

Influencia de la narrativa fílmica en la novela contemporánea

Influência da narrativa cinematográfica no romance contemporâneo

Eduardo Huárag Álvarez

Pontificia Universidad Católica del Perú

SUMILLA:

El cine, a través de la adaptación de novelas clásicas o contemporáneas, hizo posible que estas llegaran al público masivo. El cine abrió un nuevo modo de relacionarse del público con las obras literarias. La recreación supuso a la vez un modo distinto de organizar la narrativa y la sintaxis de la imagen. Estos principios impuestos por el cine no tardaron en proyectarse a las técnicas y el proceso de creación de los novelistas. En este ensayo hacemos una distinción entre los modos convencionales de narrar de la novela del siglo XIX y los cambios que se produjeron en los escritores de los tiempos contemporáneos (entiéndase siglo XX). Entonces se trata de advertir de qué manera la sintaxis y técnicas utilizadas en el cine fueron asimiladas por la novela contemporánea. Con tal propósito analizamos las obras de algunos escritores, novelistas, en cuya obra se puede apreciar el manejo de recursos que proceden de la narrativa cinematográfica. En otros autores, destacamos el manejo de lo visual en un sintagma narrativo que solo era verbal.

Palabras clave: narrativa; literatura; cine; arte; secuencias; novela; relatos; técnicas.

RESUMO:

O cinema, através da adaptação de romances clássicos ou contemporâneos, tornou possível o seu acesso ao público em geral. O cinema abriu um novo modo de relacionar o público com as obras literárias. A recriação supôs por sua vez um modo distinto de organizar a narrativa e a sintaxe da imagem. Estes princípios impostos pelo cinema não tardaram em projetar-se nas técnicas e no processo de criação dos escritores. Neste ensaio, fazemos uma distinção entre os modos convencionais de narrar do romance do século XIX e as mudanças que se produziram nos escritores dos tempos contemporâneos (entenda-se, aqui, século XX). Trata-se então de indicar de que maneira a sintaxe e as técnicas utilizadas no cinema foram assimiladas pelo romance contemporâneo. Com tal propósito, analisamos as obras de alguns escritores, romancistas, em cuja obra se pode apreciar o manejo de recursos que procedem da narrativa cinematográfica. Em outros, autores, destacamos o manejo do visual em um sintagma narrativo que só era verbal.

Palavras-chave: narrativa, literatura, cinema, arte, sequências, romance, relatos, técnicas.

INTRODUCCIÓN

Históricamente, el mayor desarrollo de la novela europea se produjo en el siglo XIX con escritores como Stendhal, Balzac, Zolá, Víctor Hugo, entre otros. El modo preferente y casi institucionalizado fue la del narrador omnisciente. Queda entendido que uno es el escritor y otro, el narrador; es decir, aquel personaje que conduce la narración.

Como para que podamos distinguir las diferencias, es bueno observar que mientras en el siglo XIX, el novelista le dedicaba algunos párrafos o capítulos a la descripción de lugares, el escenario de los hechos, o la configuración de los personajes; no sucederá así en la novela contemporánea. Casi se puede decir que la novela contemporánea rompe ciertos paradigmas que se aceptaban como parte de un canon novelístico. Con Joyce, Proust y Faulkner, entre los más destacados, la novela no respondió al canon de novela del siglo XIX. Con estos innovadores, la novela explora otros modos de narrar.

Con la irrupción del cine, los novelistas observan que puede explorar modos adicionales en su *modo de organizar* la trama narrativa o incluso explorar posibilidades de fusión de la imagen con el relato verbal. Por ejemplo, la narración en *alternancia* permite al espectador – el lector en el caso de la novela - tener una visión casi “simultánea” de los hechos que refiere la trama narrativa. Esa es la sensación que nos transmite el filme y eso mismo es lo que se asimila, en varios casos, la novela contemporánea. Una simultaneidad de hechos o algo que se asemeje de manera que el lector tenga – o aparente tener – una mirada caleidoscópica.

En el presente ensayo nos proponemos, en primer lugar, establecer las diferencias entre la narrativa convencional, institucionalizada por el *canon*, y que en el siglo XX se abrirá a modificaciones significativas en el modo de narrar. En segundo lugar, no dejamos de destacar una particularidad inherente a lo verbal, al discurso en sí, lo que reafirma cierta distinción para saber que – a pesar de las innovaciones de la novela contemporánea, o de la asimilación de técnicas del cine en modo de narrar -, la novela sigue cultivando su expresión verbal. Es decir, la asimilación de técnicas del cine no implica una anulación de la búsqueda y exploración desde y dentro de lo verbal.

Un tercer aspecto que no descuidamos es la especificación de qué modo se manifiesta la estética del cine. Es una reflexión breve y a través de un ejemplo extraído

de Kurosawa. En el filme, su naturaleza narrativa linda con la expresión poética porque se maneja con elementos metafóricos condensados. Y ello deja un amplio espacio para la creatividad.

Por último, para completar nuestra argumentación, procedemos a revisar varios escritores de la literatura hispanoamericana que se esforzaron en acercar lo visual a la narrativa literaria. Son modos diversos de adopción de técnicas endeudadas al cine como narrativa de lo visual en movimiento, o lo visual en secuencia icónica. Con ese fin hemos analizado algunos textos de Cortázar, Rulfo, Vargas Llosa, Tomás Eloy Martínez, Puig y Elena Poniatowska.

INNOVACIONES EN LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

En los relatos literarios contemporáneos prevalece la tendencia que evita las explicaciones que solía hacer el narrador omnisciente del siglo XIX. El narrador está como ausente. Ello explica que algunas obras literarias o relatos breves empiezan con un diálogo que desconcierta al lector. El diálogo por lo general le deja interrogantes y será el motivo para que siga la lectura. Recuérdese “Diles que no me maten”, de Rulfo; y el inicio de “La ciudad y los perros”. Pero piénsese también en “Los asesinos” de Hemingway.

En esos casos estamos ante un narrador cero, que solo da pequeños detalles del lugar y la vestimenta de los intrusos. En “Los asesinos”, el lector sabe que los matones han venido para matar a Ole Andreson, en pocos minutos han reducido a los empleados y tienen armas para amedrentar. Solo en determinado momento del diálogo dicen él ni siquiera les conoce. Y como todo buen relato maneja la intensidad dramática, solo que esta vez hay un instante de anticlímax cuando Ole escucha que lo buscan y él no atina a huir, ni hacer denuncia policial. Ole es un cadáver viviente, sabe que está buscado y que lo matarán apenas lo vean.

Si en algunos casos la novela empieza con la descripción de la aldea, como Holcomb, es para mostrar el contraste de una pequeña ciudad rural, tranquila y apacible, que de pronto se ve ante el macabro escenario de una matanza múltiple: “A sangre fría”, de Truman Capote.

Otro aspecto a considerar tiene que ver con la manera cómo se enlazan las secuencias narrativas. Si nos detenemos a observar la manera como se efectúa la sintaxis narrativa del filme, encontraremos que su modo natural de narrar supone la

presentación breve de secuencias las que se van articulando con otras que le suceden y que, en muchos casos, es una historia “b”, y al que se agregan luego historias “c”, “d” y “e”. Si se sigue la secuencia, notaremos que los personajes o la acción presentada en “a” se retoma nuevamente. Lo que quiere decir que tal *alternancia* ha quedado en el imaginario del espectador y que él, luego, deberá ir concatenando en su imaginario.

Esta *alternancia*, en la novela contemporánea, se ha hecho muy frecuente. No sucedía ello en la narrativa del siglo XIX, época en la que se optó – de manera generalizada – por un narrador omnisciente que llevaba “de la mano” al lector, era un guía que compartía sus inquietudes con el lector, que le anticipaba hechos o la inquietud del personaje. En los tiempos contemporáneos, el arte narrativo traslada las interrogantes al lector.

Un caso muy notorio de este modo de narrar lo podemos apreciar en “La fiesta del chivo”. Allí se van alternando la historia de la dictadura desde la perspectiva de Urania, la mujer que salió al exilio y que vuelve treinta años después para cuestionar la moralidad de su padre y los trujillistas. Un párrafo de la secuencia de Urania, dice:

“¿Has hecho bien en volver? Te arrepentirás, Urania. Desperdiciar una semana de vacaciones, tú que nunca tenías tiempo para conocer tantas ciudades, regiones, países, países que te hubiera gustado ver – las cordilleras y los lagos nevados de Alaska, por ejemplo – retornando a la islita que juraste no volver a pisar. ¿Síntomas de decadencia? ¿Sentimentalismo otoñal? Curiosidad, nada más” (Vargas Llosa, M. 2000: 12)

La secuencia “b” está marcada por un presente en el que los conspiradores esperan la llegada del auto del dictador Trujillo.

“ – No va a venir – exclamó, de pronto Salvador -. Otra noche perdida, verán.

- Vendrá – repuso al instante Amadito, con impaciencia -. Se ha puesto el uniforme verde oliva. Los ayudantes militares recibieron orden de tenerle listo el Chevrolet azul. ¿Por qué no me creen? Vendrá”. (Vargas Llosa, M.: 2000: 40).
-

La novela de Vargas Llosa se desenvuelve en alternancia y, más aún, desde tiempos diferentes: “El tiempo de la historia que refiere Urania es desde el presente hacia el pasado, hacia la evocación; mientras el tiempo de los conspiradores avanza desde los momentos previos al atentado, hacia adelante” (Huarag, Eduardo: 2011: 481).

Las evocaciones que hace cada uno de los personajes nos permiten conocer los motivos que influyeron para que cada personaje participe en el grupo de los conspiradores. En la alternancia, no solo se yuxtaponen dos historias, también figuran, como historia “c”, las evocaciones del dictador Trujillo, su modo de ver la realidad y, según él, perspectiva de desarrollo de República Dominicana.

Esta idea de narrar a través de la *alternancia de secuencias* es una indiscutible influencia del cine. Es de ella que se deriva ese procedimiento de realizar sucesivos cortes, de fragmentos que se van ensamblando para conocimiento del lector, y esa técnica de no decirlo todo para que el imaginario del lector termine de ensamblar la historia de la trama narrativa.

¿Cuál es el origen de tal alternancia? Es Eisenstein quien descubre la importancia del montaje fílmico. Si la cámara filmadora - como novedad - mostraba escenas de la vida cotidiana, como la salida de los trabajadores de una fábrica o la llegada del tren (lo hicieron los Lumière); ahora se podía cortar y enlazar secuencias grabadas en distintos momentos. Ese arte del *montaje* se lo debemos a Eisenstein. Y lo que sostenemos es que esa sintaxis narrativa es la que asimilará la novela contemporánea.

Naturalmente, el montaje es todo un arte que el cine ha venido perfeccionando. Se saben de muchas formas de pasar de una secuencia a otra sin que el paso sea un corte brusco. Por ejemplo, en la película “El color púrpura” podemos observar cuando la actriz está en la parte trasera del tren y alza la mano en señal de despedida de sus familiares. El tren avanza y la mirada de ella se detiene en los “durmientes” del ferrocarril. Como el tren avanza, los “durmientes” avanzan a mayor velocidad hasta convertirse en simples líneas horizontales que dan la sensación de velocidad. Pero la cámara, en ese punto, se desfoca y luego vuelve a tomar foco casi con las mismas líneas, solo que ahora estamos ante las líneas horizontales de una llanta gigante que corresponden a un tractor manejado por un labriego. Estamos en otro lugar y con otro personaje. Pues bien, el montaje supone ese arte del realizador para que el cambio sea artístico, es decir, para que llame la atención por el ingenio utilizado por el director de cine.

Ni la elipsis, ni los *raccontos* los inventa el cine. La elipsis es inherente a todo relato, incluso al relato oral. El narrador suele recurrir a los saltos en el tiempo para focalizar en lo que viene a ser el planteamiento fundamental de la trama narrativa. No obstante, hay que reconocer que en el siglo XIX, con el predominio de la novela de

personajes, se impuso también el tiempo lineal, aquel que en el desarrollo de los hechos se articulaba en base a la vida del personaje protagónico. Se trataba de contar la vida de “Madame Bovary”, “Ana Karenina”, “Eugenia Grandet”, “Naná”, “Papá Goriot”, entre otros. Es cierto que, en el desarrollo de la trama se recurría a los *raccontos*, esos retrocesos que permitían conocer algo de la vida juvenil de los protagonistas.

El uso de *raccontos* o la retrospectiva dando circularidad al tiempo, se hace presente, con más frecuencia, en la narrativa contemporánea. Coincidentemente, el cine recurre con mucha frecuencia a los cortes de secuencias, lo que a su vez va de la mano con las necesarias elipsis en el relato. Es el imaginario del espectador quien debe ensamblar y establecer la conexión correspondiente, esos vacíos que deja la elipsis.

También es posible advertir que la exploración de técnicas narrativas hizo posible el manejo extraordinario de los tiempos circulares. Es decir, que el narrador empieza en un incidente o acontecimiento, y casi al finalizar el relato nos encontramos con que la escena se vuelve a presentar. Es decir, luego de la escena inicial, se hace un retroceso en el relato para llegar al punto en el que se inició. Es lo que se conocerá como *tiempo circular*. Lo podemos encontrar de una manera muy ilustrativa en “Talpa”, de Rulfo. Pero toda la novela puede ser también una gran evocación, como sucede con la novela “Conversación en La Catedral”, novela de Vargas Llosa.

LA LITERARIEDAD EN LOS RELATOS CONTEMPORÁNEOS

No podemos desconocer que algunas obras de la narrativa literaria se mantienen con logros que difícilmente serán equiparables por el relato fílmico; pero también es necesario reconocer que el cine, como expresión propia, tiene logros indiscutibles. La lista sería larga. Basta recordar relatos breves como “Viaje a la semilla”, (Alejo Carpentier) para reconocer que la originalidad depende no solo de lo que cuenta sino también de la manera cómo lo cuenta, es decir, la particularidad del discurso. Cómo olvidar ese párrafo desconcertante:

“Los cirios crecieron lentamente, perdiendo sudores. Cuando recobraron su tamaño, los apagó la monja apartando una lumbre. Las mechas blanquearon, arrojando el pabito. La casa se vació de visitantes y los carruajes partieron en la noche. Don Marcial pulsó un teclado invisible y abrió los ojos” (Carpentier, A.: 1964: 47).

Y el desconcierto sigue cuando en el relato leemos:

“Una noche, después de mucho beber y marearse con tufos de tabaco frío, dejados por sus amigos, Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades. Como cuando se piensa, en enervamiento de vigilia, que puede andarse sobre el cielo raso con el piso por cielo raso, entre muebles firmemente asentados entre las vigas del techo”. (Carpentier, A.: 1964: 51)

De algún modo, eso mismo sucede con “Pedro Páramo”, de Rulfo, novela en la que el relato va acompasado con un tipo de discurso propio de la oralidad mexicana:

“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo. *“No dejes de visitarlo –me recomendó-. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte”*. Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas” (Rulfo, Juan: 2008: p. 9).

Se trata, pues, del gozo de la palabra que proviene de la palabra, y parece instalada desde lo verbal y con lo verbal.

LA ESTÉTICA DEL FILME

Las adaptaciones recogen la trama narrativa, pero difícilmente se puede equiparar con el gozo que proviene de la palabra. Salvo que ellas provoquen el gozo estético con lo propio del cine, la imagen en movimiento articulada con fines estéticos.

No podemos dejar de mencionar aquellos filmes con guiones concebidos para el cine, para ser relatos fílmicos. Muchos son los ejemplos, bastaría recordar las obras fílmicas de Fellini, Bergman, Pasolini o Bertolucci. Entre tantos ejemplos, mencionaremos solo el relato breve denominado “Cuervos”, una secuencia autónoma de la película “Dreams”, de Kurosawa. En este filme, un joven estudiante de arte se pasea por un museo y queda fascinado con uno de los cuadros de Van Gogh. La cámara se cierra en el cuadro y, por arte de magia, en la imagen se observa las mismas lavanderas

a orilla del río y el mismo color del puente. Entra en escena el joven estudiante preguntando a las lavanderas por Van Gogh y ellas se ríen de él y de aquel hombre que, al parecer, estuvo en el sanatorio. Como se trata de un acto mágico que revive la realidad, el joven estudiante se encontrará con el mismo Van Gogh y dialogará con él. Luego, el estudiante se pasea por las imágenes de los cuadros del famoso pintor.

Un nuevo encuadre nos muestra el rostro del estudiante, en el museo, terminando de ver el cuadro de “Los cuervos”. ¿El resultado? Todo lo que hemos visto, ese cuadro que revive en pantalla, no era sino el imaginario del estudiante tratando de compenetrarse con los cuadros y dialogando con Van Gogh.

EL RELATO LITERARIO, LA IMAGEN Y LA SINTAXIS FÍLMICA

Seguidamente vamos a comentar algunas innovaciones importantes en la narrativa hispanoamericana. En unos casos se trata de variantes, rupturas en la trama o en el sintagma narrativo. En otros son variantes que fusionan el modo de contar fílmico dentro de la novela literaria.

JULIO CORTÁZAR

Cortázar se hizo famoso con “Rayuela”, que algunos consideraron anti novela porque rompía con los esquemas tradicionales de concebir una trama y de proceder a la lectura. La novela mencionada podía ser leída desde cualquier capítulo. El narrador, a manera de broma, hasta sugiere una posibilidad combinatoria en el entendido que cada secuencia narrativa tiene cierta autonomía y que se enlaza con las otras debido a la inevitable relación por *vasos comunicantes* en el imaginario del lector.

Aparte de esa novela, exploró otros modos de narrar en “*Último round*”. La publicación tiene, en el aspecto formal, los rasgos y características propias de las revistas o tabloides que presentan en la carátula y contra carátula algunas notas o titulares que luego serán desarrolladas en las páginas interiores. Pero en ese conjunto heterogéneo de textos, el lector encontrará relatos breves, poemas, relatos de lectura abierta, exploración de modos de narrar y relatos a partir de imágenes. Solo a manera de muestra de la calidad de sus relatos breves, permítasenos mostrar el siguiente párrafo:

“**Tu más profunda piel:** Yo aprendía contigo lenguajes paralelos; el de esa geometría de tu cuerpo que me llenaba la boca y las manos de teoremas temblorosos, el de tu hablar diferente, tu lengua insular que tantas veces me confundía. Con el perfume del tabaco vuelve ahora un recuerdo preciso que lo abarca todo en un instante que es como un vórtice, sé que dijiste: “Me da pena”, y yo no comprendí porque nada creía que pudiera apenarte en esa maraña de caricias que nos volvía ovillejo blanco y negro, lenta danza en que el uno pensaba sobre el otro para luego dejarse invadir por la presión liviana de unos muslos, de unos brazos, rotando blandamente...” (Cortázar, Julio : 1969: 93)

Llaman la atención las opciones que el lector tiene ante sí. Algunos relatos dejan espacios libres para que sea el lector el que complete los sintagmas necesarios para que discurra el relato. Están hechos bajo el principio de que el lector debe tener una participación más activa y no mantenerse en esa posición de lector pasivo:

“/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”: /o seis libros latinoamericanos recientes donde abundan las escenas llamadas eróticas/ ro W.Adorno iría más lejos si pudiera agarrar una estilográfica con la zarpa izquierda/ cido de que es zurdo como yo, su primer manotazo sale siempre del lado del corazón/ capaz de transmitir información erótica más sutil y más rica que la de estos libros” (Cortázar, Julio: 1969: 141)

Pero también en aquel relato que, intencionalmente, nos deja espacios en blanco para que nuestro imaginario complete las frases que corresponden.

YA NO QUEDAN ESPERANZAS DE

El living de casa es muy grande, pero de ahí a pensar que Roberto

Hay pocos muebles y eso deja mucho espacio para moverse cuando los parientes y los amigos vienen a tomar una

Yo en el sillón al lado de la lámpara y mi mujer casi siempre en la silla baja cerca de la

Mesas no hay más que una, larga y angosta, que usamos para

Se puede circular cómodamente, mirar los estantes de la biblioteca y sentarse en la banqueta adosada a la

Creo que Roberto iba precisamente a sentarse cuando en mitad del living”

(Cortázar, Julio: 1969: p. 112. Planta baja)

Pero Cortázar no deja de lado la imagen y presenta objetos convertidos en personajes y que adquieren un significado a partir de las reflexiones que realiza el escritor al presentar la imagen. Frases coloquiales u ocurrencias divertidas para el gozo del lector.

Figura 4: “Desde luego se refiere a mí y no a ése”

Figura 5: “La filosofía está siempre a dos dedos de la nariz. Sería cosa de preguntarse si el resfrío no precedió a la reflexión. Con esas cavernas llenas de corrientes de aire...”

Figura 6: ¡Las cosas que dice ese muchacho, Dios mío!

Figura 7: La reflexión, la reflexión... ¿Y la acción, entonces? Una vez, en la casa del José, la Vicenta no quiso bailar conmigo, pero entonces yo, con esta mano...

Figura 8: Dos años de prisión y las costas. Se levanta la sesión del tribunal”

(Cortázar, J.: 1969: 166, planta alta)

Cortázar no es ajeno a la narrativa a través de una secuencia visual. En esa publicación podemos observar un relato titulado “*La muñeca rota*”. Son un conjunto de fotogramas que nos presentan al personaje, la muñeca, y en la sucesión visual podemos observar que la muñeca es sometida a un posible deterioro. Su cuerpo y su vestimenta sufren una violentación progresiva. Al final, hasta un desmembramiento (Ver las fotos de la página 104 a la página 110, planta baja). ¿Qué nos relata la secuencia de imágenes? ¿Cuál es su historia? Será el lector quien organice el relato visual, descifre e interprete. Es el lector quien organizará el posible relato. El narrador lo que ha hecho es proponer, sugerir, un posible relato visual. Es el imaginario del lector quien será quien elabore el relato.

TOMAS ELOY MARTÍNEZ

Como muchos escritores, Tomás Eloy Martínez combinó con acierto el periodismo y la narrativa literaria. Exploró posibilidades diversas en “Santa Evita”

como para acercar la novela a la reflexión ensayística. Lo vemos cuando reflexiona sobre algunos personajes míticos en Argentina. En el capítulo 8, bajo el título “Una mujer alcanza la eternidad”, se hace la pregunta: ¿Cuáles son los elementos que construyeron el mito de Evita? Y luego enumera:

“1.- Ascendió como un meteoro desde el anonimato de pequeños papeles en la radio hasta un trono en el que ninguna mujer se había sentado: el de Benefactora de los Humildes y Jefa Espiritual de la Nación.

(...)

2.- Murió joven, como los otros grandes mitos argentinos del siglo: a los treinta y tres años. Gardel tenía cuarenta y cuatro cuando ardió en Medellín el avión donde viajaba con sus músicos; el Che Guevara no había cumplido cuarenta cuando una avanzada del ejército boliviano lo fusiló en La Higuera.

(Martínez, Tomás Eloy: 2002: 198 y sgts.)

En otro pasaje, considera que algunas veces la oralidad puede tener más fuerza expresiva, ser más veraz que un narrador que siempre intermedia ante el lector. En la secuencia que mencionamos, el narrador hace un alto en su relato cuando se trata de evocar la niñez y adolescencia de Evita Perón y prefiere que sea la madre quien ofrezca el testimonio. Veamos:

“Pocas veces he combatido tanto contra el ser de un texto que se quería narrar en femenino mientras yo, cruelmente, le retorció la naturaleza. Nunca, tampoco, fracasé tanto. Tardé en aceptar que, solo cuando la voz de la madre me doblegara, habría relato. La dejé hablar, entonces, a través de mí. Y sólo así, me oí escribir:

“Desde que Evita vino al mundo sufrí mucho. Duarte , mi esposo, que hasta ese momento había sido un hombre servicial, considerado, se volvió esquivo...”(Martínez, Tomás Eloy: 2002: 397)

Pero uno de los momentos más significativos en el que fusiona la narración con los modos de narrar del cine es cuando Evita se presenta ante un multitudinario mitin y debe anunciar que será la candidata del Justicialismo. Fue un momento de mucha tensión e incertidumbre.

El narrador prefiere dar a conocer ese momento a través de un guion cinematográfico. Un guion inserto en el relato novelesco. Veamos:

“Y ahora –le pedí-, olvídense del ruido. Haga de cuenta que se apagan las luces. Que hay un telón abriéndose.

(Exterior. Tarde. La avenida Nueve de julio, en Buenos Aires.)

Panorámica de la multitud.

Desde el palco oficial hasta el

obelisco no cabe un alfiler. Flamean

las banderas. Las tomas aéreas revelan

que hay millón y medio de personas.

(...)

VOZ DE LOCUTOR (Off)

Compañeros, compañeros. A este histórico Cabildo Abierto del Justicialismo, hace su entrada el excelentísimo señor presidente de la República, el general Juan Domingo Perón.

Perón se adelanta hacia la primera línea

del palco oficial con los brazos abiertos. El

oleaje de la multitud, el peligroso vaivén por

acercarse al ídolo.

(...)

Por un instante hubo silencio. Sentí las respiraciones agitadas de los dos y tuve miedo de que también se oyera la mía. Entonces, él habló. Separó las sílabas, una por una, y las dejó caer:

- Tenés cáncer –dijo-. Estás muriéndote de cáncer y eso no tiene remedio.

(Martínez, Tomás Eloy: 2002: 104 y sgts.)

JUAN RULFO

Una de las modalidades cómo se refleja la influencia de la narrativa fílmica se produce, en “Pedro Páramo”, cuando procede al ensamble (o el montaje, en cine) de una secuencia narrativa con otra:

- ¿Dónde podré encontrar alojamiento? – le pregunté ya casi a gritos.
- Busque a doña Eduviges, si es que todavía vive. Dígale que va de mi parte.
- ¿Y cómo se llama usted?
- Abundio –me contestó. Pero ya no alcancé a oír el apellido. (Rulfo, J.: 2008: 15)

Nótese que a Juan Preciado le dice que busque a Eduviges Dyada. Luego de un espacio que separa este párrafo del siguiente, obsérvese como se retoma el relato:

- Soy Eduviges Dyada. Pase usted.

Parecía que me hubiera estado esperando” (Rulfo, J: 2008: 15).

Este mismo recurso se volverá a utilizar en otro párrafo, en el momento que él está contando cómo fue que dejó de ser lo que era, es decir cómo fue que murió. Nótese que él está dialogando y Dorotea le dice cómo fue que lo hallaron y lo enterraron, lo que quiere decir que mientras narraba ya era cadáver y estaba en el trasmundo:

- ¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos. (Rulfo, J.: 2008: 64)

Y luego, cuando ya se constata que había muerto y que estaba enterrado, Juan Preciado supone qué es lo que lo mató. Y esa palabra, “*los murmullos*” da paso a una evocación. En *racconto* se muestra la voz de la madre, lo que le dijo a Juan Preciado y

se cierra cuando el siguiente párrafo empieza con la misma palabra: los murmullos. Obsérvese lo que decimos

- Es cierto, Dorotea. Me mataron los *murmullos*.

“Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer, la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...”

- Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo”. (Rulfo, Juan: 2008: 64)

VARGAS LLOSA

En párrafos anteriores hacíamos referencia a las novelas en los que es posible advertir que el relato está atado un tipo de discurso que marca el estilo del autor. Naturalmente, siempre hay un elemento verbal que es portador del relato, pero en algunos, ese discurso es un tipo de expresión muy particular, invariable y muy particular. En otros casos, lo que atrapa el interés del lector es la organización de las secuencias de acción narrativa. La acción es el eje del relato. Y es tan importante que hasta el narrador desaparece, entra a la condición de grado cero. Esto sucede con muchos de los relatos de Hemingway. En “Los asesinos”, el narrador apenas si nos cuenta uno u otro detalle del escenario o la vestimenta de los intrusos. Es la acción, lo que hacen y lo que dicen, lo que marca la intensidad narrativa.

Vargas Llosa se inscribe en esta tendencia que se esfuerza porque sus relatos sean *visualizables*. Es decir, que lo narrado verbalmente, llegue al imaginario del lector de modo que pueda reconstruir la escena y los personajes en acción. Veamos el inicio de “La ciudad y los perros”:

“- CUATRO – dijo el Jaguar.

(...)

- Cuatro – repitió el Jaguar -. ¿Quién?
- Yo – murmuró Cava -. Dije Cuatro.
- Apúrate – replicó el Jaguar -. Ya sabes, el segundo de la izquierda.”

(Vargas Llosa, Mario: 2004: p. 15).

No se nos dice nada acerca de lo que se está apostando. Solo después, siguiendo el relato sabremos que los dados, el azar, decidirán quién se encargue del robo de la prueba de Química. El narrador es una voz ausente. No comenta, ni agrega nada. Deja que los hechos queden fijados en el imaginario del lector.

Vargas Llosa lleva a la novela la técnica de los ensamblajes del cine. Corta las secuencias con frecuencia y establece un montaje que sigue la lógica de la alternancia. De manera que, con esta técnica, podemos observar la simultaneidad de hechos que están sucediendo en otros lugares. Varias perspectivas en el escenario, casi el equivalente de varias cámaras que nos ofrecen miradas diversas de lo que acontecen. La novela “*Conversación en La Catedral* se estructura en función de historias que se alternan, al igual que “*La casa verde*”, novela en la que ya había ensayado ese modo de estructurar sus novelas. En “*Conversación en La Catedral*” observaremos que:

“La novela está estructurada en cuatro libros y cada uno de ellos tiene un distinto centro de interés. El primero se centra en el mundo universitario de Santiago; el segundo, en los hechos e incidentes en la casa de Hortensia; el tercero, en el ambiente periodístico y los bajos fondos (a partir de los cuales se va desentrañando la relación de don Fermín con su chofer Ambrosio), y en el cuarto (se refieren) los vínculos entre Ambrosio y Queta” (Huárag Álvarez, Eduardo:2004: 174).

De por medio está el juego con el tiempo. Las historias se narran desde ese presente que evocan Zavala y Ambrosio, pero cada una de las secuencias se expanden e incorpora otros personajes y acontecimientos significativos. Lo importante es que, a pesar de la expansión y la complejidad de la trama, el narrador utiliza lo necesario para mantener el interés del lector. En suma: “La novela se constituye en un laboratorio en el que se pone en evidencia esa intención estética de relatar alternando tiempos, espacios y personajes” (Huarag Álvarez, Eduardo: 2004: 174).

Sobre la técnica de narrar, Oviedo considera que:

“El efecto de estos diálogos que trenzan las secuencias temporales es doble: 1) Establecen en un plano tensiones dramáticas que son procesadas en otros, creándose de este modo fases alternas de una misma realidad. 2) Se suprimen aquellos diálogos o referencias que el lector puede reconstruir, con lo que la materia novelesca alcanza una gran densidad y un alto valor informativo” (Oviedo: La invención de una realidad: 1970: Barcelona, ediciones Barral: p. 257).

Queremos destacar una secuencia, aquella en la que se presentan hechos simultáneos pero que para la lectura parece que fuera una continuidad. Así pues:

“(…) se suceden sin interrupción ni aviso, las conversaciones entre Ludovico-Ambrosio, Landa-Fermín, Prefecto-Cayo, Molina-Cayo, Téllez-Ludovico, Téllez-Molina, Llerena-Paredes, Alvarado-Llerena, Landa-Llerena, Cayo-Paredes, Arbeláez-Lora, Arbeláez-Llerena, Lozano-Molina, Alcibíades-Cayo, Lozano-Ludovico y Arévalo-Téllez” (Huárag Álvarez, Eduardo: 2004: 175).

Veamos:

- “Por eso hay que trabajar a largo plazo –dijo Bermúdez -. Ahora el elemento más peligroso es el civil, mañana será el militar. ¿Te das cuenta por qué tanto secreto con esto del archivo?
- Ni preguntas dónde está enterrado Perpetuo, ni si todavía vive Ambrosio – dijo Tomasa -. ¿Te has olvidado que tuviste hijos?
- Era una mujer alegre que le gustaba la vida, don – dijo Ambrosio -. La pobre irá a juntarse con un tipo capaz de hacerle eso a su mismo hijo (sic). Pero claro que si la negra no se hubiera enamorado de él, yo no habría nacido. Así que para mí fue un bien.
- Tienes que tomar una casa. Cayo, no puedes seguir en el hotel – dijo el coronel Espina -. Además, es absurdo que no uses el auto que te corresponde como Director de Gobierno.
- No me interesan los muertos – dijo Trifulcio -. Pero sí me gustaría verlo a Ambrosio. ¿Vive contigo?
- Lo que pasa es que nunca he tenido auto, y además el taxi es cómodo – dijo Bermúdez -. Pero tienes razón, Serrano, voy a usarlo. Se debe estar apolillando.
- Ambrosio se va mañana a trabajar a Lima – dijo Tomasa -. ¿Para qué quieres verlo?
- Yo no creía eso de Hipólito, pero era cierto, Ambrosio – dijo Ludovico -. Lo vi, nadie me lo contó” (Vargas Llosa:1969: 145)

En “*Estructuras y estrategias en la narrativa peruana*”, en 2004, advertíamos la influencia del cine (como forma de estructurar un relato) en la novela de Vargas Llosa:

“Se ha destacado también que el tramado alternante de los diálogos y esas distintas perspectivas que confluyen se presentan, de alguna manera, como la asimilación de la técnica del lenguaje cinematográfico (...) La sintaxis narrativa de Eisenstein supone ciertos cortes continuos en el que se establecen vasos comunicantes entre cada fragmento de secuencia, de manera que la acción del filme discurre entre cortes, elipsis e intencionales metáforas visuales. La novela contemporánea, y en este caso Vargas Llosa, asume esa técnica: la de la sintaxis de la alternancia del relato. Para el novelista se trata del uso adecuado de una técnica o herramienta en la que se ponen en práctica no solo los cortes que facilitan la elipsis sino el mismo efecto dramático de lo que ocurre en una secuencia sobre la siguiente” (Huarag Álvarez, Eduardo: 2004: 176).

¿Cuál es el efecto final? Que el lector tenga una mirada múltiple de lo que acontece en el escenario, pero a la vez que se produzca una especie de yuxtaposición de hechos que suceden en escenarios distintos, pero en el mismo momento. Ciertamente, es el lector el que saldrá beneficiado porque podrá entender que la realidad humana es compleja. Lo que ha hecho es mostrar la realidad con sus grandezas y miserias, las ilusiones y fracasos de las personas, pero también los diferentes problemas éticos en los que se encuentra el ser humano en su vida social. De tal manera que, al final, el lector percibe lo “no-visible”, esa mirada detrás del escenario, ese lado tan personal y a la vez tan propio de la época.

MANUEL PUIG

Pasó buena parte de su formación en tareas propias del quehacer cinematográfico. Incluso fue elogiado por su habilidad para elaborar guiones de cine. En determinado momento debió ver en el cine un medio complejo que no quiso abordar como director de escena. Fue entonces cuando orientó su creatividad hacia la narrativa. No es extraño entonces que sus novelas tengan las marcas propias del lenguaje y la expresión cinematográfica. Si lo propio del cine es la presentación de secuencias de acción, diálogos y monólogos; en la obra de Puig encontraremos esa especie de concatenación de hechos narrativos como sucede al inicio de “Boquitas pintadas”.

Los contenidos de cartas muy personales se enlazan separadas apenas por breves descripciones del lugar. Lo importante es que las cartas y los comentarios o decires

sirven para ir construyendo la imagen del personaje protagónico y del algún modo la personalidad sentimental de Nené. Veamos:

“Estimada Doña Leonor:

Me he enterado de la triste noticia por la revista *Nuestra vecindad* y después de muchas dudas me atrevo a mandarle mi más sentido pésame por la muerte de su hijo.

Yo soy Nélide Fernández de Massa, me decían Nené, ¿se acuerda de mí?

(...)

Iluminada por la nueva barra fluorescente de la cocina, después de tapar el frasco de tinta mira sus manos....

(...) Querida Doña Leonor:

¡Qué consuelo fue recibir su carta de contestación! La verdad es que no me la esperaba, creía que Usted no me iba a perdonar nunca. Su hija Celina en cambio veo que me sigue despreciando...

(...)

En un cajón del ropero, junto al pequeño rosario infantil, la vela de comunión y las estampidas a nombre del niño Alberto Luis Massa, hay un libro con tapas que imitan el nácar.

(...)

Querida Doña Leonor:

Esta tarde al volver de comprarles unas cosas a los chicos en el centro, me encontré con su carta. Sentí un gran alivio al saber que Juan Carlos se confesó antes de morir y que esté sepultado cristianamente...” (Manuel Puig:1973: págs. 10 – 13)

Pero como las cartas indican, los hechos sucedieron en el pasado, de modo que las cartas tienen ese aire de nostalgia que se mezcla con el mundo tan pequeño de las mujeres que pasan el día en su casa, llenándose de pequeñas historias melodramáticas. Tales evocaciones se contrastan con frecuencia con el presente. Vidas que hacen su trayecto casi en el anonimato, pero que tienen gran contenido de significación puesto que son historias muy personales o muy personalizadas. En medio de esas miradas que

se contrastan, suele salir perdiendo el presente. Los personajes están decepcionados de la vida que llevan.

Hay un momento en el que los diálogos se alternan con la radionovela que se está transmitiendo en ese momento. De modo que se juntan o yuxtaponen la vida de radionovela que llevan en la realidad, con la radionovela que emite la radio en ese instante. Veamos:

“- Y ... es una chica jovencita que también esta enamoradísima de él, y de tipo muy fino, a él le tiene que gustar. Tomamos el té, dejá...

Pero de verdad puede querer a una sola.

Mabel prefirió no responder. Nené encendió la radio, Mabel la observó y ya no a través del velo de su sombrero sino a través del velo de las apariencias logró ver el corazón de Nené. No cabía duda: si ésta creía imposible amar a más de un hombre era porque al marido no había logrado amarlo, pues a Juan Carlos si lo había amado.

(...)

“-LR7 de Buenos Aires, su emisora amiga... presenta... El Radioteatro de la Tarde...”

- Mientras sirvo el té... que los chicos tienen hambre.
- Sí, pero tenés que escuchar, dejame que la pongo más fuerte.

(...)

Tras una cadenciosa y moderna cortina musical se oyó un anuncio comercial, correspondiente a cremas dentífricas de higiénica y duradera acción.

- ¿Te gusta, Nené?
- Sí, la novela es lida, pero ella no trabaja del todo bien...

(Manuel Puig:1973: 203 – 204)

Podemos afirmar que Puig tiene la técnica necesaria para sumergirse en el mundo interior de los personajes de pequeños pueblos y hacerlo evidente en el texto narrativo. Puig le da un estatus social al melodrama que era mal visto en la elite académica de sus tiempos. La obra de Puig no es un folletín más con planteamiento melodramático. Lo que ha hecho Puig es utilizar el formato folletín para construir sus personajes, dejar que expresen su mundo interior. La obra de Puig aporta al rescate de la cultura popular que en Latinoamérica tiene mucho de melodrama. Y es por su dominio del lenguaje fílmico que él puede ofrecer ese modo de narrar.

También en Puig podemos constatar que el narrador es un personaje ausente. La mirada del lector discurre entre cartas y documentos que no son comentados por el narrador. Son las cartas las que le permiten al lector ubicarse como un tipo de *voyeur* que puede saber qué pasa, qué piensa, qué sufre el personaje al evocar hechos pasados.

Hay otro detalle que no se puede ignorar. Si por un lado nos muestra el escenario social de la pequeña aldea, este se ve en situación de contraste con el mundo personal, el microcosmos. Desde esa perspectiva, una es la ciudad, sus instituciones, por lo general marcadas por la hipocresía; y de otro, los afanes de sentimiento sincero y auténtico. En ese escenario, es el amor el que se enaltece. Más allá si el amor fue prohibido, fue pecaminoso, lo importante es que los involucrados lo vivieron con intensidad.

ELENA PONIATOWSKA

El cine impone el mensaje visualizado. La literatura no es ajena a este nuevo modo de comunicación, aunque la gran mayoría se aferra a la verbalización como fundamento. En los casos en que el narrador necesita del uso de la visualización lo dejará notar a través del escrito, mediante las formas que le permite la grafía u otros modos de inserción de lo icónico. En esta segunda alternativa es que ubicamos la novela “La noche de Tlatelolco”, de Elena Poniatowska. La novela lleva como subtítulo “Testimonio de historia oral”. De modo que todo hace suponer que se hace referencia al trágico incidente en el que perdieron la vida muchos jóvenes estudiantes que hacían una marcha de protesta contra el gobierno mexicano. Como se trata de un incidente que efectivamente sucedió, la narradora espera ofrecer testimonios de los protagonistas con lo que su obra tendría mayor autenticidad y verosimilitud.

La obra presenta una larga sucesión de testimonios orales, los cuales utilizan la primera persona para revelar que se trata la voz del protagonista, sin intermediación del narrador. Dirá, por ejemplo: “No es que yo me metiera al Movimiento Estudiantil; ya estaba dentro desde hace mucho (...) venimos de familia de obreros, de gente que siempre ha trabajado, y trabajado duro...” Debajo de ese párrafo, se consignará el nombre y la actividad o vínculo institucional del informante: “Raúl Álvarez Garín, físico matemático de la ESFM. Profesor de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del IPN, delegado ante el CNH, preso en Lecumberry.

Si la inserción de diversos y sucesivos testimonios orales le da veracidad al trabajo documentado, lo cierto es que existen modos adicionales que se insertan en la

narración. En este caso, la narradora inserta carteles o mantas que se utilizaron en la gran marcha de estudiantes y que revelaba el malestar y la disconformidad de los jóvenes.

MÉ – XI- CO – LI – BER – TAD – MÉ – XI – CO – LI – BER – TAD

- Coro en las manifestaciones
-

Pero también se puede leer:

ÚNETE PUEBLO, NO NOS ABANDONES, ÚNETE PUEBLO, NO NOS ABANDONES

Obsérvese que las grafías aparecen en mayúsculas, lo que permite que, visualmente, destaquen. Entonces, como rectificando lo que dice el subtítulo, no se trata solo de un testimonio oral, o de un tramado de discursos de personajes que intervinieron en la protesta; se trata de un relato que ha optado por mostrar los carteles, hacer visible tales carteles que representan el sentimiento y la proclama de los jóvenes manifestantes.

La importancia que le otorga la narradora a lo visual, a la presencia de los carteles o mantas, es notoria. Es casi un documental fílmico en el que se insertan primeros planos de los carteles para que el lector sepa que entre uno (el testimonio oral) y las mantas o carteles, existe un afán de complementación. Al lector se le presenta tal sucesión que le permite establecer una asociación de significados porque hacen contacto de continuidad visual. Son campos semánticos que se tocan, que se dicen mucho el uno con el otro.

Destacamos, entre los carteles, aquel que dice:

SOLDADO, NO DISPARES, TÚ TAMBIÉN ERES EL PUEBLO

- Manta en la manifestación del 27 de agosto.
-

Con estos carteles, la narradora no solo quiere ser fiel al mensaje que enarbolaban los manifestantes, también se trata de mostrar que para ella lo visual es particularmente importante. Este peso que se le otorga al mensaje visual, en forma de

carteles con mayúscula y separado por barras, supone un tipo de mensaje que necesita de ese tipo de percepción tan propio de un documental fílmico. Los recursos propios del cine, el mismo manejo de la sintaxis que alterna el relato oral con los carteles o mantas, supone una asimilación de la sintaxis fílmica llevada a la narrativa literaria.

El uso de carteles tiene su antecedente en “*Último round*”, de Cortázar, quien incluye en su obra un ensayo que hace referencia al Mayo francés del 68’. Ciertamente, la rebelión de los jóvenes estudiantes en las universidades de París, rebelión que reclamaba el fin de un academicismo trasnochado, poco dialógico. En esa obra, que comentamos como una muestra del uso de recursos visuales y fílmicos en la narrativa, Cortázar inserta frases como:

“EL SUEÑO ES REALIDAD”, “EXAGERAR ES YA UN COMIENZO DE INVENCION”, “TENEMOS UNA IZQUIERDA PREHISTÓRICA”, “DESABOTÓNESE EL CEREBRO TANTAS VECES COMO LA BRAGUETA”, “SEAN REALISTAS, PIDAN LO IMPOSIBLE”, “BASTA DE TOMR EL ASCENSOR: TOMA EL PODER”, “LA IMAGINACIÓN TOMA EL PODER” (Cortázar, Julio : 1969: pp. 47 a 62).

Hemos puesto las frases con mayúsculas porque el autor las inserta de ese modo. Es decir, del mismo modo como aparecerá en la obra de Poniatowska, dos años después (1971).

En “La noche de Tlatelolco” hay una carga emotiva importante porque la novela fue escrita cuando estaba en la memoria de la ciudadanía el incidente trágico. Y son voces en primera persona que dan cuenta de lo que pasó en la manifestación, voces de hijos de obreros que se atrevieron a desafiar a los que controlan el gobierno y el poder. En Cortázar llama la atención la opción de los jóvenes, la libertad de pensamiento y de creación, el rechazo a toda forma de castración. En el caso de México se trataba de una rebelión con una agenda de corte social, era la voz de los marginales de la escena.

CONCLUSIONES:

1.- La novela contemporánea ha asimilado, en muchos casos, el *modo de narrar* del cine y prioriza la acción narrativa directa. De ese modo, evita las excesivas descripciones.

2.- Si la sintaxis narrativa del filme supone secuencias cortas en alternancia que el espectador debe “reconstruir” en su imaginario; el mismo recurso narrativo utiliza la

novela contemporánea al recurrir a secuencias breves en alternancia. Asimismo, se debe señalar que, en las últimas décadas, los relatos experimentales plantean la participación más activa del lector.

3.- Mientras en la novela del siglo XIX prevalece el narrador omnisciente, en la narrativa contemporánea, los escritores prefieren la acción directa en la que poco (o en grado cero) participa el narrador.

4.- El principio del montaje fílmico estableció los sucesivos cortes de secuencias, el ensamble y la sintaxis narrativa que de ella se deriva. En la narrativa literaria se busca una aproximación a ese modo de narrar, quizá porque con esa modalidad se intensifican las acciones.

5.- El uso del tiempo revela la exploración de modos de narrar. En el siglo XIX predominó la novela de personajes y a ello se debe el predominio del relato que se atiene al desarrollo cronológico. La narrativa contemporánea está más centrada en la exploración del complejo mundo subjetivo, el tiempo parece detenerse y, con frecuencia, se recurre a los *raccontos*, evocaciones de experiencias pasadas que se ligan al presente del personaje.

6.- Aunque el cine tiene poco más de cien años no ha dejado de dar muestras de creatividad en el *modo de narrar*. Son varios los autores que al explorar posibilidades artísticas del cine han contribuido a que esperemos algo más que una secuencia de imágenes. Los autores creativos proponen significaciones más allá de la historia relatada.

7.- Cortázar es uno de los narradores que destaca por explorar posibilidades narrativas entre las que se debe destacar una secuencia de imágenes que proponen un relato. Cortázar fusiona el relato visual al relato literario.

8.- Tomás Eloy Martínez explora un acercamiento del relato periodístico a la literatura. Cuando el relato literario llega a un punto de crisis en la expresión, opta por dejar que los personajes trasmitan su testimonio. En otro caso, dada la importancia de lo que se está diciendo, se procede al guion fílmico. Un guion dentro de un relato novelado.

9.- Rulfo destaca, en cuanto al uso de recursos del lenguaje fílmico, por el manejo de secuencias breves. En algunos casos, de media página. Por lo general, tales secuencias irrumpen sin ninguna advertencia al lector, quien debe ensamblar las secuencias y su relación con el texto que está leyendo. Además, Rulfo enriquece su relato al incorporar el monólogo interior a una narración en primera persona.

10.- Vargas Llosa es uno de los narradores que más se ha empeñado en la adecuación de las técnicas del relato fílmico a la novela. Así pues, utiliza el relato en alternancia llegando a un modo de narrar en el que se suceden diálogos de diversos personajes, con lo que se obtiene la sensación de simultaneidad de hechos. Este es el recurso que más se acerca al mensaje y sintaxis fílmica.

11.- Con Manuel Puig y su novela “Boquitas pintadas” observamos que se recurre a la concatenación de cartas en las que el narrador apenas da referencias del contexto. Las cartas revelan la subjetividad del personaje, su tono confesional y eso permite ingresar al *pequeño mundo* de cada personaje. En algunos casos, el narrador recurre a una alternancia entre el melodrama de la vida de los personajes y la radionovela que se está emitiendo en ese momento.

12.- Poniatowska logra una conjunción entre la fuerza de la voz de la oralidad de los participantes y la manera de graficar los carteles o mantas que resumen los motivos de la protesta. La alternancia sigue la sintaxis de la visualización fílmica, con lo que espera influir y darle un panorama visual al lector que no lo tendría de otro modo.

BIBLIOGRAFÍA:

- Carpentier, A. “Guerra del tiempo”, Lima, ediciones de Populibros peruanos, 1964.
- Cortázar, Julio “Último round” México, siglo XXI editores, 1969.
- Huárag Álvarez, Eduardo “Estructuras y estrategias en la narrativa peruana”, Lima, Fondo editorial PUCP, 2004.
- “Acerca del novelar y las estrategias narrativas de Vargas Llosa”, publicado en “Mario Vargas Llosa y la crítica peruana”, Lima, editorial Universitaria, 2011.
- Martínez, Tomás Eloy “Santa Evita” Madrid, Alfaguara ediciones, 2002.
- Oviedo, José Miguel “La invención de una realidad”, Barcelona, Ediciones Barral, 1970.
- Poniatowska, Elena “La noche de Tlatelolco”, México, Biblioteca Era, 197q1
- Puig, Manuel “Boquitas pintadas”, Barcelona, ediciones Seix Barral, 1973.
- Rulfo, Juan “Pedro Páramo” Barcelona, Ediciones Planeta, 2008.
- Vargas Llosa, Mario “La ciudad y los perros” Madrid, ediciones Alfaguara, 2004.

----- “La fiesta del chivo”, Madrid, Ediciones Alfaguara, 2000.

----- “Conversación en La Catedral” Barcelona, Seis Barral, 1969

Eduardo Huárag Álvarez
Profesor Principal en la Pontificia Universidad Católica del Perú - Departamento de
Humanidades.
E-mail: ehuarag@pucp.pe