo como la literatura; lo que ha aportado el cine es una mayor intensidad, una tensión angustiosa ante un desenlace diferido. La delicia del *suspense* la explica el personaje Bustrófedon en *Tres tristes tigres*, al hablar de los diccionarios:

...que eran los únicos libros que leía y decía, le decía a Silvestre, que eran mejor que los sueños, mejor que las imaginaciones eróticas, mejor que el cine. Mejor que Hitchcock, vaya. Porque el diccionario creaba un suspenso con una palabra perdida en un bosque de palabras... y que el suspenso del diccionario era verse uno buscando una palabra desesperado arriba y abajo del libro hasta encontrarla y cuando aparecía y veía que significaba otra cosa era mejor que la sorpresa en el último rollo... (215)<sup>16</sup>

\* \* \*

Una mirada cuidadosa descubre, sin esfuerzo, la naturaleza fragmentaria de la cinta cinematográfica, desde las tomas y los cortes hasta la fragmentación de la imagen en veinticuatro cuadros que viajan por el lente cada segundo y que el ojo humano, por un defecto curioso, percibe en movimiento. Béla Balázs, cuyas obras se consideran clásicas en teoría del cine como arte, explica la importancia de la composición:

---

16. Béla BALAZS, *Theory of Film*, traducido por Edith Bone. Roy Publishers, New York, 1953, 31-32.



A good film director does not permit the spectator to look at a scene at random. He leads our eye inexorably from detail to detail along the line of his montage. By means of such sequence the director is enabled to place emphasis where he sees fit, and thus not only show but at the same time interpret the picture. It is in this that the individual creativeness of a filmmaker chiefly manifests itself.

Montage is the association of ideas rendered visual; it gives the single shots their ultimate meaning, if not for other reason because the spectator presupposes that in the sequence of pictures that pass before his eyes there is an intentional predetermination and interpretation. This consciousness, this confidence that we are seeing the work of a creative intention and purpose, not a number of pictures thrown and stuck together by chance, is a psychological precondition of film — watching and we always expect, presuppose and search for meaning in every film we see<sup>17</sup>.

La fragmentación de la estructura novelesca es ya lugar común en nuestros días. Tan es así que Julio Cortázar inicia irónicamente su novela *Rayuela* con una guía para leerla en un orden distinto del que tiene en el libro. La fragmentación contribuye, en gran medida, al hermetismo de las cuatro novelas de este estudio. Aceptar la estructura de la novela y tratar de desentrañar su intención son esenciales para su entendimiento total. En el desorden aparente hay un orden cuidadoso, dispuesto así por el autor para ofrecer su visión de la realidad, personal y única; no conformada como la vida, sino ordenada a capricho respondiendo a su concepción artística.

Sería exagerado atribuir únicamente al cine las innovaciones de estas cuatro novelas. Fuentes, Cabrera Infante, Vargas Llosa y Puig escriben con una larga tradición literaria detrás de ellos. Cabrera Infante rinde homenaje en *Tres tristes tigres* a los muchos autores —él preferiría decir libros— que han dejado huella en él. Fuentes, lector ávido y crítico notable, ha confesado quiénes son sus patriarcas

---

17. BALAZS, *ibidem*, 119.

literarios, e igualmente ha hecho Vargas Llosa, crítico también y, en ocasiones, profesor de literatura. Manuel Puig, aunque niega otra influencia que no sea la esencialmente popular del tango, la radio, la televisión o el cine, conoce demasiado bien su oficio para engañar a nadie con sus declaraciones.

El novelista es hijo de su tiempo. Influencias filosóficas, históricas, lingüísticas ejercen impacto mayor o menor en él, según el caso, y permean, a veces inconscientemente, su creación. André Bazin, al poner en entredicho la influencia del cine en la novela, concluye:

If the apparent influence of the cinema on the novel has led the minds of otherwise sound critics astray, it is because the novelist now uses narrative techniques and adopts a standard of evaluation of the facts, the affinity of which with the ways of the cinema are undoubted, whether borrowed directly, or as we prefer to think, of a certain aesthetic convergence that has simultaneously polarized several contemporary forms of expression<sup>18</sup>.

El mismo director ruso Eisenstein declaraba haber descubierto recursos cinematográficos en la literatura del siglo XIX. Sin embargo, es innegable que en la medida en que el cine apoya su imagen visual en el diálogo y logra efectos dramáticos notables en el contrapunto de los dos, la novela experimental aspira a trascender su apoyatura lingüística para captar imágenes. Buen ejemplo sería el formato tipográfico del capítulo "Rompecabeza" de *Tres tristes tigres* con el párrafo en forma de triángulo en tipos de diferentes puntos; el hexaedro y el cubo; la palabra-rueda, anagrama de doce letras mayúsculas; el dibujo de las manos. O, en "Algunas revelaciones", las páginas en blanco, la página al revés como vista ante un espejo y las columnas de nombres recreados por Bustrófedon.

El cine depende de la imagen. El realizador cinematográfico domina su arte cuando alcanza a expresarse a través de imágenes. La novela depende del lenguaje; es palabra, texto, discurso. Cabrera Infante, al ser interrogado por Rita Guibert sobre el significado de la creación

---

18. BAZIN, *ibídem*, 63.

literaria, contestó sin vacilar: "Palabras, palabras, palabras"<sup>19</sup>. Novela y cine se buscan, se otean, se prestan elementos. El cine comparte con la novela personajes y narración y, más importante aún, palabras. Gilberto Pérez observa, en su estudio de la película muda *Earth*:

Seeing people move on the screen, we want to hear them talk; seeing them to react to one another, we want to hear what they say to one another; it is hard for us to accept the convention of their silence. The movies are not only a visual but also naturally a dramatic medium where we see enacted the interaction between human beings, a peculiar affair when it is conducted without their being able to speak<sup>20</sup>.

Si volvemos a imaginar a nuestros novelistas de niños en la oscuridad de la sala frente a la pantalla, no podemos menos que preguntarnos qué impacto causó en ellos el oír diálogos entre personas de diferentes edades, sexos y clases sociales en variadas circunstancias, a veces un habla distinta de la hogareña, un castellano de acentos múltiples y vocablos nuevos en películas mejicanas, argentinas y españolas; o una producción norteamericana en inglés con títulos en español, exponiéndolos de entrada —incluso sin haber ido a la escuela— a una lengua extranjera y al convencionalismo de la palabra escrita.

Si a esto unimos la influencia de la radio, —presencia viva en las novelas de Puig y Cabrera Infante—, que lleva la voz humana a los más apartados lugares, tal vez podríamos explicar la obsesión de Fuentes, Cabrera Infante, Puig y Vargas Llosa por el lenguaje, esencia fundamental de sus obras, fin en sí mismo y no mero instrumento retórico. Cada una de estas novelas resulta una exploración lingüística, un intento de captar la voz humana, la palabra hablada contraponiéndola a la palabra escrita (oralidad frente a textualidad); una indagación semántica, sintáctica, fonológica, que establece una relación

---

19. Rita GUIBERT, *Guillermo Cabrera Infante*. Editorial Fundamentos, Madrid-Caracas, 1975, 19.

20. Gilberto PÉREZ, "All in the Foreground: A Study of Dovzhenko's *Earth*", *The Hudson Review*, XXVIII, No. 1, 1975, 68.

dialéctica de seducción y rechazo con el lenguaje que recibieron *hecho ya* a través de la literatura consagrada, del cine, de la prensa, de la familia. En un plano metafísico surge en ellos la conciencia exacta de las limitaciones que imponen los signos lingüísticos heredados, la resistencia del lenguaje a ser re-inventado. Puig toma el tono menor de las novelas de folletín, de la cultura popular (novelas radiales, tangos, columnas sentimentales de consulta); Vargas Llosa experimenta con la lengua de los militares y de los adolescentes de distintas esferas sociales; Fuentes quiebra los tiempos verbales (un *yo* que habla en presente, un *tú* que usa el futuro, un *él* que relata en pasado) y martillea una palabra prohibida a través de cuatro páginas escandalosas:

Tú la pronunciarás: es tu palabra: y tu palabra es la mía; palabra de honor: palabra de hombre: palabra de rueda: palabra de molino: imprecación, propósito, saludo, proyecto de vida, filiación, recuerdo, voz de los desesperados, liberación de los pobres, orden de los poderosos, invitación a la riña y al trabajo, epígrafe del amor, signo del nacimiento, amenaza y burla, verbo castigo, compañero de la fiesta y de la borrachera, espada del valor, trono de la fuerza, colmillo de la marrullería, blasón de la raza, salvavidas de los límites, resumen de la historia: santo y seña de México... (143-144).

Cabrera Infante explota todas las posibilidades del habla cubana y la moldeabilidad del español en una broma lingüística interminable. Pero en todos ellos persiste siempre la conciencia de una impotencia y el deseo de vencerla, la de que la novela está determinada de antemano por un sistema de voces y símbolos, por un código pre-establecido, lo que hace exclamar a Cué en *Tres tristes tigres*:

La única literatura posible para mí, sería una literatura aleatoria. (¿Como la música? le pregunté). No, no habría ninguna partitura, sino un diccionario... O mejor una lista de palabras que no tuvieran orden alguno, donde tu amigo Zenón no sólo se diera la mano con Avicena, que es fácil porque los extremos, etcétera, sino que ambos anduvieran cerca de potaje o revólver o luna. Se repartiría al lector, junto con el libro, un juego de letras para el título y un par de dados. Con estos tres elementos

cada quien podría hacer su libro. No haría más que tirar los dados. Que sale un 1 y un 3, pues se busca la palabra primera y la tercera o bien la palabra número 4 o todavía la 13 — o todas ellas, que se leerían en un orden arbitrario que aboliría o aumentaría el azar. La ordenación también arbitraria de las palabras del listín, y esta misma colocación podría estar regida por los dados. Quizá tuviéramos entonces verdaderos poemas y el poeta volvería a ser un hacedor o de nuevo un trovador (330-331).

Idéntico sueño expresa René Clair en un diálogo imaginario entre el Clair de 1950 —año en que escribe el libro *Reflections on the Cinema*— y el René Clair de 1923. Propone el joven Clair:

If I could teach you to forget I would turn you into fine, simple savages. In front of the screen, at first entirely blank, you would marvel at elementary visions: a leaf, a hand, water, an ear; then a tree, a human body, a river, a face; after that, wind in the leaves, a man walking, a river flowing, simple facial expressions. In the second year, you would solve visual puzzles. You would be taught the rudiments of a provisional syntax. You would learn to guess the meaning of various successions of images, as a child or a foreigner, little by little, finds out the meaning of the sounds he hears. And after several years, or, perhaps, several generations (I'm not a prophet), you would have learned to accept the rules of a visual convention as practical as the verbal one, and no more exacting<sup>21</sup>.

---

21. René CLAIR, *Reflections on the Cinema*, traducción de Vera T. Trail, William Kimber, Londres, 1953, 13.