

J. Patrick Duffey. *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Trad. Ignacio Quirarte. México: UNAM, 1996.

El surgimiento y la evolución de las técnicas cinematográficas desde hace poco más de un siglo ha motivado que la imaginación de los espectadores “vuele” junto con las películas. Cuando parte de esos espectadores que asiduamente acuden al cine son artistas —concretamente escritores—, entonces tiene lugar un fenómeno de simbiosis, en el cual ambas disciplinas, cine y literatura, se modifican mutuamente. Esta mezcla se ha dado desde que el cine tomó el camino de la narración y se alejó de la idea de ser sólo un “calco” de la realidad.

Así, cada vez fue más evidente que cineastas y escritores compartían casi las mismas inquietudes para contar una historia. El cine buscaba dramas tomados de la literatura y ésta probaba acercarse a la efectividad e impacto de la narrativa cinematográfica; muchos realizadores adaptaron las obras literarias para el cine y en este trabajo tomaron parte muchos escritores (existen abundantes historias del cine que dan cuenta de este hecho). En América Latina, y concretamente en México, autores como Carlos Fuentes, Juan Rulfo, José Revueltas y José Agustín, por mencionar sólo algunos, se han ocupado de hacer adaptaciones literarias para el cine, así que resulta relativamente fácil seguir una trayectoria de las influencias de la literatura en los temas y los géneros cinematográficos, pero, ¿qué pasa con la influencia del cine en la literatura? ¿En qué medida y cómo se ha dado este proceso? Encontrar textos que se avoquen a esta clase de estudios es un tanto difícil y más, concretamente, en la literatura mexicana. A este aspecto es al que se dedica el libro *De la pantalla al texto*.

El libro plantea la idea de que el desarrollo del cine en México modificó a su vez el de las letras en nuestro país, que los autores más sobresalientes en el ámbito literario mexicano encuentran caminos narrativos nuevos porque estuvieron en estrecho contacto con el cine. Es probable que tal idea suene temeraria porque el desarrollo literario de un autor y su obra no puede reducirse a un sólo factor, sin embargo, el autor del estudio, J. Patrick Duffey, expone convincentemente la idea, de tal modo que a los lectores nos queda claro que, sin ser el único factor determinante, el contacto con el cine ha llevado a los escritores mexicanos a experimentar temas y técnicas narrativas que han contribuido en la conformación de una literatura con claras especificidades y amplios valores estéticos.

El estudio de Duffey se centra en los autores mexicanos más conocidos, o más ampliamente difundidos. Aunque el subtítulo del libro indica que se trata de un examen de la *narrativa mexicana del siglo veinte*, este examen no es exhaustivo, resulta más bien selectivo; no obstante, es necesario decir que la selección es acertada porque se ocupa de autores con amplia y reconocida participación en el mundo del cine. Los autores estudiados se sitúan desde la narrativa de la Revolución hasta los albores de la década de los noventa. Este lapso temporal es demasiado amplio por lo que el autor del libro se limita a examinar autores **clave** de cada momento histórico. Los momentos y los autores de los que se ocupa son los siguientes: la novela de la Revolución (Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela); la novela de vanguardia con los contemporáneos y las tres novelas cortas de Azuela; dos autores de los años cincuenta (Revueltas y Rulfo), aunque sin colocarlos como miembros de una generación o escuela; Carlos Fuentes, ubicado como un “parteaguas” en la literatura influida por el cine; los años sesenta, analizados desde la consabida división de la *Onda* con José Agustín y Sainz y la *Escritura* con Juan García Ponce y Salvador Elizondo; y, finalmente, José Emilio Pacheco, Luis Zapata y Laura Esquivel, a quienes el autor los pone como escritores de los años recientes.

Evidentemente nos vienen a la mente otros muchos autores o escuelas literarias que podrían incluirse en un estudio como éste, sin embargo, con la gama seleccionada de artistas es suficiente, ya que Duffey sólo quiere analizar “la forma en que los escritores mexicanos han imitado en su prosa narrativa la manera en que el cine ‘esculpe el fluido’, la manera en que el cine expresa tiempo, espacio y tema” (7). De aquí se desprende la idea de que la obra no es un estudio exhaustivo, sino que se trata de la propuesta de un modo de analizar el fenómeno literario en nuestros días, es decir, siguiendo los puntos de contacto entre el cine y la literatura.

Este proceso comparativo es realizado por Duffey desde el punto de vista del cine para luego ir a la literatura, porque él aclara que lo que más le interesa es estudiar cómo los escritores han imitado al cine; no obstante, considero que sería mejor hablar de una *inevitable influencia* que, naturalmente, se da cuando los artistas buscan modos de expresión novedosos en un siglo tan vertiginoso como ha sido el siglo veinte. En ese sentido, el estudio resulta enriquecedor para los trabajos literarios porque aporta conceptos sobre el manejo de la espacialidad y la temporalidad en la narración que resultan un enfoque novedoso porque complementan ideas que se han formulado sobre la literatura, pero que no se han desarrollado lo suficiente, por ejemplo la idea de la “mirada cine-

matográfica” presente en algunas obras literarias. Así, el estudio de Duffey es una buena aportación para el desarrollo de un enfoque “cinematográfico” que de modo latente se encuentra en la crítica literaria de este siglo.

El autor divide su estudio en dos grandes vertientes: una sobre el estudio de las técnicas cinematográficas, espaciales y temporales, que han sido usadas por los escritores; y la otra, sobre películas y figuras cinematográficas que han sido utilizadas como tema en las obras literarias. Ambas son analizadas en cada momento histórico y cada escritor seleccionado.

Una particularidad de la obra que aquí examinamos es la exigencia de un lector enterado, y en el mejor de los casos, entrenado en el uso y percepción de términos técnicos específicos del cine para comprender mejor el traslado de conceptos fílmicos a procedimientos narrativos literarios. El autor aclara varios términos, como “‘proyección de fondo’, la cual consiste en proyectar una escena en una pantalla localizada a espaldas de los actores (a menudo sobre una ventana), de modo que parezca como si éstos van viajando en un vehículo o tren mientras el paisaje rural o urbano pasa de largo” (23); o también “los saltos [*jump cuts*] (o sea, cortes hechos en el transcurso de una toma continua y no entre toma y toma, a fin de dar la idea de discontinuidad)” (38). Sin embargo, a pesar de estas aclaraciones, existen otros términos no explicados como “montaje”, “primer plano” o “disolvencia”, que deben ya ser conocidos por el lector para poder entender su uso en la literatura. Si se salva esta peculiaridad del libro entonces se encontrarán acertadas formas de “mirar” la narración literaria. En definitiva, estamos frente a un texto que pretende guiarnos para *ver* la literatura.

Existen numerosas historias del cine y de la literatura que han establecido el hecho de que al comenzar el siglo el naciente cine mexicano sirvió como medio de propaganda de los caudillos revolucionarios, y también han establecido que los intelectuales que participaron en la lucha revolucionaria registraron en sus obras el suceso armado; sin embargo, pocos estudios se han ocupado de analizar cómo el cine también está presente como un elemento estructural en la novela. En este sentido, Patrick Duffey hace planteamientos interesantes sobre la novela de la Revolución, por ejemplo, dice que Martín Luis Guzmán construye una alternancia entre primeros planos y tomas de conjunto en la novela *El águila y la serpiente*, concretamente, Duffey estudia el capítulo de “La fiesta de las balas”, del cual explica:

Tras de colocar a los 300 *orozquistas* en un corral, Fierro conduce su cabalgadura a un punto situado a cierta distancia de la única salida que tiene el redil. Guzmán no se centra en la apariencia personal de Fierro, sino en la realidad material que lo rodea. Un primer plano nos permite ver cómo su sarape va rozando rítmicamente el cuerpo de su corcel: "Hizo cabalgar a su caballo de anca corta, contra cuyo pelo oscuro, cano por el polvo de la batalla, rozaba el borde del sarape gris". Una toma de conjunto de los prisioneros, tal como éstos aparecían a los ojos de Fierro, los presenta como objetos que han perdido toda traza de individualidad humana (21).

La observación de la escritura bajo la guía de uno o varios conceptos cinematográficos, permite al autor analizar detalles de la obra de Guzmán que ejemplifican cómo el ojo cinematográfico moldea el modo narrativo de un escritor.

Hasta este punto, Duffey parece encontrar sólo lo más sencillo de la presencia del cine en la literatura, pero sus análisis continúan en la búsqueda de formas de narración cinematográfica que son evidentes en la lectura de las obras literarias pero que implican una mayor complejidad. Por ejemplo, en su estudio de las novelas de vanguardia, donde se ocupa de los Contemporáneos y de Mariano Azuela, el autor plantea que en estas novelas hay un uso de recursos cinematográficos más complicados, como el montaje paralelo, mediante el cual los creadores literarios pueden poner al lector frente a espacios distintos que sin embargo transcurren simultáneamente. Para demostrar esto, Duffey examina las tres novelas vanguardistas de Mariano Azuela: *La Malhora*, *El desquite* y *La Luciérnaga*.

Sobre los Contemporáneos el autor se detiene particularmente en la obra de Torres Bodet. El análisis se centra en las técnicas cinematográficas de *jump cuts*, o saltos, y en el *flashback*, técnicas relacionadas con la temporalidad de la narración. En el caso de *jump cuts*, la interrupción temporal ocurre cuando aún sigue transcurriendo un sonido determinado, "como si una pista sonora mantuviese su continuidad, en tanto que las imágenes cambian abruptamente" (38), como ocurre, a decir de Duffey, en el siguiente fragmento tomado de *Proserpina rescatada* de Torres Bodet: "Las cuatro [...]. Súbitamente distantes, me parecen sonar en otro país, en otras circunstancias, dentro de un escenario que, poco a poco, va siendo el de un domingo [...]. El de un domingo de octubre de 1924, en un andén de la estación del ferrocarril Pensilvania, en Nueva York" (38). En este ejemplo un sonido anuncia la hora en un día domingo, y mientras este sonido continúa, las imágenes cambian en el espacio y el tiempo. Desde luego que un crítico literario puede manejar las dis-

locaciones temporales desde otras posturas teóricas, sin embargo lo relevante en el estudio de Duffey es que, ayudado por los conceptos tomados del cine, puede percibir otros mecanismos de composición de la obra literaria que resultan más ocultos a los ojos de un lector menos entrenado.

Luego de examinar la narración vanguardista en México, Duffey se detiene en dos autores, José Revueltas y Juan Rulfo, a quienes considera innovadores porque ejercieron una influencia en la literatura a partir del uso de algunas técnicas narrativas (monólogo interior, múltiples puntos de vista, *flashbacks* y *flashforwards*), mismas que se convirtieron después casi en un lugar común de la narrativa mexicana. Sobre la obra de Revueltas, Duffey destaca la preminencia del espacio sobre los otros elementos que componen la narración; así, se dedica a analizar el uso de las técnicas de cámara lenta y cámara subjetiva en *Los días terrenales* y *El apando*. En numerosos estudios literarios se ha hablado de las atmósferas opresivas de Revueltas, y a este respecto Duffey contribuye con el planteamiento de que este autor mexicano, en el fluir de la narración, se detiene a contar un lapso temporal de un segundo, para mostrar ese instante con un movimiento de "cámara" muy lento, de manera que el receptor pueda sentirse igual de atrapado que los personajes. Un ejemplo de esto, tomado de *Los días terrenales*, es el siguiente: "La primera invitación [a tomar algo] había sido por Julia segundos antes y entre ambas medió un espacio sin sonoridad, tenso y frío, que parecía no tener relación de tiempo con aquellos segundos anteriores como si para dicho espacio no existiera medida de ninguna especie" (53-54).

El uso de la cámara subjetiva en los textos de Revueltas lo ejemplifica Patrick Duffey con la novela *El apando*, en la que los personajes pueden ver el mundo sólo desde el ángulo de visión que su posición espacial les permite y a partir de ahí pensar, imaginar y concluir: "la presencia de los celadores de guardia, encerrados ahí dentro, le daba el aspecto de una cárcel aparte, una cárcel para carceleros, una cárcel dentro de la cárcel [...]. Este era el campo visual que Albino dominaba desde el portigo" (58). Incluso, Duffey hace notar que el paso de *El apando* al cine fue casi transparente debido al trabajo cinematográfico que Revueltas hizo en su novela, según el mismo Revueltas aclaró en una entrevista publicada por la Universidad Veracruzana. Debido a la intención cinematográfica que hay en la obra de Revueltas es que Duffey lo coloca como uno de los grandes innovadores de la narrativa en México.

En este mismo plano de importancia, el crítico estadounidense estudia la obra de Juan Rulfo, sólo que sobre este escritor hay poco análisis

de la obra y, a cambio, hay una serie de buenas ideas planteadas que bien podrían guiar un análisis posterior. Así, Duffey se aproxima a Rulfo comparando un texto elaborado específicamente para cine, *El gallo de oro*, con *El llano en llamas* y con la novela *Pedro Páramo*. La idea central de Duffey es que el texto para cine está lejos de tener la fuerza narrativa de la obra rulfiana porque incluye sólo la historia y el aspecto visual corresponde crearlo al cineasta, por lo que el texto aporta una gran fuerza sonora, pero no así la fuerza visual que tienen los otros relatos. Duffey dice: "Mi punto de vista es que lo que no está presente en *El gallo de oro*, irónicamente es el contenido visual y las técnicas cinematográficas que constantemente enriquecen las páginas de narrativas como *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Mientras que la creatividad sónica de *El gallo de oro* está a la altura e incluso rebasa la de sus obras más famosas" (62).

El estudio que hace Duffey de la obra rulfiana se ocupa más en apuntar lo que se podría aprender de cine y de literatura comparando el texto de cine y la narrativa del escritor, que en analizar los recursos cinematográficos presentes en las obras de Rulfo: "Esto arroja luz no sólo en cuanto al concepto que Rulfo tenía de lo que era un libreto cinematográfico, sino también en cuanto a lo que para él era una novela publicable" (62). Sin embargo, aunque no analiza en detalle, Duffey se preocupa por indicar cuáles son los conceptos de cine trasladados a los relatos de Rulfo, menciona dos en particular, la cámara lenta y el montaje. Sobre el último, el crítico señala tres funciones que se cumplen en los relatos: una, es la que permite al creador describir a sus personajes en forma gradual y lenta; otra, es la que hace que los numerosos fragmentos adquieran sentido y relación; y, una tercera es "quizá, la más vital de todas: mediante la constante yuxtaposición de *flashbacks* y *flashforwards*, el autor da origen a un lugar —Comala— donde las categorías temporales normales del pasado, presente y futuro, no tienen validez" (64). Todas estas ideas son sumamente interesantes para una aproximación a la poética rulfiana, este sería un trabajo mucho más amplio que sobrepasa los objetivos del estudio, tal vez por esto Duffey dedicó poco espacio y poca ejemplificación a la obra de Juan Rulfo.

El libro de Duffey se ocupa también de analizar el aspecto del cine como tema de la literatura y esta indagación va más allá de lo anecdótico. Comienza, claro, con la mención de una escena de Martín Luis Guzmán sobre la convención de Aguascalientes en *El águila...*, donde se aprecia claramente la relevancia del cine como propaganda de muchos de los bandos que tomaron parte en la Revolución. Duffey menciona también cómo en el discurso de José Revueltas encontramos claras alu-

siones al cine, como en una escena de *Los días...*, en la que los personajes están viendo una película con Joan Crawford que se relaciona también con la atmósfera opresiva que los personajes de *Revueltas* están viviendo.

El análisis del cine como tema llega hasta el capítulo dedicado a la producción de Carlos Fuentes. Este es el autor al que Duffey dedica más espacio en su texto, es un capítulo que se encuentra a la mitad del libro, justamente para señalar que la obra de este escritor es un punto culminante en la línea de la influencia del cine en la literatura. En este capítulo se analizan técnicas cinematográficas, espaciales y temporales, en las obras *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*. Sobre ésta última sobresale el análisis del paralelismo que hay entre la novela y la película *El ciudadano Kane* en cuanto a la presentación y el desarrollo de los protagonistas de ambas obras: "Artemio Cruz, Charles Foster Kane [...]. Ambas son criaturas desterradas de un paraíso perdido que desesperadamente tratan de consolarse acaparando posesiones y ejerciendo el poder [...] los protagonistas de ambas historias simbolizan aspectos importantes de la historia de sus respectivos países. Así como Cruz y Kane constituyen estudios de traición sobre sí mismos, el México de Cruz y los Estados Unidos de Kane representan naciones que han traicionado sus propios ideales" (82-83).

En la obra de Fuentes el análisis temático se enfoca también en lo que Duffey llama "la presencia del mito cinematográfico", es decir, las referencias directas a películas y personajes cinematográficos que son mezclados con los literarios para que éstos últimos adquieran también categoría de leyenda; este procedimiento se analiza en *Cambio de piel* y *La cabeza de la hidra*, donde los personajes emulan figuras del cine como la Isabel de *Cambio...* que busca parecerse a Marlene Dietrich, según ella misma lo dice en la novela. Todo esto haría de Fuentes otro creador que influyó de manera importante en los escritores que le siguieron. Esos autores posteriores a Fuentes son estudiados en la segunda mitad del libro.

Duffey dedica dos capítulos a la narrativa de los años sesenta, en uno se trata el análisis de la *Escritura* y en el otro el de la *Onda*, según la división establecida por Margo Glanz y recogida en varias historias de la literatura mexicana. Del grupo de escritores ubicados dentro de la *Escritura*, el autor examina el modo como los narradores enfocan la escena; así, por ejemplo, Duffey establece que en los relatos de Juan García Ponce el erotismo está estrechamente ligado con "la mirada" desde la cual los personajes observan y son observados. Esa mirada puede estar construida a través del perspectivismo ("recurrir a montajes alter-

nos, de un ángulo a otro, yuxtaponiendo diversos puntos de vista tal como lo haría un editor fílmico” 105), la ausencia de fondo y la repetición visual. Duffey propone que hay un trabajo de edición en los relatos de Ponce, así que establece apreciaciones como la siguiente (tomada de *El gato*):

[Toma 1] Alma se detiene a ver los libros. [Toma 2] Su figura se refleja en el vidrio del aparador. [Toma 3] Unos pasos atrás aparece también la del muchacho que no mira los libros sino el reflejo de Alma en el vidrio. [Toma 4] Ella levanta de pronto la vista y ve también, detrás de su reflejo, el del muchacho que la mira. [Toma 5] En seguida baja de nuevo la vista hacia los libros (107).

Esta presentación “editada” de la escena crea una tensión erótica sustentada en una multiplicidad de perspectivas, a decir de Duffey.

En lo que respecta al grupo de escritores situados en la *Onda*, el autor propone un uso más deliberado del cine como componente estructural de la narración literaria; encuentra en la *Onda* “una tendencia a explicar la realidad en términos de cine” (115). Por ejemplo, en *Abolición de la propiedad* de José Agustín hay interrupciones del flujo narrativo mediante la aparición de rótulos, *flashbacks* o *flashforwards*, que obligan al receptor a enfocar la atención de manera distinta y, por lo tanto, a entender también la realidad de modo distinto. Así, Duffey escribe:

Norma, una joven rebelde y liberal, y Everio, joven, macho y reaccionario [...] los dos intercambian agudos insultos dejando entrever más de ellos mismos de lo que quisieran [...] el concepto de tiempo lineal se desestabiliza aún más mediante un *flashforward* idéntico al que aparece al inicio del trabajo de Agustín. La estructura circular de la obra deja entrever que al proliferar tal hipocresía en ambas partes, de la mayoría de los argumentos, el avance no es posible y el tiempo muy bien puede transcurrir indefinidamente en círculos (116-117).

Los escritores de la *Onda* utilizaron de tal modo los recursos que el cine les aportó, que muchas de sus obras, por ejemplo esta *Abolición de la propiedad*, quedan fuera de cualquier intento de ubicarlas dentro de los géneros narrativos clásicos.

Otro autor de este grupo que se presenta en el libro es Gustavo Sainz y su obra *Obsesivos días circulares*, a propósito de la cual Duffey hace un planteamiento interesante en cuanto al aspecto del cine como tema; puesto que Sainz crea personajes totalmente absorbidos por el cine, Duffey plantea que en las obras de la *Onda* hay “alusiones al cine [que]

ponen de manifiesto tanto los aspectos positivos como negativos de la influencia que éste ha ejercido en la cultura mexicana” (122).

Finalmente, el autor dedica un último capítulo para comentar la obra de tres autores recientes —como él los llama—, ellos son José Emilio Pacheco, Luis Zapata y Laura Esquivel. Duffey afirma que la influencia del cine llega incluso a la ironía en estos escritores. El término ironía se usa desde la perspectiva que plantea Umberto Eco (citado por el autor): “La reacción posmoderna ante lo moderno consiste en reconocer que el pasado, dado que realmente no puede destruirse, pues su destrucción conduce al silencio, debe ser revisitado: mas no de una manera inocente sino con ironía” (127).

Este sentido irónico de la presencia del cine en la literatura se aprecia de manera clara en el análisis que hace Duffey de la obra *Melodrama* de Zapata, de la cual afirma que su autor “utiliza la fórmula cinematográfica del melodrama de clasificación ‘b’ [...]. Humorísticamente, Zapata invierte el melodrama romántico, al sustituir a la típica protagonista femenina por un varón homosexual, Alex. Todos los [otros] elementos de la trama se mantienen apegados a la fórmula” (134). Esos otros elementos narrativos hacen que la novela parezca realmente una obra literaria del género clásico, sin embargo hay una transgresión temática que, gracias a la influencia de una estructura clásica del cine, tiene un final feliz. En éste caso, Luis Zapata parodia a una sociedad cuya doble moral se ve fiel y eficazmente retratada.

De este modo, Duffey deja ver que los escritores de las últimas dos décadas del siglo están en posibilidades de incorporar, primero, las técnicas del cine en sus obras como consecuencia de haber heredado toda una tradición que llega desde los novelistas de la Revolución y, segundo, en la estructura de sus obras agregar un punto de vista irónico y por lo tanto crítico, mediante mecanismos narrativos que les llegan de la postura posmoderna —como la concibe Eco— reflejada en el mundo del cine de este fin de siglo.

Muchos de los planteamientos de Patrick Duffey resultan esclarecedores para comprender mejor la calidad narrativa de los autores mexicanos. Otras ideas están solamente a nivel de apunte, pero indican un camino interesante para la indagación literaria porque resulta innegable que el cine ejerce una poderosa influencia en el panorama artístico de nuestros días, de tal suerte que este texto bien puede servir como punto de partida para un importante número de estudios literarios a futuro.

GLORIA HORTENSIA MONDRAGÓN GUZMÁN
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM