

## El cine como crítica literaria

Ha empezado en Lima la temporada de verano. Más que en la realidad, se nota en la ficción. O, mejor dicho, en la otra realidad, sino sería aún mejor decir: en la otra ficción, asequible a todos. Para el metafísico, ambas son ficciones. Para el científico, ninguna de las dos es su realidad. La realidad de la ciencia es de unos pocos. La de todos, además de lo que aprehendemos o nos figuramos aprehender con los sentidos, es también la que nos figura y aprehende, aunque no la llamamos realidad sino arte y aunque el arte sea de unos pocos y hasta sólo de uno. Rubén Darío lo dijo de un modo maestro (no sé si recuerdo exactamente sus palabras): yo no soy un poeta de multitudes pero sé que he de ir a ellas. Como todos los poetas, desde Homero. Como todo el arte. Precisamente porque el arte se diluye en la masa, como la ola en la playa, se renueva, da lugar a otro, un punto que luego se ensanchará, será a su vez una amplia ola y se desleirá en la arena (pues, en efecto, no es la arena, la masa de corpúsculos, la que se deslíe en el agua del bautismo, del nombre o de la expresión).

“Sentimental, sensible, sensitiva” se dijo por primera vez en castellano con el verso de Rubén; hoy es un lugar común. Hace veinte años, cualquier muchacha de París decía: “enorme y delicada como la Edad Media” sin acordarse de que recitaba a Verlaine. Con Rimbaud, con Mallarmé ha pasado igual: *El barco ebrio* del primero, se hizo tan de todos que se ha llegado a considerar que era ya un lugar común cuando se escribió; y ¿quién no ha abolido el azar con los dados del segundo? Esta ley es inexorable lo mismo con los prosistas. Ninguna persona medianamente culta de nuestro tiempo ha dejado de tomar té con Marcel Proust y de comer, como éste, la falta de educación de humedecer en el líquido

una magdalena del recuerdo. Y multitudes son ahora los lectores de novelas que se han enterado directa o indirectamente por Joyce de que se hablaban a sí mismos en monólogo interior, como el personaje de Molière, tomando lecciones de gramática, descubrió que hablaba en prosa sin saberlo. La difusión del arte más difícil es cada día más rápida. Sin haber visto el teatro de circo del nuevo autor Samuel Beckett, hay hoy público esperando a Godot.

Claro está que hoy la otra realidad más asequible a todos no es por sí tanto la del teatro ni tampoco la de la novela, ni menos la de la poesía, puesto que todas estas artes y la pintura y la escultura se hacen más asequibles y adquieren su máxima difusión por medio de la expresión cinematográfica. El producto de la otra realidad de nuestro tiempo es un arte popular y absorbente. Quizá ha sucedido siempre así. De las dos inevitables maneras de producirse el hombre en el gran teatro del mundo, como actor y como espectador, se produce en esta última actualmente como espectador de cine. Si se preguntara ¿qué hace en estos momentos la humanidad, además de la guerra?, podría contestarse: vive y va al cine. El cine ha logrado ser su otra vida, la vida en su otra realidad. Una realidad menos falible. Es posible que un verano, por ejemplo éste en Lima, no se note todavía en la playa: en el cine se nota a fecha fija, desde que cesan de darse películas nuevas y empiezan a repasarse películas que tuvieron mucho éxito y se estima que pueden tener todavía más o películas que no tuvieron todo el éxito que se esperaba y se estima que en una nueva prueba pueden tenerlo. El verano es la época de trabajo en los cines. Se obliga a reflexionar al público, a hacer una revisión de películas. En verano, muchos cines son como cineclubes. En Lima, este año, la película que se está prestando más a la prueba sintomática de revisión es la tomada de la novela de Stendhal *El rojo y el negro* por el cineasta Autant-Lara.

Viendo esta película, si no supiera que *El rojo y el negro* es una novela podría creerse que es una obra de teatro. Todas las novelas en el cine se teatralizan, desde luego, sólo por el hecho de estar representadas; pero en unas se conserva más que en otras el relato. La novela es un género básico porque hay las más variadas especies de novelas, todo puede ser novela o lo es incluso el teatro (novela dialogada) y el poema, las primeras novelas fueron poe-

mas o los primeros poemas fueron novelas. Es el género fiel de la literatura como el perro es un animal básico para el hombre y por la gran variedad de sus especies le puede servir en ocasiones muy diversas. La novela es el perro de las letras. Pero, me parece que se podrían dividir todas las especies de novelas en dos series fundamentales según predomine en ellas la narración o el diálogo. En el *Quijote*, en lo que es propiamente novela, o predomina el diálogo, la acción misma no sería lo que es, la mayor parte de las veces, sin el coloquio; la narración se halla en las novelas intercaladas, especie de novelas ejemplares. Cervantes era un novelista de novelas cortas; el *Quijote* es una novela corta, amplificada por un coloquio genial, el coloquio Quijote-Sancho. (Sancho no existe en la primera salida de don Quijote.) La importancia que daba Cervantes a su última obra, el *Persiles* se comprende porque ésta es, en efecto, la única gran novela que escribió. No se dice con esto, evidentemente, que el *Persiles* sea superior al *Quijote*, ni que en general, en las novelas, la narración sea el valor superior; sería, a lo más, el más apropiado. Y ni que decir tiene que no se caracterizan la narración y el diálogo por la forma únicamente y no se consideran por su cantidad, por el número de páginas que ocupen, sino por lo que cuentan en la economía de la novela.

En la novela inglesa, si con Walter Scott predomina el coloquio, porque así lo requiere su especialidad, en la novela histórica, desde Dickens hasta Joyce, el predominio va generalmente al relato. En la novela francesa puede decirse lo mismo desde Balzac, por Flaubert, Zola, hasta Proust, al contrario de lo que ocurre con la novela corta desde Merimée hasta Maupassant. En la novela rusa, cada personaje de Dostoievski es coloquio, diálogo, antagonismo, tragedia; Tolstoi, tan armónico en su composición como desaforado en sus opiniones equilibra el diálogo y la narración pero se pone a hablar él directamente al lector. En la novela norteamericana de nuestros días, Hemingway me parece siempre un narrador, aun en lo más dramático, en lo más hondo (se ve en sus novelas hasta qué alto punto puede un reportaje llegar a ser una obra de arte); Faulkner es un trágico embrollado (pierde algo si se desenrolla su matorral). En la novela española del siglo XIX, Galdós, a pesar de sus dotes de narrador, es fiel al *Quijote*; y Baroja, a las novelas picarescas. Galdós deja de escribir novelas al terminar su siglo (quizá impelido por el

amanecer de la Generación del 98) para entregarse a su obsesión, el teatro; en el siglo XX no escribe más novelas que para continuar los *Episodios Nacionales*, por el deber que se había impuesto y por razones económicas. Baroja evitando la escena, huyendo de lo teatral deja entre bastidores, silueteadas, una galería de personajes que un hombre de teatro tan experto como Carlos Arniches quiso aprovechar para sacar realmente a las tablas, y se lo propuso al autor, pero éste desdeñó la gloria y la fortuna que le hubiera dado el teatro con un guía certero y rechazó la colaboración aunque no por atenerse a sus novelas sino, según dice él, por no abandonar ciertos trabajos de erudición a que ellas le habían conducido (el Baroja mordiente convertido en roedor, en el Baroja curioso de las librerías de viejo). Se perdió un tablado de Arlequín. Fue lástima. La novela americana en castellano, semejante en esto a la norteamericana en inglés, muestra igualmente las dos preferencias. Hasta ahora. En *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier predomina —y de un modo superlativo, nostálgico— el relato. En *Casas muertas* de Miguel Otero Silva, el diálogo —el diálogo eterno entre lo vivo y lo muerto—, el drama.

Esta división a lo largo del género novelístico que acabo de señalar es la que separa, hace distintos e incluso opuestos a los dos fundamentales novelistas franceses, los dos de la misma época y tratando la misma sociedad y de la misma característica social, el Pascal y el Descartes de la novela, Balzac y Stendhal. Les digo fundamentalmente porque las grandes novelas francesas de nuestros días, las de Martín du Gard, Malraux, Céline, Sartre, Camus, Aragón, no son flaubertianas ni zolescas (aunque se ha dicho lo contrario de las de Aragón), ni proustianas, pero no serían lo que son si Balzac y Stendhal no hubieran escrito las suyas. Ambos presentarán como socialmente fundamental, la ambición dejada cual un reguero, por la epopeya napoleónica en la sociedad francesa de la Restauración. Mas, para Balzac, el fundamento de la ambición es la ascensión de una clase social a otra, el desenvolvimiento y la transformación de las clases; sus novelas, sea cual fuere el argumento, no pueden menos de mostrar la textura y el funcionamiento sociales: por ello, a pesar de ser en política un “restaurador” del trono y del altar, fue el novelista predilecto de Marx y Engels, éstos veían científicamente en la industria inglesa lo que Balzac veía románticamente en la sociedad francesa. Ha sido di-

cho con razón que Balzac era un visionario; lo era en efecto, no en el sentido estrecho que dan a la palabra los diccionarios, no solamente porque se dejara llevar en la fantasía hasta la quimera, sino también y sobre todo porque llevaba él a la imaginación poderosamente para guiarse como hacen los hombres de ciencia cuando levantan su hipótesis. Las novelas siempre son hipotéticas, la hipótesis de Stendhal sobre la ambición social se refiere al individuo, su textura es el temperamento individual; su funcionamiento, el de la maquinaria humana, que Henry Beyle, demosle su nombre personal, quería decomponer y recomponer con la precisión de un relojero suizo. (Diciendo que detestaba a los franceses y deseaba ser italiano, sin ser verdad en el fondo ni lo uno ni lo otro, lo que tenía mucho es de suizo, como Benjamín Constant, cuando Suiza era internacional, europea. Henry Beyle había nacido en Grenoble y sentía cierta predilección por la región francesa del Jura, vecina de Suiza.)

Stendhal, con su relojería psicológica, recompone siempre el mismo individuo, no escribe más que una novela, *La Cartuja de Parma* es la repetición, quizá con más delicias de *El rojo y el negro*, el hombre en sus dos colores como otra maquinaria fatal e imprevisible, la ruleta, y sus dos mujeres. Balzac, el visionario, es el novelista múltiple, necesita recomponer una humanidad. Luego, en la recomposición ambiciosa de Balzac había de encontrarse mucha parte muerta; en cambio, la relojería psicológica de Stendhal debía sugestionar a Nietzsche, agudo conocedor de Chamfort y los otros moralistas franceses. Nietzsche proclama que los dos novelistas que le han enseñado algo son Dostoievski y Beyle. Pero éste en vida fue desconocido bajo el pseudónimo de Stendhal, con que firmó sus novelas, como bajo los otros numerosos que adoptó en sus demás trabajos. Sus amigos, si creían en su talento, no creían en sus novelas. Próspero Mérimée, íntimo suyo, para salvar su memoria, pidió que se publicara su correspondencia. Sin embargo, Balzac que no figura para nada en su vida (¿le conoció personalmente?) y era algo más joven que él pero estaba consagrado hacía tiempo, le había sacado de la oscuridad y le había dado el espaldarazo literario en 1840, dos años antes de que muriese. Y en qué términos. “Es lo que el genio de la novela moderna ha inventado de más potente”, escribió refiriéndose a *La Cartuja de Parma* en un

estudio de setenta páginas sobre ella. El novelista del retrato múltiple, dinámico, indefinido, descubría al novelista concreto, montador de caracteres (moralista a la francesa), siempre los mismos, desarrollados hacia dentro, estáticos, aunque sean de hombres de acción, teatrales. Balzac es precipitado, vertiginoso, cinematográfico. El cinematógrafo actúa de crítico literario escribiendo obras teatrales y novelescas, pero resulta una criba al revés, pierde semillas: Las novelas de Stendhal pierden más en el cine que las de Balzac.

*(El Nacional, 26 de enero de 1957)*