

01056



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA NARRATIVIDAD EN *EL LUGAR SIN LIMITES*
ANALISIS DE LA NOVELA DE JOSE DONOSO Y LA
PELICULA DE ARTURO RIPSTEIN

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN LETRAS LATINOAMERICANAS
P R E S E N T A :
VICTOR MANUEL GRANADOS GARNICA

DIRECTORA DE TESIS: DRA. GRACIELA MARTINEZ-ZALCE SANCHEZ

REVISOR: DR. ALBERTO VITAL

Esta investigación fue posible gracias a una beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), dentro del Proyecto de Investigación *Escrituras en contraste I y II* (ref.: G 28514 H), bajo la responsabilidad de la Dra. Ana Rosa Domenella Amadio, adscrita a la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

MEXICO, D. F.

FEBRERO, 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALI
DE LA BIBLIOTECA

A
MARTHA LUCÍA y ANA LAURA
lo mejor de esta vida

A MIS PADRES
FRANCISCO (†)
y
LUCÍA
con cariño y sin olvidarlo

A
MARISOL
por su ternura y ayuda sin lugar ni límites

A
GRACIELA
por el entusiasmo que contagia

Por momentos el trabajo de investigación puede apartarnos del mundo y dejarnos solos, por eso quiero agradecer a profesores y amigos quienes estando o no vinculados con este trabajo, me permitieron contar con su conocimiento, experiencia y amistad para avanzar en mi desarrollo profesional y como persona. Una disculpa adelantada y un abrazo de desagravio para quienes omite mi también flaca memoria.

Además de dedicarles este trabajo, quiero manifestar especialmente mi gratitud a Marisol Luna, lectora, competidora y compañía infaltable en el proceso de la Maestría y en muchos otros caminos; a la Dra. Graciela Martínez-Zalce, por el entusiasmo y el generoso apoyo brindado desde que llegué a su clase, hace más de tres años.

A Dulce, Evelin y Jorge, Jairo, Luis, Mariana (gracias por la revisión), Mayra y Rosa María, por la amistad que nos hace fuertes, las pláticas, las risas y las experiencias.

A los amigos de la Academia de Talleres de CCH-SUR, por la complicidad y el apoyo profesional; bastaría mencionar a Mauricio para que todos se supieran incluidos, pero de todas maneras: Ana Bertha, Ángeles, Lolita, Lulú, Rosa María, Socorro y Ofé; Álvaro, Armando y Carlos.

A los maestros de la FCPyS: María Luisa López-Vallejo, Eliana Albala Levy, Noé Santos y Gustavo García, porque ahí comenzó todo.

A los profesores de la FFyL que tuve oportunidad de aprovechar desde los prerrequisitos y durante la Maestría: Adriana de Teresa, Adriana Sandoval, Alberto Vital, Angélica Tornero, Beatriz Espejo, Armando Pereira, Federico Patán, Gloria Cabrera, Jaime-Erasto Cortés, Lilián Camacho, Miguel G. Rodríguez, Romeo Tello, Rosa Beltrán y Valquiria Wey.

A todos ustedes GRACIAS.

...analizar el arte no es destruirlo, sino iluminarlo científicamente; que no se trata de suplantarlo al artista, ni tampoco al lector, sino de adquirir conocimientos que nos enriquezcan el espíritu. Después de saber que el corazón está en la izquierda de nuestro tórax seguimos percibiendo sus latidos; y las orquídeas nos parecen tan hermosas como antes de que supiésemos la familia en la que se incluyen. Un hombre siente la belleza de la mujer, aunque haya averiguado que el carmín de su rostro no es otra cosa que el color de la sangre que en él se transparenta. Sería ridículo creer que ese conocimiento pudiese suprimir o estorbar el amor que la visión de la belleza inspira.

Sin embargo, quienes juzgan inútiles estos análisis nuestros tienen mucha razón desde su punto de vista: son inútiles para sentir con más viveza la obra de arte...

Carlos Bousoño,
en *Teoría de la expresión poética*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I NARRATIVIDAD	5
1.1 PARA BUSCAR AL NARRADOR Y SUS TAREAS	10
1.2 LAS TAREAS DEL NARRADOR	17
1.2.1 Ubicación y transiciones temporales	17
1.2.2 Presentación y descripción de personajes	20
1.2.3 Relatar, dar cuenta de los acontecimientos	23
1.2.4 Establecer relaciones causales entre los acontecimientos	25
1.2.5 Descripción espacial	26
1.2.6 Dar la palabra a los personajes	28
1.2.7 Calificar a los personajes y situaciones	30
1.2.8 Apelar al lector implícito	32
1.3 LAS TEORIAS DEL NARRADOR, NARRATOLOGÍA Y CINE	33
Capítulo II EL NARRADOR EN ACCIÓN (en la novela)	37
2.1 EL INICIO DE LA OBRA A DETALLE	37
2.2 LA OBRA, TRAS LOS MEJORES EJEMPLOS	43
2.2.1 Ubicación y transiciones temporales	43
2.2.2 Presentación y descripción de personajes	45
2.2.3 Relatar, dar cuenta de los acontecimientos	47
2.2.4 Establecer relaciones causales entre los acontecimientos	49
2.2.5 Descripciones espaciales	51
2.2.6 Dar la palabra a los personajes	53
2.2.7 Calificar a los personajes y situaciones	57
2.2.8 Apelar al lector implícito	59

Capítulo III	<i>LO CINEMATOGRAFICO</i>	61
3.1	ILUSIÓN CINEMATOGRAFICA Y REALIDAD	61
3.2	LOS RECURSOS CINEMATOGRAFICOS	64
3.2.1	La imagen	65
3.2.1.1	El encuadre	68
3.2.1.2	Enfoque, profundidad de campo, objetivos y movimientos virtuales	72
3.2.1.3	Movimientos de cámara	72
3.2.1.4	El montaje	74
3.2.1.5	Elementos técnicos: iluminación, color y b/n	80
3.2.2	Notaciones gráficas	81
3.2.3	Sonido fónico	82
3.2.4	Sonido musical	83
3.2.5	Ruidos y sonidos analógicos	85
Capítulo IV	<i>EL NARRADOR EN LA PELICULA, GANANCIAS Y PÉRDIDAS</i>	87
4.1	UBICACIÓN Y TRANSICIONES TEMPORALES	87
4.2	PRESENTACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES	92
4.3	RELATAR, DAR CUENTA DE LOS ACONTECIMIENTOS	102
4.4	ESTABLECER RELACIONES CAUSALES ENTRE LOS ACONTECIMIENTOS	106
4.5	DESCRIPCIONES ESPACIALES	110
4.6	DAR LA PALABRA A LOS PERSONAJES	115
4.7	CALIFICAR PERSONAJES Y SITUACIONES	121
4.8	APELAR AL ESPECTADOR IMPLÍCITO	123
	CONCLUSIONES	127
	BIBLIOGRAFÍA	132

INTRODUCCIÓN

Desde sus orígenes, la historia y el desarrollo mismo del cine han sido cercanos a la literatura. Si en algunos momentos se le ha ligado a la música, a la pintura, al teatro e incluso a la ciencia, es evidente que por sus contenidos y su forma la mayor y más significativa parte de lo que se produce con el invento de los hermanos Lumière –y de quienes los precedieron o continuaron perfeccionándolo– está relacionado estrechamente con la literatura. Específicamente podríamos decir que a la literatura narrativa, más que a la lírica e incluso más que a la dramática.

El presente trabajo no pretende ser panorámico de las relaciones entre la literatura y el cine, pues deja de lado un sinnúmero de cuestiones que se han analizado de esta ya secular convivencia; en cambio, se centra en una obra específica para el análisis de un aspecto muy concreto de ambas maneras de contar una historia: qué recursos del cine permiten que éste cuente lo que en una novela se relata a través de los narradores que utilizan la palabra escrita; para ello será necesario primero convenir con cierta precisión sobre qué hace un narrador literario al tomar la palabra. En ese sentido, se ensaya un parámetro en alguna medida original para comparar dos medios con distintos soportes de expresión, aunque no se recurre para ello, como se ha hecho en otras ocasiones, a la búsqueda de estructuras correspondientes entre el cine y la literatura en cuanto lenguajes. Aquí se busca descubrir las similitudes y diferencias a través de cómo desempeñan las mismas funciones mediante sus estructuras particulares.

El primer capítulo se dedica precisamente a teorizar acerca de las tareas que ha desempeñado el narrador en la literatura occidental moderna, partiendo de su novela inaugural, *Don Quijote de la Mancha*, por supuesto. Un vistazo a algunas obras universales nos permitirá poner a prueba las funciones propuestas como las básicas de cualquier narrador, las cuales serán rastreadas en la novela de Donoso en el capítulo II.

En tercer capítulo se ocupa de presentar las herramientas del análisis filmico, mismas que serán empleadas, aunque no exhaustivamente, en la búsqueda de cómo se cumplen las tareas del narrador en el filme, ésto en el cuarto y último capítulo.

Sin dejar en absoluto de lado las cuestiones interpretativas de las obras corpus de este trabajo, sus relaciones y afinidades con sus contextos de producción y de recepción, el lector se dará cuenta de que el interés primordial de este trabajo está, como se dijo, en el establecimiento de parámetros que permitan comparar la literatura y el cine. En ese sentido, podría decirse que aquí la labor interpretativa resulta complementaria de la búsqueda de categorías que permitan la comparación de literatura y cine, aunque por supuesto no se le excluye totalmente. Así pues, quizá se deja fuera del centro de atención éste que es el aspecto encargado de llevar hasta sus últimas y más ricas posibilidades el análisis literario y cinematográfico. Sin embargo, me parece que el tipo de reflexiones que desarrollamos aquí sin duda presta herramientas útiles para que cada obra, cada adaptación cinematográfica en su caso, pueda ser caracterizada y entendida en el sentido que la propia terminología propone, para, entonces, partir de ahí a explicaciones que vayan más allá de lo formal, que aborden cuestiones culturales, de género, sociohistóricas, hermenéuticas, etcétera. El hecho de que no pocos escritores entendidos en cuestiones de teoría narrativa utilicen sus principios como retos creativos (pienso en Calvino, Saramago, Cortázar, o el propio

Donoso) hace aún más indispensable este tipo de estudios; tener categorías específicas sin duda nos permite hacer caracterizaciones, comentarlos y en algún momento compararlos.

Por otro lado, hay que decir que para nuestro medio *El lugar sin límites* es una excelente oportunidad para comparar en dos logradas obras, de José Donoso y de Arturo Ripstein, los recursos y las funciones que desempeña un narrador. Se trata del caso singular de una historia latinoamericana en más de un sentido, es, por ejemplo, la novela que un chileno escribió en México durante su viaje para estrechar los vínculos con sus pares de otras latitudes del continente: Donoso llegó a nuestro país en 1965 para participar en el Simposio de Intelectuales de Chichén-Itza y venía con una historia en ciernes (aunque sería más adecuado decir “atorada”), *El obsceno pájaro de la noche*, con la que debía pagar el adelanto que una editorial chilena le había entregado en 1960. El compromiso asfixiaba su creatividad, por lo que decidió dejar a un lado ese trabajo para escribir en la Ciudad de México precisamente la novela que nos ocupa; así lo cuenta el autor:

A las pocas semanas yo ya estaba escribiendo *El lugar sin límites*. No podía, no debía seguir obsesionado por mi novela larga: con el fin de desembotellarme era necesario escribir otra cosa, quizá más corta. Para ello desgajé un episodio de cerca de una página de largo de una de las tantas versiones de *El obsceno pájaro de la noche*, que ampliado, en dos meses quedó convertido en *El lugar sin límites*.¹

En cuanto a la geografía de la historia, el autor ubica la Estación El Olivo, poblado en el que se desarrolla la tragedia, en Chile, pero por el abuso del poder político, el caciquismo, la intolerancia, el machismo y la marginación bien podría haber sido ambientada en un pueblo mexicano, como sucede en la adaptación cinematográfica de Arturo Ripstein, la cual confirma que se trata de una historia de nuestra América.

¹ José Donoso, *Historia personal del “boom”*, p. 85.

La película de Ripstein, pues, terminó por ligarnos definitivamente con *El lugar sin límites*. Desde su presentación en la IX Muestra Internacional de Cine (abril de 1978) en esta ciudad, la recepción de la crítica fue favorable,² pero la confirmación de su calidad ha llegado, como siempre sucede, con el tiempo. Basta asomarse a las diversas listas de las mejores películas mexicanas de todas las épocas para encontrarla entre las diez o veinte primeras. Su programación en televisión por canales como el 11 y el 22 ha sido también un elemento que ha permitido su vigencia más allá del público especializado. Filmada como la última exhalación del echeverrista “Cine de aliento”, la película, sin embargo, fue otra de las golondrinas que no hicieron verano en la producción cinematográfica nacional. Nuestra decadente industria prefirió seguir filmando películas “para toda la familia” (Chespirito, Capulina, etc.) y películas “para adultos” (con la caricaturización de personajes populares como los ruleteros, albañiles, ficheras, marchantes, etc. a través de sus aventuras sexuales). Pero en este estudio estos datos quedan como parte del anecdótico.

Sin otro deseo mayor que el de entender cómo funcionan los narradores literario y cinematográfico, pongo *El lugar sin límites* en la mesa de disección.

² Por supuesto, cada crítico destaca algunos aspectos que no le convencieron, pero la conclusión final de casi todos es muy favorable. En la hemerografía revisada únicamente Miguel Barbachano Ponce no se manifiesta a favor de la cinta, la califica como una película que “no merece el cielo ni el infierno [...] ¿Acaso es una mala película? No, no lo es. ¿Acaso es una buena película? No, no lo es. Entonces, ¿qué es? Ni fu, ni fa, es decir ni buena, ni mala, ni mediocre, es simplemente una película que provocó indiferencia”. Miguel Barbachano Ponce, “México presentó ‘El Lugar sin Límites’”, en *Excelsior*. México DF 25 de abril de 1978.

NARRATIVIDAD

El objetivo de toda comparación es no sólo encontrar una colección de características que hacen similares a dos eventos u objetos y otra serie que los hacen diferentes. Si así fuera, eventualmente se terminaría de señalar las semejanzas y las diferencias pertinentes y se podría continuar la lista con observaciones impertinentes para cualquier fin. Considerar juntos a dos o más elementos (especies animales, climas, autos, organizaciones sociales, productos culturales, etc.) tiene sentido cuando esto se hace en función de aspectos particulares que abran la posibilidad de encontrar soluciones diferentes o parecidas a necesidades, problemas o situaciones comunes.

Este trabajo pone la mirada en las historias de *El lugar sin límites*, la que publicó en 1967 el chileno José Donoso y la que recreó en 1977 el cineasta mexicano Arturo Ripstein (aunque la fábula es la misma¹, pequeñas diferencias en el ordenamiento de los eventos –incluso en los eventos mismos– nos dejarán descubrir dos historias sensiblemente diferentes). Si nuestro objetivo es, más que hacer un juicio de valor o calcular la fidelidad del filme sobre el original literario, equiparar cómo se manifiestan las cualidades narrativas en la novela y en un medio que no privilegia la palabra –el cine–, se hace necesario en primer lugar caracterizar lo que aquí se considerará como narrativo; al respecto el teórico Mieke Bal apunta:

¹ Tomo aquí la distinción que hace Paul Ricoeur para discernir entre *fábula*, *historia* y *texto narrativo*.

Aunque todos tienen una idea general de lo que sea un texto narrativo, no es ciertamente siempre sencillo determinar si un texto dado debería o no considerarse como tal.

Si cupiera definir con éxito las características necesarias, éstas mismas podrían entonces servir como punto de partida para la siguiente etapa: una descripción de la forma en que se constituye *cada* texto narrativo.²

El primer obstáculo que deberá salvar nuestro concepto de narración será justificar el extenderlo a mensajes que no sean lingüísticos, sin caer en la extrema generalización que acepta como narrativo cualquier texto capaz de presentar una historia, incluso cuando apenas la sugiere. Autores como Denis Bertrand toman esta última postura al

[...] reconocer intuitivamente que un texto escrito, una película, una tira cómica, un mimo, un cuadro, pueden, independientemente de las especificidades de cada código y de las múltiples variaciones discursivas propias de cada enunciadore, contar la misma historia; asumimos, al mismo tiempo, la relativa independencia de la organización narrativa con respecto a la práctica significante que la pone en escena.³

En el otro extremo están los autores que restringen sus estudios de lo narrativo a los textos escritos en los que participa un narrador. Pero aun en ese ámbito autores como Gérard Genette advierten riesgos en una definición demasiado abierta:

Si aceptamos, por convención, atenernos al campo de la expresión literaria, definiremos sin dificultad el relato como la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito.

[pero] Definir positivamente el relato es acreditar, quizá peligrosamente, la idea o la sensación de que el relato *fluye espontáneamente*, que nada hay más natural que contar una historia, combinar un conjunto de acciones en un mito, un cuento, una epopeya, una novela.⁴

En *El relato en perspectiva*, Luz Aurora Pimentel circunscribe su área de trabajo a textos escritos y con la participación de un narrador (lo que descarta la falaz sensación de que el relato *fluye espontáneamente*) bajo el siguiente argumento:

² Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, p. 11.

³ Denis Bertrand, *Sentido y significación*, p. 16.

⁴ Gérard Genette, "Fronteras del relato", en R. Barthes, *Análisis estructural del relato*, p. 199.

El modelo narrativo que organiza el presente estudio se funda en un presupuesto capital: es por la *mediación* de un narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana. Tal presupuesto, debo insistir, subyace en la división de base entre *mundo narrado* y el *narrador*.⁵

Pimentel no toma para su análisis aquellas manifestaciones de las que se ha dicho son poseedoras de *estructuras narrativas* (como el teatro, el cine, la pintura o las tiras cómicas). Se declara afín a Genette, quien señala que la mera presentación de acciones encadenadas no conforma “contenidos narrativos”, pues de hecho estos contenidos son inexistentes, porque se trata de un problema más bien formal que temático.

Aun así, Pimentel señala la pertinencia de perspectivas como la de Algirdas Julien Greimas, quien aborda el concepto de narratividad en dos niveles, el de

[...] las estructuras semio-narrativas que conciernen a las *estructuras de la superficie* del discurso (estructuras de superficie que, desde luego, no implican la manifestación del discurso), y que están definidas por una serie de transformaciones de un estado de las cosas a otro, y las estructuras estrictamente discursivas (la manifestación) que competen a la *instancia de la enunciación*.⁶

Al aceptar esta visión del asunto, Pimentel concluye que manifestaciones como el cine o el teatro contienen “una suerte de estructura narrativa ‘profunda’, independiente de una manifestación verbal, en ‘textos’ cinematográficos, balletísticos o pictóricos”.⁷

Aquí, al igual que Genette y Pimentel, enfrentamos el asunto como un problema del modo de enunciación, porque si un encadenamiento de acciones fuese suficiente para construir la narratividad, cualquier obra de teatro pertenecería a un género narrativo-dramático (porque presenta una historia, pero lo hace mediante la acción de los personajes), haciendo necesaria la tautológica definición de un género narrativo-narrativo (cuando existe historia y además quien la cuenta).

⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

De esta manera, en nuestras páginas la búsqueda de lo narrativo estará centrada en el descubrimiento de los recursos discursivos que hacen las veces del narrador, aunque nosotros superaremos la exclusividad de la palabra hablada o escrita, como se justifica en seguida, porque lo buscaremos en el cine. Por supuesto, no se tratará únicamente de adjudicar el calificativo de narrativa a una película por contar historias, pues el trabajo sería inútil: el cine desde su origen se vio como un medio para eso.

Una vez convenida la necesidad formal de un narrador (o de aquellos elementos que hagan sus veces), veamos más a detalle la cuestión de aceptar su existencia en el filme. Sin duda la presencia de una voz que describe la acción, los personajes y los escenarios, facilita en un libro definir hasta dónde un texto se puede considerar narrativo o no, o bien en qué casos la obra se encuentra en las fronteras entre la narrativa y el teatro, o entre la narrativa y la poesía. Pero en el caso de la sucesión de imágenes que nos cuentan una historia, ¿de qué manera podemos afirmar o negar que en una obra basada fundamentalmente en las imágenes participa un narrador?

Para aceptar que una película es narrativa (en el sentido indicado) será necesario, entonces, superar el límite estrictamente formal que exige el concurso de las estructuras verbales, sin llegar a considerar únicamente los contenidos, en el que se une la sucesión de acciones. El nivel que aquí se plantea como definitorio para el manejo del término narrativo es el **funcional**. La noción de este término se toma de las escuelas funcionalistas que abordaron originalmente las cuestiones del lenguaje prácticamente desde los inicios del estructuralismo; en diferentes niveles (sintáctico, semántico, pragmático, de la lengua en general, etc.) han procurado analizar el papel que desempeña cada elemento del sistema, dejando las cuestiones de la forma en segundo término. En su artículo "La gramática de Dik

y la teorías funcionales del lenguaje” Javien Martín Arista cita a Michel Alexander K. Halliday para aclarar dos acepciones del concepto función:

“Functional” in the context of a “functional theory”, refers to the functions of language. In “functional sentence perspective”, on the other hand, “functional” relates to the analysis of the sentence into parts having a function in the total communication process.⁸

Aquí utilizamos la segunda acepción porque nos interesa el análisis de las estructuras y sus partes tomando en cuenta su papel en el proceso comunicativo. En este caso los procesos son la transmisión de la novela y la película, en tanto los discursos estudiados son aquellos que presentan la historia, a saber, el discurso del narrador. Lo importante para este enfoque está, como se dijo, más allá de las formas, pero antes de pensar en los contenidos. Así pues, si “Las lenguas deben satisfacer necesidades comunicativas de los hablantes”,⁹ en nuestro caso la necesidad que deben cubrir tanto en la novela como en la película es representar una historia.

Desde esta perspectiva estableceremos las funciones que desempeña el narrador, inicialmente él o los que participan en la novela *El lugar sin límites*,¹⁰ para después analizar los elementos cinematográficos encargados de realizar tales labores en la película. Esto permitirá valorar en qué medida cumplen con el papel del narrador. Cabe decir que si se habla de un nivel *funcional*, lo correspondiente sería denominar *funciones del narrador* a lo que se analiza y trata de caracterizar (más adelante veremos que Genette sí utiliza este término); no obstante, el estructuralismo ha absorbido en buena medida esa palabra desde los estudios de Vladimir Propp. Me permito por ello llamar en adelante *tareas* a las funciones desempeñadas por el narrador.

⁸ Christopher Butler, et. al., *Nuevas perspectivas en Gramática Funcional*, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ Lo cual, creemos, puede extenderse al común de las novelas occidentales modernas.

Intentemos, pues, construir la herramienta *tareas del narrador*, útil para nuestra particular comparación entre la novela chilena y la película mexicana.

1.1 PARA BUSCAR AL NARRADOR Y SUS TAREAS

Pensar en una tipificación universal del narrador buscando que abarque absolutamente cualquier obra de cualquier época sería una desmesura. Sin embargo, existen rasgos –especialmente en la narrativa occidental moderna– que lo hacen una figura más o menos constante dentro de la enorme diversidad; una perspectiva ambiciosa plantea Bal para el estudio de la narratividad en general cuando propone el ideal de que “un número infinito de textos narrativos pueda ser descrito con el número finito de conceptos que contiene el sistema narrativo”.¹¹

Aquí recurriré inicialmente a las definiciones de dos teóricos para entresacar la figura clave que hace que la representación de hechos se convierta en una narración; posteriormente trazo sus tareas en la presentación de la ficción ante el lector.

En cualquier relato, el desarrollo “natural” de los hechos es siempre mediado, es artificio. Tzvetan Todorov define así al coordinador de tal artificio:

El narrador es el sujeto de esa enunciación que representa un libro [...] Él es quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que por eso le sea necesario aparecer en escena. Él es quien escoge el referimos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o hacernos una descripción “objetiva”. Tenemos, pues, una cantidad de datos sobre él que deberían permitirnos captarlo, situarlo con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja acercar y reviste constantemente máscaras contradictorias, que van desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera.¹²

¹¹ Mieke Bal, op. cit., p. 11.

¹² Tzvetan Todorov, *Literatura y significación*, p. 109.

Por su parte, en el *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin comienza así la definición de narrador:

Papel representado por el agente que, mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar (opuesta a la descripción y a la representación dialogada), hace la relación de sucesos reales o imaginarios; en otras palabras (de DUCROT y TODOROV): “locutor imaginario reconstituido a partir de los elementos verbales que se refieren a él”.¹³

Aceptamos aquí, pues, al narrador como agente que hace la relación de los hechos, pero tenemos que ir más allá del relato que se construye a partir de únicamente elementos verbales; como veremos más adelante, se busca considerar también como narración el manejo en el cine de elementos audiovisuales no participantes de los códigos lingüísticos.

Debemos recordar también que una narración puede contar con más de una voz narrativa (además de que los personajes pueden también narrar, mediante su diálogo, parte del relato u otros relatos menores, como *Sherezada*), o incluso puede excepcionalmente prescindir de tal voz, como en la novela *El beso de la mujer araña*,¹⁴ del argentino Manuel Puig, donde el diálogo de los personajes va supliendo parcialmente las funciones encomendadas tradicionalmente al narrador.

En su libro *Acción, relato, discurso/ Estructura de la ficción narrativa*, el español José Ángel García Landa presenta un enfoque teórico cercano al nuestro. Enmarcado en lo que denomina competencia modal del narrador, encuentra que

El narrador es el sujeto de la enunciación. Su hacer es ante todo la actuación lingüística: narrar, comunicar; pero no podemos reducir su descripción a una simple competencia lingüística o aun a una competencia comunicativa. El narrador no sólo

¹³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 355.

¹⁴ Curiosamente en este caso no hay evidencia escrita del narrador, pero es claro que alguna entidad se encarga de seleccionar aquello que escucharemos de ambos prisioneros. No es casualidad que Manuel Puig sea mucho más que un simple aficionado al cine, pues aunque sin créditos en pantalla, se sabe de su participación en el guión precisamente de *El lugar sin límites*, amen de su obra plagada de referencias temáticas y formales al cine y otros medios.

comunica su mensaje: se comunica a sí mismo, y por tanto hay que definir no sólo su hacer, sino también su ser, deber, querer, poder y saber.¹⁵

Dedica un apartado a cada una de estas categorías, pero aquí comentaremos únicamente las del “Deber” y “Hacer”.

Con respecto al “Deber”, García Landa afirma que el narrador no sólo comunica sus mensajes, el “narrador adquiere implícita o explícitamente una serie de deberes frente al narratario en lo que se refiere a la transmisión del *relato* o a la actividad discursiva en general”.¹⁶ No obstante, García Landa se desvía de las acciones concretas a ejecutar por el narrador (que son nuestro principal interés) al señalar que estos “deberes son los deberes de todo interlocutor en una conversación, definibles por las ‘máximas’ de Paul Grice. En realidad, se trata de presupuestos generales sobre la actividad comunicativa que en principio son compartidos por los interlocutores”.¹⁷ Podemos adoptar plenamente su postura para nuestros fines en cuanto al narrador cuyo hacer es ante todo acción lingüística, en cuanto a la adquisición de deberes frente al narratario, pero no estamos de acuerdo con que tales deberes son máximas vigentes en toda conversación, pues aquí asumimos nuestro *corpus* por analizar (novela o película) como un texto cuyos elementos significantes están perfectamente fijos en un soporte material (aunque las lecturas e interpretaciones sean infinitas). Además, lo descartamos en tanto hace referencia a que el deber del narrador es no una acción concreta (como se podría entender con el uso de la palabra “deberes”), sino con el cumplimiento esas “máximas” o principios en el manejo de la información, tales como *hacer la contribución de información de la forma requerida* –presuntamente por el

¹⁵ José Ángel García Landa, *Acción, relato, discurso*, p. 291.

¹⁶ *Ibid.*, p. 292.

¹⁷ *Ibid.*

propio relato–, *no decir aquello que el propio narrador crea falso, evitar la ambigüedad*, etc. (máximas además bastante flexibles e incluso discutibles).

El apartado “Hacer”, en cambio, sí está cerca de las tareas del narrador, de lo que él hace concretamente. García Landa hace referencia a las funciones del narrador definidas por Genette: narrativa (transmisión del discurso), administrativa (construcción del discurso), comunicativa (establecimiento de una orientación hacia el narratario), testimonial (dar cuenta de las relaciones entre narrador y acción) e ideológica (los comentarios directos sobre la acción). Veamos brevemente una a una.

– Función narrativa

Referida a la tarea de convertir la *acción* en *relato*, la tautológica función narrativa del narrador “determina la temporalidad narrativa, la distancia, la perspectiva”.¹⁸ Según García Landa, tiene que ver con la actualización –el avance constante– de las “competencias modales” del narrador, lo que debe, puede, sabe y quiere hacer. Esta “actualización de las competencias modales” aleja la función narrativa de las acciones concretas, de las tareas que buscamos, porque aquí necesitamos saber específicamente qué hace el narrador a través de la palabra.

– Función administrativa

Esta función tiene que ver con la “construcción del *discurso (texte)* determinando sus articulaciones, su organización interna”. A pesar de ser evidente la presencia del narrador a través de la construcción del discurso, me parece que la perspectiva que se adopta para la definición de la función administrativa tiene un problema de principio. No se

¹⁸ García Landa, op. cit., p. 292.

trata de una tarea realizada por el narrador dentro de la novela, sino de la labor que el autor desempeña en el momento de la composición. Es decir, en manos del narrador no está la construcción de su propio discurso, generalmente está determinada de antemano (en el caso de los narradores heterodiegéticos), aunque también puede ser influida desde la misma ficción (especialmente en el caso de los narradores homodiegéticos). No obstante, también existe la posibilidad de que el narrador indique –implícita o explícitamente– su participación en la administración de lo que habla. En todo caso, si concierne al narrador la administración de lo que conoceremos del universo diegético, lo cual no incluye a su propio discurso, aunque con éste se construya aquel.

– Función comunicativa

Escuetamente referida como el “establecimiento de una orientación hacia el narratario”.¹⁹

– Función testimonial

Definida como “la que da cuenta de las relaciones entre narrador y acción (afectivas, morales, intelectuales, etc.)”.²⁰ Entenderíamos aquí el ejercicio de dar a conocer sus opiniones sobre la ficción, explícita o implícitamente.

– Función ideológica

Su hacer considera que “cuando el narrador comenta directamente sobre la acción habrá de interpretarse sobre el telón de fondo del contexto cultural original de la obra. Así

¹⁹ García Landa, op. cit., p. 299.

²⁰ Ibid.

podremos ver la medida en que la ideología del narrador se somete a la dominante en su época y clase”.²¹ Aquí hay un problema de límites con la función anterior: ¿por qué no incluir en la función testimonial las relaciones ideológicas entre el narrador y la acción de la misma manera que las morales, intelectuales, etcétera? (¿Existe una frontera clara entre lo ideológico y lo intelectual?, ¿cuál contiene a cuál?). Por otro lado, si al definir la función se menciona el “interpretarse sobre el contexto cultural de la obra”, parece ser que más que una función del narrador se trata de una actividad propia del lector. Si bien es cierto que la voz narrativa puede presentar una postura ideológica definida, también lo es que prácticamente cualquier discurso es susceptible de ser analizado ideológicamente, por lo que esta función difícilmente puede ayudar a caracterizar al narrador.

García Landa apunta que las tres últimas funciones son opcionales “en el sentido de que algunos narradores las desempeñan deliberadamente y otros no. Sin embargo, toda narración contiene inevitablemente *de modo implícito* una orientación hacia el narratario o hacia la acción, y una ideología”.²²

El comentario de las funciones del narrador genettianas (narrativa, administrativa, comunicativa, testimonial e ideológica) deja ver la necesidad de establecer parámetros propios que permitan la definición de tareas concretas que realiza el narrador en cualquier obra: todo ello en el sentido de la construcción de las herramientas que permitan contrastar la narración en la novela y el cine.

Así pues, antes de proponer y caracterizar las tareas del narrador, establezcamos algunos criterios para su construcción. El primero de ellos lo recuperamos de la Gramática funcional de Simon C. Dik:

²¹ García Landa, op. cit.

²² *Ibid.*, p. 299.

- a) La tareas del narrador responden a una explicación funcional, y “una explicación funcional tiene siempre una naturaleza teleológica, esto es, atiende principalmente al fin del lenguaje, a la comunicación interhumana”.²³
- b) Están dirigidas al lector/espectador (enunciario), aunque en casos como el de la novela que recupera el género epistolar, formalmente se dirigen a un destinatario dentro de la ficción.
- c) Llevan información del universo diegético al de un lector ideal (narrario), aunque no se excluye la posibilidad de manejar otro tipo de información, como la metaficcional derivada de la relación narrador-narrario u otra.
- d) En el caso de los narradores heterodiegéticos, no intervienen en el desarrollo de la historia, esto porque ahí las tareas del narrador son ejecutadas en una nivel de realidad distinto al del mundo narrativo. Naturalmente los narradores homodiegéticos sí pueden incidir en la historia; baste pensar que sus tareas se ejecutan en textos como un diario o una carta dirigida a otro personaje.
- e) Implican la existencia de una entidad de cierto nivel de conocimientos (el enunciario-lector) viendo o escuchando el mensaje para su decodificación.
- f) Buscan crear un efecto anímico (identificación, rechazo, reconocimiento) en el lector/espectador, sin afectar por sí mismas el ánimo de los personajes.

Veamos ahora sí qué tareas cumple el narrador literario.

²³ Christopher Butler, op. cit., p. 36.

1.2 LAS TAREAS DEL NARRADOR

Una primera y gran tarea (porque engloba a todas las demás) es la de organizar y transmitir el relato. Presentar un libro, como lo dice Todorov, tal vez sea una función demasiado imprecisa, pero hacernos “ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos” implica un número considerable de tareas, reunidas por Beristáin en la “estrategia discursiva”. Al respecto Alberto Paredes escribe (aunque él considera en principio al narrador heterodiegético):

Ninguno de los personajes, de los seres humanos ficticios, se encarga de la crónica de los hechos: hay una entidad aparte que los cuenta y organiza.

Esta entidad no participa en la historia ni tiene atributos humanos aparte de ser el individuo relator [...] resulta permisible llamarlo *persona narrativa*. Esta denominación la refuerza, finalmente, su homología con el personaje-narrador de los textos en primera persona: ambos cumplen la misma función de estructuración narrativa.²⁴

Esto en el entendido de que sería absurdo pensar que todas las obras están construidas de la misma manera, y que cualquiera de estas tareas puede estar excluida en alguna narración específica, o bien puede ejercerse de maneras muy diversas, de forma explícita o velada, al principio, en medio e incluso al final de una narración. A continuación presento un desglose de este gran trabajo que desempeña tradicionalmente el narrador, sus tareas.

1.2.1 Ubicación y transiciones espacio-temporales

Si alguien ha situado en un momento y un lugar los relatos literarios ése ha sido el narrador, esté o no incluido en el universo diegético a que se refiere (esto es, que sea homodiegético o heterodiegético). Como las otras funciones que veremos adelante, ésta puede ser eventualmente ejecutada por algún personaje, pero baste recordar que “En un lugar de la

²⁴ Alberto Paredes, Manual de Técnicas Narrativas: Las voces del relato, p. 37.

Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo..."²⁵ para notar que en *Don Quijote*, obra fundadora de la novela y en general de la narrativa moderna, la voz del narrador asume esta labor de ubicación. *Los miserables* puede ilustrarnos también respecto a esta convención de la literatura occidental; aquí su primera frase: "En 1815, monseñor Charles Francois-Bienvenu Myriel era obispo de Digne."²⁶ Además de presentar al personaje, Víctor Hugo nos ubica en un año y en la geografía francesa. Aunque las referencias en detalle vengan adelante, esto nos permite ver el apremio del narrador por dar un tiempo y espacio a los personajes y sucesos que conformarán la obra.

A pesar de que algunas historias pueden sucederse sin una ubicación temporal referida a nuestra cronología, o en un paraje fuera de la realidad, lo cierto es que dentro del mismo texto existen referencias a su propio tiempo-espacio. El sólo mencionar que algo sucedió antes o después, que el viaje que hizo el héroe fue a un lugar lejano o cercano, saber que pasaron semanas, lunas o años, funciona en el espectador de manera similar a comunicarle con precisión que un hombre era feliz por la mañana en el campo y estaba en un hospital de la Ciudad de México por la tarde: permite al receptor reconstruir dimensiones parecidas a las nuestras.

Por otro lado, en cuanto a las transiciones, vale recordar que existen dos maneras elementales de dar un orden a lo que sucede en una historia. La primera de ellas es una "relación de concordancia; es decir, los acontecimientos se narran en el mismo orden en el que ocurren en la historia",²⁷ lo que aparece primero sucedió antes y lo que aparece después sucede más tarde, aunque puede quedar en el lector inferir que un hecho es consecuencia

²⁵ Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, p. 97.

²⁶ Víctor Hugo, *Los miserables*, p. 15. En las citas de obras literarias las cursivas son nuestras.

²⁷ L. A. Pimentel, op. cit., p. 42.

de otro. Este referir los días, las horas o la duración con que se suceden las acciones es una labor asumida las más de las veces por el narrador. Como ejemplo cito un fragmento de *Madame Bovary*, cuando Charles y su madre deciden prohibir la lectura de novelas a Emma:

La despedida entre nuera y suegra fue de lo más seco. *A lo largo de tres semanas* que habían vivido bajo el mismo techo, apenas si cruzaron la palabra más que para darse algunos recados, intercambiar en la mesa las frases de rigor o darse las buenas noches *cuando se iban a la cama*.
Era un miércoles cuando se marchó madame Bovary madre, día de mercado en Yonville.²⁸

En el otro caso se producen las “relaciones de discordancia que son, de hecho, las que dibujan las ‘figuras’ temporales más interesantes [pues] muestran rupturas perceptibles que señalan el ser de artificio de todo relato, creando así figuras temporales con significación narrativa y con funciones específicas”.²⁹ Las llamadas por Genette anacronías quedan también en manos del narrador: analepsis, interrupciones del “relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo”, y prolepsis, interrupciones del “relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto”,³⁰ son administradas casi sin excepción por la voz narrativa.

Tomamos el ejemplo del cuento “La gallina degollada”, de Horacio Quiroga. Desde el inicio hasta el cuarto párrafo se describe el retraso mental de los cuatro primeros hijos del matrimonio Mazzini, el quinto abre la transición al pasado:

²⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, p 148. A menos que se indique a pie de página lo contrario, las cursivas de los textos literarios son nuestras.

²⁹ L. A. Pimentel, op. cit., p. 42-43.

³⁰ *Ibid.*, p. 44.

Esos cuatro idiotas, sin embargo, *habían sido un día* el encanto de sus padres. *A los tres meses de casados*, Mazzini y Berta orientaron su estrecho amor de marido y mujer hacia un porvenir mucho más vital: un hijo.³¹

A partir de esta entrada el narrador comienza el relato de cómo cada hijo perdía la lucidez, materia que da para más allá de la mitad del cuento. Una vez que sabemos del deterioro de la relación gracias a los múltiples fracasos, de cómo el nacimiento de Bertita reconfortó a los padres y condenó al olvido a sus hermanos, el propio narrador nos trae de regreso al momento en que inició la historia:

Con estos sentimientos, no hubo ya para los cuatro hijos mayor afecto posible. La sirvienta los vestía, les daba de comer, los acostaba, con visible brutalidad. No los lavaba casi nunca. Pasaban casi todo el día sentados frente al cerco, abandonados de toda remota caricia.³²

Aunque el narrador no diga explícitamente que está regresando la historia al punto en el que lo dejó, es evidente que retoma la descripción de la vida de los niños enfermos comenzada en los primeros párrafos del cuento. De esta forma, explícita o implícitamente la voz que nos cuenta la historia nos guía en cualquier salto temporal.

1.2.2 Presentación y descripción de personajes

Siendo los personajes quienes desarrollan la acción y sufren las consecuencias de ésta, los narradores se han ocupado de poner frente al lector a estos sujetos, normalmente desde el principio del relato. No obstante, algunos teóricos señalan que no siempre ha sido tan importante el personaje y por tanto puede incluso ser prescindible el trabajo de su presentación. Al respecto, Todorov comenta a un compatriota suyo:

“El héroe casi no es necesario a la historia. La historia como sistema de motivos puede prescindir enteramente del héroe y de sus rasgos característicos”, escribe Tomachevsky (TL. p.296). Esta afirmación nos parece, sin embargo, referirse más a

³¹ Horacio Quiroga, *Cuentos*, p. 9.

³² *Ibid.*, p. 11.

historias anecdóticas o, cuando mucho, a los cuentos del Renacimiento, que a la literatura occidental clásica que se extiende de *Don Quijote* a *Ulises*. En esta literatura, el personaje nos parece jugar un papel de primer orden y es a partir de él que se organizan los otros elementos del relato. No es éste, sin embargo, el caso de ciertas tendencias de la literatura moderna en que el personaje vuelve a desempeñar un papel secundario.³³

Obras como *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino ejemplifican esta tendencia a dejar la concepción tradicional de la relevancia del personaje, y por tanto, también el trabajo que desempeña el narrador en su presentación y descripción. Pero aun en esta novela, siendo el personaje un lector ficticio que lee el propio libro, el narrador asume su desconocimiento de las características de aquel para dejar abierta su construcción a la imaginación del narratorio de la novela.

A pesar de tal experimentación en torno al manejo del personaje, lo cierto es que resulta prácticamente ineludible al narrador dar a conocer al o a los sujetos de la acción.

Ahora bien, la presentación incluye diversos componentes. Quizá el más elemental es el uso de un nombre y algún título, oficio, grupo de edad, etc. Saber que un personaje se llama Ulises o Napoleón, que es el rey o la princesa, el padrastro o el ladrón da al lector una primera imagen de él (aunque pueda ser una falsa imagen). Pimentel señala:

Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el *nombre*. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.³⁴

Aunque no es exclusiva de la presentación del personaje por parte del narrador, la descripción física y psicológica generalmente acompaña al nombre en la creación de los sujetos que se desenvolverán en el relato. Esta tarea se ejecuta, además, siempre que existe

³³ T. Todorov, "Las categorías del relato literario", en R. Barthes, *Análisis estructural del relato*, p. 171. Al respecto L. A. Pimentel cita en *El relato en perspectiva* al propio Barthes: "Lo que es hoy caduco en la novela, no es lo novelesco, es el personaje", p. 59.

³⁴ L. A. Pimentel, op. cit., p. 63.

algún cambio físico (por una muda de indumentaria, un arreglo diferente en el peinado, un accidente, etc.), o bien a causa de los cambios de ánimo del personaje.

Evidentemente todas estas acciones ejecutadas tradicionalmente por el narrador también pueden ser asumidas por los personajes a través de monólogos interiores o de conversaciones. Las variaciones son infinitas.

En cuanto a la descripción interior, quizá en el Romanticismo, con su tendencia a los relatos en primera persona, se haya explorado como en ninguna otra época. No obstante, un narrador omnisciente y en tercera persona (heterodiegético) también puede profundizar en los sentimientos y en las elucubraciones de los personajes. Veamos un ejemplo de cada caso. Primero unas líneas de Goethe, en *Werther*, antes el protagonista ha hecho una reflexión acerca de la pobre existencia del ser humano:

Todo eso, Wilhelm, me hace enmudecer. Me adentro en mí mismo y encuentro todo un mundo. Y esto más bien en anticipación y obscuras ansias, que en representación y fuerza viva. Y entonces todo parece flotar ante mis sentidos y sigo sonriéndole al mundo, mientras sigo soñando.³⁵

Para el caso de un narrador heterodiegético y omnisciente cito un fragmento de “Diles que no me maten”, de Juan Rulfo:

Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él todavía seguía allí, amarrado a un horcón, esperando. No se podía estar quieto. Había hecho el intento de dormir un rato para apaciguarse, pero el sueño se le había ido. También se le había ido el hambre. *No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado.*³⁶

Por último, hay que decir que en las descripciones interiores de numerosas obras narrativas del siglo pasado a veces es difícil descubrir la frontera entre la voz del narrador y la del personaje por la mezcla de voces en primera, tercera y hasta segunda persona; no

³⁵ W. Goethe, *Werther*, p. 20.

³⁶ Juan Rulfo, *Antología personal*, p. 44.

obstante la tarea ejecutada es la misma, sin importar la persona gramatical empleada. De este caso de aparente caos presento un fragmento de *El lugar sin límites*:

En un rato más iban a comenzar a registrar la casa para buscarla. *¡Si la Japonesita fuera lo suficientemente mujer para entretenerlos, para desviar sus bríos hacia ella misma, que tanto los necesitaba!* Pero no. Iban a registrar. *La Manuela lo sabía, iban a sacar a las putas de sus cuartos, a deshacer la cocina, a buscarla a ella en el retrete, [...] Porque a eso habían venido. A mí no van a engañarme.*³⁷

A pesar de ser un párrafo iniciado por el narrador, la mezcla con la primera persona referida a la Manuela complica y revela detalles muy valiosos en la descripción interior del personaje. La última frase elegida por el narrador es contundente, lo que nos acaba de contar no es visto desde fuera del sujeto, son sus miedos, nos muestra el pensamiento de la Manuela; para significar su interioridad cede la palabra o copia literalmente, en una suerte de arremedo, lo que dice el homosexual.

1.2.3 Relatar, dar cuenta de los acontecimientos

Aunque prácticamente inconcebible sin las demás, esta tarea es quizá la principal razón de ser del narrador, informar al narratario de las transformaciones que se suceden en el universo diegético, lo cual implica de entrada la selección de acontecimientos por mencionarse y la descalificación o no transmisión de otros (para producir un efecto dramático o por la escasa importancia de muchos actos cotidianos). Al contrario de las tareas descriptivas, encargadas de crear la ilusión de espacio, hacer una relación de las acciones y transformaciones que se suceden en el mundo narrativo propicia una sensación de temporalidad del relato diferente a la temporalidad de nuestra recepción de la obra. ¿Pero qué son en sí las acciones o acontecimientos? Seymour Chatman los define así:

³⁷ José Donoso, *El lugar sin límites*, pp. 141-142.

Ambos son cambios de estado. Una acción es un cambio de estado causado por un agente o alguien que afecta a un paciente. Si la acción es significativa para la trama, al agente o paciente se le llama personaje...

Los tipos principales de acciones que puede realizar un personaje u otro existente son actos físicos no verbales (“Juan corrió por la calle abajo”), comentarios (“Juan dijo: ‘tengo hambre’ ” o “Juan dijo que tenía hambre”), pensamientos (articulaciones mentales como “Juan pensó ‘tengo que irme’ ” o “Juan pensó que tenía que irse”) y sentimientos, percepciones y sensaciones (que no están articuladas en palabras: “Juan se sentía incómodo” o “Juan vio aparecer el coche”).³⁸

Ahora bien, desde una perspectiva formalista, para Todorov, la “narración entera está constituida por el encadenamiento o el encaje de micronarraciones [...] todas las narraciones del mundo estarían constituidas por las diferentes combinaciones de una decena de micronarraciones de estructura estable que corresponderían a un pequeño número de situaciones esenciales en la vida”.³⁹ Pero tal encadenamiento dista mucho de ser natural, aunque así busque aparentar, porque como escribiera Genette, “ninguna narración, ni siquiera la del reportaje radiofónico, es rigurosamente sincrónica al acontecimiento que relata...”.⁴⁰ Aunque, por supuesto, no es ningún anhelo de los narradores lograr una fiel reproducción del tiempo real (habrá sus excepciones), lo cual abre múltiples posibilidades exploradas o por explorar, pero también limitaciones; según Todorov, “Aristóteles observa ya que una de las ventajas del relato sobre la representación escénica es el poder tratar varias acciones simultáneas: pero tiene que tratarlas sucesivamente...”.⁴¹

Evidentemente es tarea del autor elegir las y conjuntarlas en el relato, pero su escritura conlleva la creación de una instancia que, parte del texto, se erija como organizadora del relato, el narrador, por supuesto. Es su voz –a veces incluso su ausencia– la que nos permite entender el encadenamiento de las micronarraciones. Gracias a él, “en

³⁸ Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, pp. 46-47.

³⁹ T. Todorov, *Literatura y significación*, p. 72.

⁴⁰ G. Genette, *op. cit.*, pp. 206-207.

⁴¹ *Ibid.*, p. 207.

una narración la sucesión de acciones no es arbitraria, sino que obedece a una cierta lógica”.⁴²

1.2.4 Establecer relaciones causales entre los acontecimientos

Esta tarea del narrador se esbozó ya desde la antigüedad griega; Seymour Chatman señala:

Desde Aristóteles se ha mantenido que los sucesos en las narraciones son radicalmente correlativos, encadenantes y vinculantes. Su secuencia, dice el argumento tradicional, no es simplemente lineal sino también causativa. Esta causalidad puede estar representada, es decir, ser explícita, o no estar representada, ser implícita.⁴³

Hay que decir que la causalidad es una de las características principales de una historia sin importar la manera en que se represente, ya sea como novela, película o puesta en la escena teatral. En la narrativa el establecimiento de las relaciones causa-efecto es asumida la más de las veces por el narrador. A él corresponde la tarea de enganchar explícitamente unos sucesos a otros, especialmente cuando éstos no son presentados de manera contigua en el relato. Si los acontecimientos se dan de manera lineal y la causa seguida por el efecto, el lector puede prescindir de una voz que haga tales relaciones.⁴⁴ Sería lógico pensar que a mayor tamaño y complejidad del relato es más necesario el concurso de la voz narrativa para el ordenamiento de las secuencias. No obstante, es el autor implícito quien determina hasta qué grado participa su narrador en esta ilación o deja que la intuición del lector haga el trabajo.

De las primeras páginas de *Cien años de soledad* tomamos el ejemplo. Macondo recibe año con año la visita de los gitanos; Melquíades trae consigo las maravillas que deslumbran a José Arcadio Buendía: el hielo, los imanes, el catalejo, la lupa, etc. Leemos también de

⁴² T. Todorov, op.cit., p. 75.

⁴³ Seymour Chatman, op. cit., p. 48.

⁴⁴ *Ibid.* El autor ejemplifica la causalidad implícita con la frase “el rey se murió y luego la princesa se murió”; para el caso de la explícita la reescribe así: “el rey se murió y luego la reina se murió de pena”.

las locuras de éste por aprovechar de manera inusitada cada nuevo invento. A pesar de saber esto, el lector no puede tener la certeza de que estas actitudes de José Arcadio son habituales o si son causadas por la visita del gitano; podría pensarse que sus actitudes de emprendedor del absurdo son una característica perenne. Pero el narrador se encarga de confirmar la importancia del contacto con las maravillas de Melquiádes:

Quienes lo conocían desde los tiempos de la fundación de Macondo, se asombraban de *cuánto había cambiado bajo la influencia de Melquiádes*.

Al principio, José Arcadio Buendía era una especie de patriarca juvenil, que daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales, y colaboraba con todos, aun en el trabajo físico, para la buena marcha de la comunidad.⁴⁵

Este comentario que liga el cambio de José Arcadio Buendía a la influencia del gitano es la entrada a una analepsis en la que veremos su vida anterior, su papel de fundador de Macondo, de patriarca emprendedor (urbanista, cazador, granjero, constructor, esposo); el vistazo al pasado del personaje se cierra complementando la referencia causal:

*Aquel espíritu de iniciativa social desapareció en poco tiempo, arrastrado por la fiebre de los imanes, los cálculos astronómicos, los sueños de transmutación y las ansias de conocer las maravillas del mundo. De emprendedor y limpio, José Arcadio Buendía se convirtió en un hombre de aspecto holgazán descuidado en el vestir. Con una barba salvaje que Ursula lograba cuadrar a duras penas con un cuchillo de cocina.*⁴⁶

1.2.5 Descripción espacial

Evidentemente el narrador de una novela o un cuento maneja más elementos que la mera relación de hechos. Para Bal “Un texto no consiste solamente en narración [...] Es, por consiguiente, posible estudiar *qué* se dice en un texto, y clasificarlo como narrativo, descriptivo o de tesis”.⁴⁷ La descripción, pues, ocupa buena parte de los esfuerzos del narrador. A pesar de que los personajes (cuando el narrador les cede la palabra) también

⁴⁵ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 15.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁷ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 16.

pueden hacer descripciones de lo que hay a su alrededor, lo que recuerdan o imaginan, generalmente ellos tienen puesta la atención en la acción, por lo que es más común encontrar al narrador hablando sobre las características físicas de la ciudad, el cielo, un auto, los personajes, etc.

Genette subraya la importancia y constante presencia de la descripción en el relato:

La descripción es más indispensable que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir (quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos). [No obstante,] sin dejar de ser, como por vocación, un simple auxiliar del relato.⁴⁸

Además explica que, al describir, el narrador puede ejecutar dos tipos de tareas:

La primera es de naturaleza en cierto modo decorativa [...] como una pausa y una recreación en el relato, con una función puramente estética...

La segunda gran función [...] es de naturaleza a la vez explicativa y simbólica: los retratos físicos, las descripciones de vestimentas y de moblajes tienden, en Balzac y en sus sucesores realistas, a revelar y al mismo tiempo a justificar la psicología de los personajes de los cuales son a la vez signo, causa y efecto.⁴⁹

En cuanto a los límites y ordenamiento de la descripción, Luz Aurora Pimentel comenta:

¿Dónde debe comenzar la descripción de un lugar, o de un objeto, dónde terminar? ¿Cuántos detalles han de ofrecerse para generar el efecto de sentido que reconocemos como una “imagen”? En teoría, no hay nada que pueda poner coto a la proliferación descriptiva, nada, es decir, inherente al tema descriptivo mismo. Son entonces los sistemas descriptivos —es decir, una red significativa de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización— los que como una criba seleccionan, organizan y limitan la cantidad de detalles que habrán de incluirse.⁵⁰

Un solo apunte a este comentario: en el texto, el funcionamiento de tales sistemas descriptivos, velada o explícitamente, queda en manos del narrador. El lector percibe estos

⁴⁸ G. Genette, op. cit., pp. 204-205.

⁴⁹ Ibid., p. 205. Genette señala que desde el siglo XIX se ha afianzado la importancia de la descripción significativa, lo que ha llevado a “reforzar la dominación de lo narrativo: la descripción sin duda alguna perdió en autonomía lo que ganó en importancia dramática”, p. 206.

⁵⁰ L. A. Pimentel, op. cit., p. 25.

criterios de selección y presentación de datos como una constante definida por el interés de la instancia que dirige el relato. Así, por ejemplo, tenemos desde el prurito del narrador por describir exhaustivamente el paisaje colombiano en *María*, de Jorge Isaacs, hasta la mínima descripción de los espacios en cuentos de Jorge Luis Borges como “Funes el memorioso”.

1.2.6 Dar la palabra a los personajes

El narrador decide si escuchamos la voz de un personaje (estilo directo) y hasta qué momento se interrumpe el diálogo o el monólogo; o si a través de su propia voz sabremos lo que dicen quienes habitan el mundo narrativo (estilo indirecto), o bien si se exploran formas intermedias (como el estilo indirecto libre). Según Bal, “el narrador no relata continuamente. Cuando en el texto aparece el estilo directo, es como si el narrador transfiriese provisionalmente su función a uno de los actores”.⁵¹ Todorov comenta en el mismo sentido: “Él es quien escoge el referirnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o hacernos una descripción ‘objetiva’ ”.⁵² Agrega que tal diálogo es catalogado como palabra-acción en oposición a las palabras empleadas por el narrador y que no inciden en el desarrollo de la historia, que llama precisamente palabras-narración. En cuanto al contenido de las cesiones de la palabra, Bal abunda señalando que “El contenido de un texto intercalado puede ser cualquiera: afirmaciones sobre cosas en general, discusiones entre actores, descripciones, confidencias, etc. La forma predominante es el *diálogo*”.⁵³

Genette es un tanto más radical al afirmar que el uso de la palabra por un personaje es la parte menos literaria de una obra, pues considera que en ese caso la imitación

⁵¹ M. Bal, op. cit., p. 15.

⁵² T. Todorov, *Literatura y significación*, p. 109.

⁵³ M. Bal, op. cit., p. 153.

(mimesis) de la realidad se da de manera perfecta, por lo que deja de ser imitación y se vuelve una repetición literal, si se trata de un discurso realmente pronunciado, o constituye el propio discurso (sin mimesis) cuando se trata de una ficción, “en ambos casos el trabajo de la representación es nulo”.⁵⁴ Por ello considera las intervenciones del narrador como la parte más literaria, en la que el medio verbal se ve obligado a representar elementos no verbales, como los objetos materiales, o las emociones sin la previa elaboración verbal por parte del personaje.

Pero de acuerdo con la clásica naturaleza mimética del arte, seguir este principio hasta sus últimas consecuencias llevaría a dejar al cine prácticamente fuera de aquél, pues al utilizar la imagen, las palabras y los sonidos “copiados fielmente” de cierta realidad mediante la fotografía y la grabación de audio, sólo quedaría su organización en un todo como artificio imperfecto que puede asegurar la existencia de la imitación, y en consecuencia de un arte.

Además, en cuanto a la literatura y aún en contraposición a Genette, la participación de los personajes es sin duda capital en la construcción del universo diegético. José Ángel García Landa afirma que

Cada personaje ya tiene un punto de vista sobre la *acción*: unos proyectos y deseos, una identidad, y un conocimiento más o menos limitado de los hechos y de los otros personajes. Así pues, hay tantos puntos de vista internos sobre la acción como personajes, puntos de vista que pueden potencialmente contribuir a dar forma al texto.⁵⁵

Hay que decir, entonces, que aquí, a partir de la apertura de espacios discursivos por parte del narrador, podemos destacar sin menoscabo la importancia y la forma en que los personajes participan en tal construcción.

⁵⁴ G. Genette, op. cit., p. 202.

⁵⁵ J. A. García Landa, op. cit., p. 87.

Finalmente, si bien aquí consideramos indispensable el concurso de un narrador, su escasa o abundante participación, aunque ésta sea sólo para dar lugar al extenso relato de un personaje, no afecta el aspecto cualitativo de su existencia, que es el más importante.

1.2.7 Calificar a los personajes y situaciones

Esta tarea ha tenido momentos de auge y momentos de franco rechazo a lo largo de la historia de la literatura. En movimientos como el Romanticismo y el Naturalismo estuvo en boga. Veamos un fragmento de *Santa*, la novela arquetípica del Naturalismo literario mexicano.

Tan cierto es que las mujeres, por su poderosa facultad de fingir, no pierden jamás, ni jamás olvidan los gestos, palabras o actitudes que las favorecen, que Santa recuperó instintivamente sus aires de los buenos tiempos, sus cautivantes aires de sincero candor campesino...⁵⁶

El narrador creado por Federico Gamboa va más allá de describir a Santa: se encarga de valorar la importancia de su calidad de mujer en la habilidad para engañar; el resultado es calificar negativamente a las mujeres, Santa como el ejemplo fehaciente, siempre listas para engatusar con sus encantos falsos. La clave de esta valoración negativa está en la palabra “fingir”, porque, a fin de cuentas, sólo se podría afirmar que se trata de una actitud fingida si se refiriera de forma explícita el pensamiento de Santa. Sólo sabemos que miente en sus “cautivantes aires de sincero candor campesino” por la opinión del narrador.

Al igual que en tareas como la causalidad, en el caso de la calificación de los personajes y situaciones se puede hacer también de manera implícita, simplemente por el hecho de poner dos elementos (acciones, descripciones, etc.) con cierta contigüidad que

⁵⁶ Federico Gamboa, *Santa*, p. 185.

permite al lector relacionarlos. Raymond Carver nos da un buen ejemplo en su cuento "Are these actual miles?". Un desempleado de nombre Leo mira cómo su mujer, Toni, se arregla para ir a vender el auto porque él no pudo hacerlo, están arruinados:

She looks at him steadily. "Whish mi luck," she says.
"Luck" he says. "You have the pink slip?" he says.
She nods. He follows her through the house, a tall women whit a small high bust, broad hips and thighs. He scratches a pimple on his neck.⁵⁷

Esta, en apariencia, inocente descripción no es sino la puesta en contraste de dos elementos que representan la madurez de Toni y la inmadurez de Leo, las caderas perfectamente formadas de ella y el barro que él se pellizca en el cuello. La selección de detalles, así como su puesta en contraste no son sino una opinión, una manera indirecta de calificar a ambos.

El último ejemplo es un narrador que se encarga de calificar no a un personaje sino a una situación de los hombres. En *El evangelio según Jesucristo* el narrador creado por José Saramago refiere el momento en que Zelomi, una esclava que sabe de alumbramientos, regresa al lado de María, en trabajo de parto, y de José:

Cuando volvió, encontró a José aturdido, sin saber qué hacer, no debemos censurarlo, que a los hombres no les enseñan a comportarse con utilidad en situaciones como ésta, ni ellos quieren saberlo, lo único de que son capaces es de coger la mano de la sufridora mujer y mantenerse a la espera de que todo se resuelva bien.⁵⁸

Aunque la justifica, es explícita su opinión sobre la inutilidad del esposo o de cualquier hombre en un parto.

⁵⁷ Raymond Carver, *Where I'm calling from*, p. 129.

⁵⁸ José Saramago, *El evangelio según Jesucristo*, p. 82.

1.2.8 Apelar al lector implícito

Al margen de la información de la diégesis que se transmite en el relato, podemos desprender otro tipo de información de la relación establecida entre el narrador y el lector implícito. El trato entre ambas partes da cuenta de una tarea que, precisamente por manejar aspectos ajenos a la historia contada, puede pasar inadvertida. María Isabel Filinich afirma que la “voz narrativa permite observar las estrategias discursivas que dan cuenta de quién destina la historia que se narra, y a quién se la dirige”.⁵⁹ Aquí agregamos que también se descubre en ella *cómo* dirige la historia, *cómo* apela a su contraparte.

En sí, toda “estrategia discursiva” (descriptiva, narrativa, retórica, etc.) tiene, como cualquier mensaje dirigido a otro, el básico y a veces olvidado objetivo de apelar a la atención de éste. Por supuesto, también existen fragmentos en los que la apelación está en primer plano, donde es totalmente explícita. Aquí un ejemplo de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust:

Con el recuerdo, Swann iba ensamblando aquellas parcelas, suprimía los intervalos; moldeaba, como en oro, una Odette bondadosa y tranquila, por la que hizo más adelante –*como se verá en la segunda parte de esta obra*– sacrificios que nunca habría logrado la otra Odette.⁶⁰

En este caso la acción del narrador no sólo va en el sentido de buscar la atención sobre la vida de los personajes, sino que apela directamente al lector al invitarlo a leer “la segunda parte de esta obra”.

Por último, hay que mencionar que la actitud del narrador ante el lector no es siempre neutra, ni preocupada únicamente por lo que sucede en la ficción. En forma a veces más y otras menos clara, existe la intención de mover la reflexión del receptor de la obra

⁵⁹ Ma. Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, p. 16.

⁶⁰ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, p. 266.

narrativa en un sentido muy específico, o bien únicamente se trata de llamar la atención del lector sobre un aspecto particular.

No es nuestro objetivo, y si lo fuera seguramente sería una desmesura, catalogar todas y cada una de las tareas que han desempeñado todo tipo de narradores a lo largo del infinito número de obras literarias. No obstante, las que identificamos son quizá las más ampliamente utilizadas en la narrativa moderna.

1.3 LAS TAREAS DEL NARRADOR, NARRATOLOGÍA Y CINE

Es fácil advertir que en algunos casos las tareas propuestas no son sino un enfoque distinto de las categorías establecidas en los minuciosos análisis de la narración de autores como Franz Stanzel, Genette, Pimentel, García Landa, etc. Desde la publicación de su texto *Narrative Situations of the Novel* en 1955, Stanzel planteó un modelo de análisis basado en las situaciones derivadas de las elecciones formales que en la narración se hacen respecto a tres ejes, que a su vez presentan una oposición en cada uno de ellos: el eje de la persona que narra (oposición entre primera y tercera persona); el de la perspectiva (interna o externa respecto a él o los personajes); y el del modo de narrar (entre el narrador dentro de la historia u otro que esté fuera de ella).⁶¹

Autores como el propio Genette han reelaborado estas oposiciones y han establecido nuevos términos en la búsqueda de mayor precisión y claridad (homodiegético, heterodiegético, punto de vista, focalización interna/externa/cero, etc). En sus trabajos, Pimentel agrega a estas “situaciones del relato” las que denomina “dimensiones del relato”, entre las que considera una espacial (que atiende la creación de espacios a través de la

⁶¹ Frank Stanzel, *A theory of narrative*, pp. 56-59.

descripción), una temporal (por la que es posible ubicar cronológicamente la historia y lo que en ella sucede) y otra actuarial (en la que vemos cómo se construyen los personajes de la ficción).⁶²

Es evidente, pues, que las propuestas *tareas del narrador* son en alguna medida una reformulación de los estudios anteriores, pero se toman especialmente aquellas que pueden encuadrarse precisamente como labores propias de quien conduce la historia. En contraparte, otras categorías que difícilmente pueden ser concebidas como una tarea del narrador, aunque sí como una característica específica del texto, son menos útiles en nuestra búsqueda del narrador en el cine, pues son propias del *modo* en que el narrador literario funciona y no de las *tareas* que desempeña. La omnisciencia, por ejemplo, no es una actividad que desarrolle el narrador, aunque es una característica que influye en tareas como la descripción, la presentación y descripción de personajes o en el relato de acontecimientos. Lo mismo sucede en el caso de conceptos narratológicos como focalización, tiempo verbal o perspectiva (aunque algunos existan también en el análisis cinematográfico, tienen un sentido notablemente distinto, fotográfico).

La razón por la que aquí no tomamos en primer plano la forma en que se cumplen estas tareas en un texto escrito o en el cine es muy sencilla, la manera de implementar está indisolublemente ligada a los recursos con que cuentan el creador filmico o el literario. Resulta por tanto ilusorio pensar que una misma tarea –presentar un personaje, por ejemplo– se cumple del mismo modo a través de la palabra y a través de la imagen en movimiento.

Baste pensar, por ahora, en la cualidad del cine de representar instantáneamente un escenario atiborrado de elementos a los cuales en ningún momento se les presta atención

⁶² L. A. Pimentel, op. cit.

sino como parte del conjunto; o en la capacidad de la literatura para detenerse en un tiempo indefinido desde múltiples perspectivas en los detalles de un solo objeto, en tanto la acción queda suspendida,⁶³ o bien, en la dificultad (muy probablemente imposibilidad) que hay en definir si el cine se expresa en una persona gramatical,⁶⁴ si una cámara subjetiva equivale a una narración en primera persona o si se trata de un tipo de focalización interna que hace momentáneamente el narrador cinematográfico.

Debemos, pues, aceptar que los narradores de la literatura y el cine cuentan con medios en extremo diferentes para poder empatar el modo de cumplir con las tareas que les son propias en tanto narradores. Buscar símiles en el cine nos obligaría a plantearnos cuestiones como decidir si la cámara trabaja a la manera de un narrador en tercera persona –y si una cámara subjetiva está en primera–, o si la persona gramatical está en la voz en *off* del personaje anunciando que empieza a contar una historia al principio de la película, para desvanecerse después y dejarnos entregados a la imagen. El intento de encontrar sus equivalentes formales provocaría más incertidumbres que certezas.

Por lo anterior, y no porque carezca de interés o importancia, no centramos nuestro interés en caracterizar exhaustivamente en términos narratológicos al, o a los, narradores de *El lugar sin límites*, aunque no se descarta el uso de tales categorías para fines descriptivos, lo que guiará el análisis será la búsqueda de las ya descritas tareas que desempeñe el narrador.

⁶³ L. A. Pimentel op. cit., p. 95. La autora señala que la perspectiva, literaria, se basa “en las opciones de selección y restricción que impone el *narrador* al narrar”. Opciones que quizá no existen en el cine, aunque, como veremos, tiene otras formas de selección y restricción.

⁶⁴ En 1947 la película *La dama del lago* de Robert Montgomery se filmó prácticamente completa con un encuadre definido por la cámara subjetiva desde el personaje principal. El ejercicio podría pensarse como la búsqueda de una narración en primera persona en cine. La importancia de este ejercicio fue nula en el desarrollo del lenguaje cinematográfico, aunque sea célebre como una película fallida.

Antes de entrar en el análisis de la novela vale la pena señalar que estas enormes diferencias y similitudes entre cine y literatura han sido precisamente el incentivo para múltiples intercambios entre ambas artes; pensemos sencillamente en el citado ejemplo de *El beso de la mujer araña* como un intento de escribir una novela que en alguna medida busca representar verbalmente las formas del cine, o en la adaptación, motivo de esta tesis, como la búsqueda de soluciones cinematográficas para contar la historia de una novela.

Veamos ahora sí qué funciones cumple el narrador de *El lugar sin límites*.

EL NARRADOR EN ACCIÓN (en la novela)

Una vez definida nuestra herramienta de análisis, el siguiente paso es su aplicación en nuestro primer componente del corpus. Por simple orden temporal y lógico, comenzaremos con el análisis de la novela, escrita por José Donoso en México en 1967, en un pabellón en el fondo del jardín de la casa de Carlos Fuentes. Con el fin de evidenciar la importancia de tales tareas, en primer término se hará un análisis detallado del inicio de la novela para encontrarlas en su orden de aparición. Posteriormente se procederá igualmente con diversos fragmentos de la obra, buscando casos ejemplares para cada una de las tareas.

Antes me permito un breve comentario acerca de cómo es el narrador (su modo). Hay que decir que se trata de un narrador heterodiegético, que narra en tercera persona y que maneja la llamada focalización cero; lo llamaríamos omnisciente si no existiese la posibilidad de que en algún momento el narrador evidenciara no saber algún detalle de la historia.

2.1 EL INICIO DE LA OBRA EN DETALLE

Después del título, un epígrafe tomado del *Doctor Fausto* de Christopher Marlowe antecede a la historia de *El lugar sin límites*:

Fausto: Primero te interrogaré acerca del infierno. Dime, ¿dónde queda el lugar que los hombres llaman infierno?

Mefistófeles: Debajo del cielo.

Fausto: Sí, pero ¿en qué lugar?

Mefistófeles: En las entrañas de estos elementos. Donde somos torturados y permaneceremos siempre.

El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer... (p. 7)¹

¿Paratextos como éste son obra del narrador? Es evidente que esta cita es parte de la novela, que de manera importante permite encontrar sentido a la historia en conjunto.² Pero también es innegable que se refiere a un universo diegético distinto al de los personajes de El Olivo, pueblo ubicable en la geografía chilena (incluso viene acompañada por los citados título y nombre del autor); pero indudablemente la historia se relaciona con él (a través de toda la novela, de la explicación del narrador o del comentario de un personaje). El epígrafe resume “los presupuestos del texto que preside” dice Beristáin, “y anticipa su orientación general”,³ pero se trata de una voz ajena que no es del narrador ni precisa de él para su introducción.

La historia comienza así:

La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos, se estiró apenas y volcándose hacia el lado opuesto de donde dormía la Japonesita, alargó la mano para tomar el reloj. Cinco para las diez. Misa de once. (p. 9)

De entrada el narrador creado por José Donoso **presenta dos personajes**. A pesar de lo escueto de su comentario, la información que proporcionan los nombres y apelativos resultará significativa. Se trata, pues, de dos mujeres (porque aquí lo importante es despistar al lector), aunque una de ellas tiene un nombre que se deriva de otro del género masculino

¹ José Donoso, *El lugar sin límites*, p. 7. Cada vez que se cite este texto se pondrá el número de página de donde proviene la cita inmediatamente después de ésta, entre paréntesis. Como antes, las cursivas en la citas son nuestras y se emplean para resaltar la frases claves para ejemplificar lo dicho.

² Gérard Genette, *Umbrales*, pp.133-134. El autor afirma que los epígrafes cumplen directamente dos funciones (amén de cumplir otras de manera indirecta): el esclarecimiento y justificación del título del texto y el “comentario del texto, que precisa o subraya indirectamente su significación”.

³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 191.

(Manuel), y la otra un apodo cuya declinación diminutiva le da un sentido de fragilidad y exotismo, de diferencia con los demás (Japonesita).

El narrador de inmediato comienza a **dar cuenta de las acciones**, “despegó con dificultad sus ojos lagañosos, se estiró apenas y volcándose hacia el lado opuesto...”. Pero este fragmento no sólo contiene las tres acciones que realiza la Manuela (despegar sus ojos, estirarse y volcarse), sino que también **describe**; como anotaba Genette su texto “Fronteras del relato”,⁴ incluso los verbos seleccionados para comunicar una acción tienen una carga descriptiva que permite dar mayor especificidad a lo que sucede (no es exactamente lo mismo decir “volteándose” que “volcándose”) Así, “con dificultad”, “lagañosos” y “apenas” son conceptos que permiten al narrador dar mayor detalle de lo que relata.

De lo anterior podemos concluir que en una frase o en una sola palabra el narrador ejecuta más de una tarea. El conjunto de toda la oración, por ejemplo permite también **ubicar la acción** en una recámara, lo cual será confirmado enseguida con otras oraciones como “puso el reloj sobre el cajón junto a la cama”. (p. 9)

Pero difícilmente puede dejar un narrador que la historia transcurra sin referencias que **ubiquen temporalmente** al lector. La segunda y tercera frase son precisamente “Cinco para la diez. Misa de once”. Ya tenemos la acción, pues, desarrollándose a media mañana de un día cualquiera.

Si hasta este momento las descripciones son más bien escuetas y derivadas de la propia naturaleza descriptiva del lenguaje, no tarda el narrador en asumir plenamente esa tarea; así presenta una acción: “Frotó la lengua contra su encía despoblada, como aserrín caliente y la respiración de huevo podrido”(p. 9); en este caso una comparación es el medio

⁴ Gérard Genette, “Fronteras del relato”, en R. Barthes, *Análisis estructural del relato*, pp. 204-205.

elegido por el narrador para darnos una imagen –táctil y olfativa– de lo que hay en el universo diegético.

Enseguida se **establece una relación causal entre dos hechos**: “Por tomar tanto chacolí para apurar a los hombres y cerrar temprano” (p. 9). Como se dijo, las situaciones y sucesos no son siempre llanamente enumerados; lo común es que el narrador los conecte por las relaciones que hacen derivar unos de otros, y entonces sabemos la causa de su fétido aliento.

En el primer párrafo el narrador se encarga prácticamente de todo el relato. Sólo permite una palabra al personaje de la Manuela “Dio un respingo –¡claro! –, abrió los ojos y se sentó en la cama” (p. 9); de hecho, como está solo con la Japonesita, su hija que duerme a un lado, es natural que no diga otra cosa, la voz narrativa sólo nos deja “escuchar” la expresión de sobresalto que escapa a la Manuela.

Pero además el narrador “entra” en la cabeza de la Manuela para darnos a conocer con sus propias palabras lo que **acontece** en ella, “Pancho Vega andaba en el pueblo [...] Sí. Anoche le vinieron con ese cuento, que tuviera cuidado porque su camión andaba por ahí” (pp. 9-10), y entonces retoma la tarea de **describir** “su camión ñato, colorado, con doble llanta en las ruedas traseras”. (p. 10)

Saltando unas líneas que contienen nuevamente tareas ya encontradas antes, tenemos este fragmento: “[...] oyó la bocina en la otra calle frente al correo. Casi cinco minutos seguidos estaría tocando, ronca e insistente, como para volver loca a cualquiera. Así le daba por tocar cuando estaba borracho. El idiota creía que era chistoso” (p. 10). Aquí Donoso emplea una innovación de la literatura del siglo XX que complica el definir claramente hasta dónde es la voz del narrador y hasta dónde es un personaje quien califica a

otros sujetos. En el uso corriente de la literatura occidental, esta transición se hace usando comillas o escribiendo después de guión el parlamento (o incluso el pensamiento del personaje), o bien indicando de manera explícita que en el mismo párrafo se cede la voz a éste; sin embargo, como otros autores del llamado boom de la literatura latinoamericana, Donoso pasó por alto tal convención y su narrador se olvida de comillas, guiones o explicaciones de que se tratan de las palabras de un personaje, simplemente su dicho se interrumpe para dar paso a la voz o a la conciencia de quienes desarrollan la acción.⁵

Por otro lado, la inexistencia de marcas textuales del género femenino del narrador, en sus propias palabras o en algún paratexto como el título o el capitulado, nos lleva a asumir por omisión que el narrador heterodiegético es del género masculino, es claro entonces que aquel “para volver loca a cualquiera” está en la voz de la Manuela, quien está elucubrando en su cama. Incluso la calificación de idiota a Pancho no puede decirse que la haga el narrador, sino que es parte de las ideas que se arrastran a su discurso desde la cabeza del travesti-homosexual. Lo mismo sucede con llamar más adelante a los clientes del prostíbulo “una pandilla de amigotes prepotentes y llenos de vino”(p. 10), aunque lo sean; a pesar de estar en voz del narrador no es su opinión, nuevamente se trata de un seguimiento de las ideas del personaje, la Japonesita en este caso, de quien se dijo antes que “advirtió a las chiquillas que se arreglaran pronto con los clientes o que los despacharan: que se acordaran del año pasado”. (p. 10)

Tenemos entonces que la **calificación de personajes y situaciones** es una tarea compleja en esta novela, el narrador ejerce en ella un papel curioso, trabaja a través de lo

⁵ Otros casos serían *El otoño del patriarca* de García Márquez y *Los cachorros y los jefes* de Vargas Llosa. Algunos autores han creado sus propias marcas textuales para ceder la palabra. José Saramago, por ejemplo, en novelas como *El evangelio según Jesucristo* y *Memorial del convento* utiliza una mayúscula gramaticalmente incorrecta para indicar dónde inicia el parlamento de cada personaje dentro de los párrafos del narrador.

que Genette define como focalización cero, y aparenta presentar las calificaciones como opiniones suyas; pero aunque no aclare que está hablándonos de lo que piensa determinado personaje, para el lector no será difícil darse cuenta de que las aparentes calificaciones y críticas que él hace sobre los elementos de la historia son en realidad tomadas desde las perspectivas de los personajes; aquí el ejemplo: “La Manuela se levantó de la cama y comenzó a ponerse los pantalones: Pancho podía estar en el pueblo todavía... *Sus manos duras, pesadas como de piedra, como de fierro, si las recordaba*” (p. 11). La Manuela nunca toma claramente la palabra, el narrador tampoco nos avisa que va a decirnos lo que piensa, pero los puntos suspensivos y, sobre todo, el tono con que se expresa de los atributos de las manos de Pancho, no dejan duda que se trata de una focalización desde el punto de vista de alguien que admira a los hombres recios, naturalmente la Manuela.

Este largo primer párrafo de la novela termina con la primera **cesión de la palabra** (excluyendo aquel mínimo “¡claro!”), es precisamente a Pancho Vega:

[...] que se acordaran del año pasado, cuando Pancho Vega anduvo por el pueblo para la vendimia y se presentó en su casa con una pandilla de amigotes prepotentes y llenos de vino –capaz que hasta hubiera corrido sangre si en eso no llega don Alejandro Cruz que los obligó a portarse en forma comedida, y como se aburrieron, se fueron. Pero decían que después Pancho Vega andaba furioso por ahí jurando: – A las dos me las voy a montar bien montadas, a la Japonesita y al maricón del papá... (p. 10-11)

El narrador deja en voz de Pancho la aportación del dato quizá más relevante del inicio de la novela, la condición sexual del papá de la Japonesita, la “mariconería” de la Manuela. Además la frase entera es de una dureza que bien valió dejarla a quien la profiere, asegurando una mayor fuerza dramática a la amenaza del comienzo. De hecho se trata de la única cesión de voz en forma durante la primera mitad del capítulo uno, aunque se repite el recurso de citar las frases de los personajes dentro de los párrafos del narrador sin ninguna indicación tipográfica ni verbal.

Hasta aquí el análisis del fragmento inicial de la novela. A excepción de la **apelación al lector implícito** —que parece no ser utilizada por el narrador de José Donoso— encontramos el resto de las tareas propuestas para nuestro análisis.⁶

También hay que anotar que aunque le son propias, estas tareas no son exclusivas del narrador, porque al final la voz narrativa no es un absoluto dentro del relato. Cualquier personaje puede tomar el papel de narrador respecto a una situación particular de la historia, lo que le llevará inevitablemente a cumplir con las tareas aquí señaladas.⁷

2.2 LA OBRA, TRAS LOS MEJORES EJEMPLOS

Siguiendo el orden en el que fueron propuestas las tareas del narrador en el primer capítulo, veamos cómo se muestran en el resto de la obra.

2.2.1 Ubicación y transiciones temporales

Si bien en *El lugar sin límites* no existe una referencia temporal que nos permita ubicar históricamente con certeza el relato, las referencias temporales al interior del propio relato son fundamentales. La anécdota principal transcurre en un día. Es el día en que Pancho Vega regresa al pueblo después de un año de ausencia, el día en que con su presencia agita los hilos de los recuerdos, de placeres y rencor entre los habitantes de El Olivo. Un día que

⁶ En el siguiente apartado la búsqueda se extenderá a toda la novela, por lo que seguramente encontraremos las tareas de narrador ejecutadas de maneras muy diversas, modificadas en algún sentido, mezcladas entre sí, incluso aparecerán otras de uso menos frecuente, porque a fin de cuentas, especialmente en el caso de la novela, los límites de las tareas del narrador son establecidas al arbitrio de cada autor.

⁷ Cualquier narración enmarcada puede ser el ejemplo de la variedad de instancias narradoras en una sola obra, *Las mil y una noches*, *Frankenstein*, el propio *Quijote*.

debe comenzar desde muy temprano (temprano para la casa de citas de la Japonesita, por supuesto).

Abundemos sobre la temporalidad esbozada en el inicio de la novela, aquí de nuevo el fragmento: “La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos, se estiró apenas y volcándose hacia el lado opuesto de donde dormía la Japonesita, alargó la mano para tomar el reloj. Cinco para las diez. Misa de once” (p. 9). A pesar de que podríamos inferir que se trata de alguna hora de la mañana por el hecho de que los personajes están aún en la cama, el narrador entra en la precisión de señalar la hora exacta, detalle irrelevante en otros amaneceres, pero muy importante para evidenciar el ritmo de vida de un burdel, donde la noche se expande y el día comienza por la mitad. El grado de angustia de la Manuela es también marcado por la reciente noticia que recuerda:

Anoche le vinieron con ese cuento. Que tuviera cuidado porque su camión andaba por ahí [...] al poco rato, cuando había casi olvidado lo que le dijeron del camión, oyó la bocina en la otra calle frente al correo. Casi cinco minutos estaría tocando, ronca e insistente [...] (p. 9-10)

La cercanía (*anoche*) y la duración de los eventos (*casi cinco minutos*) son fundamentales para agudizar el ambiente de tensión. Aunque pudieran ser también referidos por los personajes, es la voz narrativa la encargada de mencionarlos.

En otro ejemplo, durante la analepsis que lleva conocer la vida de la Japonesa Grande en los capítulos VI y VII, el narrador recurre a manejar constantemente referencias temporales para dar una justa dimensión a los hechos en la historia; veamos el ejemplo en el que las grandes distancias cronológicas surten el efecto opuesto a la inmediatez del caso anterior:

En sus mocedades [la Japonesa] había tenido amores con don Alejo. Murmuraban que él la trajo a esta casa cuando la dueña era otra, muerta hacía muchos años. Pero sus amores eran cosa del pasado, una leyenda en la que se enraizaba la realidad actual de una amistad que los unía como a conspiradores. (p. 89)

Aquí el narrador se encarga de remarcar el carácter remoto de la relación entre la Japonesa y don Alejo; las frases que señalamos en cursivas son prácticamente ineludibles para dar continuidad al relato. La tarea se cumple con precisión, hay que dar su lugar en el tiempo a cada evento para su funcionamiento en la narración.

2.2.2 Presentación y descripción de personajes

Como vimos en el análisis del principio de la novela, la Manuela y la Japonesita son presentados brevemente desde las primeras líneas. Pancho aparece también en el primer párrafo:

Pancho Vega andaba por el pueblo [...] Que tuviera cuidado porque su camión andaba por ahí, su camión ñato, colorado, con doble llanta en las ruedas traseras. Al principio la Manuela no creyó nada porque sabía que gracias a Dios Pancho Vega tenía otra querencia ahora, por el rumbo de Pelarco, donde estaba haciendo unos fletes de orujo muy buenos [...] así le daba por tocar cuando estaba borracho. El idiota creía que era chistoso. (p. 10-11)

El narrador nos proporciona un breve retrato de Pancho a través de sus acciones y de los elementos que lo rodean, especialmente su camión rojo. Donoso procura que la voz narrativa dé una breve lista de características de Pancho, pero lo presenta a través de las más importantes: se trata de un camionero, mujeriego, borracho y engreído.

Alejandro Cruz, don Alejo, también entra en el primer párrafo, aunque al final:

[...] cuando Pancho Vega anduvo en el pueblo para la vendimia y se presentó en su casa [de la Manuela] con una pandilla de amigotes prepotentes y llenos de vino –capaz que hasta hubiera corrido sangre *si en eso no llega don Alejandro Cruz que los obligó a portarse en forma comedida*, y como se aburrieron, se fueron. (p. 10)

La presentación de don Alejo es escueta. Sin embargo, resalta su principal cualidad como personaje, la autoridad. Es capaz de detener con su presencia al macho bruto y a sus amigos. Más adelante, el narrador abunda en el recuerdo de esa noche y en la presencia de

Alejandro Cruz: “Habían comenzado a molestar a la Japonesita cuando llegó don Alejo, como por milagro, como si lo hubieran invocado. Tan bueno él. Si hasta cara de Tatita Dios tenía, con sus ojos como de loza azulina y sus bigotes y cejas de nieve. (p. 12)

El poder y la bondad son los primeros rasgos que nos da el narrador acerca de don Alejo, ambivalencia que hará evidente su omnipotencia en *El Olivo*. Naturalmente, el hecho de que presentar a los personajes sea una tarea del narrador no significa que deba hacerlo de una sola vez y con precisión. La voz narrativa puede guardarse los dobleces y lados oscuros de cualquier personaje con el fin de lograr un efecto –sorpresa, decepción, etc.– en el espectador. Como encontrará el lector más adelante, don Alejo es mucho más que el bondadoso salvador de las mujeres, su papel de cacique y estafador se deja para después.

Igual que los demás personajes, la descripción de la Japonesita es retomada más adelante con motivo de su soledad:

De repente, en invierno sobre todo, cuando le daba tanto frío a la pobre y no dejaba de tiritar desde la vendimia hasta la poda, empezaba a decir que le gustaría casarse. Y tener hijos. ¡Hijos! Pero si con sus dieciocho años bien cumplidos ni la regla le llegaba todavía. Era un fenómeno. Y después decía que no. Que no quería que la anduvieran mandoneando. Que ya que era dueña de casa de putas mejor sería que ella también fuera puta. Pero la tocaba un hombre y salía corriendo. Claro que con esa cara no iba a llegar a mucho. (pp. 29-30)

Naturalmente la descripción de un personaje puede no limitarse a sus rasgos físicos. En el caso de la Japonesita se llega a cuestiones que van desde su fisiología (la ausencia de regla), hasta cuestiones de hábitos o acciones que al repetirse son materia descriptiva, como el hecho de que huya en cuanto los hombres comenzaban a tocarla.

Ahora un caso curioso en que el narrador comienza describiendo a un personaje y termina presentando detalladamente a otro:

A su edad [la Manuela] no le tenía miedo al frío. Igual a mi madre, que en paz descansa. Aún en los días más destemplados, como éste por ejemplo, ella, grande y gorda, con los senos pesados como sacos repletos de uva, se escotaba. En el ángulo inferior del escote, donde comenzaban a hincharse sus senos, llevaba siempre un pañuelo minúsculo, y durante una conversación o tomando su botellón de tinto o mientras preparaba las sopaipillas más sabrosas del mundo, sacaba su pañuelo y se enjuagaba el sudor casi imperceptible que siempre le brotaba en la frente, en la nariz, y sobre todo en el escote. (p. 57)

Finalmente, vale decir que el narrador no es el único que puede aportarnos datos de los personajes, pues ellos mismos pueden aportar información de los otros o de sí. Sin embargo, como se verá más adelante, queda en manos del propio narrador la selección de los fragmentos de diálogo donde los habitantes del universo diegético colaboran en esta tarea.

2.2.3 Relatar, dar cuenta de los acontecimientos

Como se dijo en el apartado 1.2.3, quizá es ésta la tarea más genuinamente narrativa, el comunicarnos uno tras otro los sucesos del universo diegético, alternando este listado con información descriptiva, con el diálogo de los personajes, referencias espacio temporales, etc. Aquí los ejemplos; el primero en el reencuentro de Pancho con don Alejo, en el correo:

– Felices los ojos Pancho...

Como Pancho se quedó igual, don Alejo azuzó a sus perros, que se levantaron del suelo.

– Otelo, Sultán...

Pancho se dio vuelta. Subió las manos como si esperara un pistoletazo. Don Alejo llamó a sus perros antes que atacaran. (p. 41-42)

Aquí podemos encontrar dos tipos de actos susceptibles de ser transmitidos por el narrador, las acciones físicas y las verbales. El narrador asume una manera de presentarlas: referirlas él mismo o dejarlas a los diálogos de los personajes. En este caso deja que don Alejo profiera su irónico saludo a Pancho, pero luego nos dice que el anciano azuza a los perros, lo mismo la media vuelta de Pancho y sus manos arriba, pero también decide no dar

nuevamente la palabra al anciano y enuncia el acto verbal en el que llama a sus perros para evitar ataquen a Pancho.

Por otro lado, hay que señalar que la duración de los eventos relatados es totalmente irregular. Lo mismo pueden ser detalles aparentemente nimios, o eventos que engloben las actividades de buena parte de una vida. Un ejemplo de cada caso, primero del momento en que Pancho y Octavio pagan a don Alejo la deuda de aquel: “Pancho le entregó el fajo de billetes, calientes porque los tenía apretados en la mano en el fondo del pantalón, y don Alejo los contó lentamente. Después se los metió debajo de la manta. El Negus le lamía la punta del zapato”. (p. 44-45)

Es importante decir que la pequeñez de un hecho no determina su importancia en el relato, su simple elección por el narrador abre la posibilidad de buscar sus implicaciones simbólicas. El Negus lamiendo el zapato del todopoderoso don Alejo es sin duda una forma metafórica de representar el control del anciano hasta sobre seres más brutos que el propio Pancho; además la acción amenazante de las bestias sobre el deudor subraya la diferencia radical: la honradez y la fidelidad de los perros contra la deshonestidad y traición del camionero.

En el otro extremo está la narración de hechos que abarcan un tiempo más largo en la historia; veamos un fragmento acerca de la electrificación de El Olivo:

Hacia tiempo que estaba [don Alejo] empeñado en que lo hicieran. Pero la respuesta a la solicitud se iba retrasando de año en año, quien sabe cuántos ya, y siempre resultaba necesario aplazar al momento oportuno para acercarse a las autoridades provinciales. El Intendente se hallaba siempre de viaje o estaba haciendo gastos demasiado importantes en otra región por el momento o el secretario de la Intendencia pertenece al partido enemigo y es preferible esperar. (p. 53-54)

En este caso incluso lo que se relata no sólo abarca mucho tiempo, sino que hasta se convierte en un estado permanente de las cosas. Pero la tarea del narrador es básicamente la

misma: presentar los hechos, aunque en el primer caso el detalle sirva para deslizar sutilmente las relaciones de poder en el fundo, y en el otro para reforzar la idea que tiene el lector de la ilusión de la Japonesita porque instalen la energía eléctrica.

Por último, si la acción de los perros de don Alejo permite hacer una lectura hacia dentro de las relaciones de poder en El Olivo, la referencia a la alternancia es un reflejo nítido de la democracia chilena de los años sesenta.⁸ Pero eso sucede fuera del pueblo, se trata de algo referido de paso, algo ajeno y distante que acentúa el aislamiento y mantiene el orden establecido por don Alejo. Lo mismo se puede decir de la carretera que el narrador relata que se construyó finalmente a dos kilómetros de El Olivo.

2.2.4 Establecer relaciones causales entre los acontecimientos

Como se adelantó en el apartado 1.1.4, una narración no es la simple sucesión de hechos, un conjunto de situaciones inconexas dejarían al lector sin la posibilidad de emprender el seguimiento del desarrollo de alguna trama. Si bien la simple mención de los mismos personajes entre las diferentes escenas permite tener ya una idea de continuidad (lo mismo que la recurrencia de un mismo escenario), el narrador es habilitado frecuentemente para enunciar las relaciones de causa-efecto entre diferentes sucesos. Así sucede cuando sabemos de la ilusión de la Manuela por su vestido rojo:

Hoy, junto con despegar los ojos, no, mentira, anoche, *quién sabe por qué y en cuanto le dijeron que Pancho Vega andaba en el pueblo*, le entró la tentación de sacar el vestido otra vez. Hacía un año que no lo tocaba. ¡Qué insomnio, ni chacolí, ni dolor en las costillas! Sin hacer ruido para que su hija no se enojara, se inclinó de nuevo, sacó la maleta y la abrió. Un estropajo. Mejor ni tocarlo. Pero lo tocó. Alzó

⁸ A diferencia de países como el nuestro, en el Chile de aquella época la democracia era ejemplar. Si en el México de los sesentas resultaba inconcebible que una obra se detuviera a causa de la alternancia (inexistente) del poder (pero sí por todo tipo de corruptelas), baste decir que en el país andino los tres últimos gobiernos antes del golpe de septiembre del 73 fueron de derecha, de centro y la izquierda socialista de Salvador Allende. De hecho, Pinochet terminó con una tradición de 40 años de elecciones democráticas. Como veremos este dato es relevante al compararlo con la adaptación de Ripstein.

el corpiño... no, parece que no está tan estropeado, el escote, el sobaco... componerlo. (p. 12, 13)

Aunque los resortes emotivos de la Manuela sean desconocidos (“quien sabe por qué”) el narrador deja claro el acontecimiento que los dispara, “en cuanto le dijeron que Pancho Vega andaba por el pueblo”.

En otro caso, la muerte de la Japonesa Grande es también relacionada perfectamente con sus causas:

Decían que la Japonesa Grande murió de algo al hígado, de tanto tomar vino. Pero esa no era verdad. No tomaba tanto. *Mi madre* murió de pena. De pena porque la Estación El Olivo se iba para abajo, porque ya no era lo que fue. Tanto que habló de la electrificación con don Alejo. Y nada. Después anduvieron diciendo que el camino pavimentado, el longitudinal, iba a pasar por El Olivo mismo, de modo que se transformaría en un pueblo de importancia. Mientras tuvo esta esperanza mi mamá floreció. Pero después le dijeron la verdad, don Alejo *creo*, que el trazado del camino pasaba a dos kilómetros del pueblo y entonces ella comenzó a desesperarse. [...] don Alejo le decía que esperara pero un buen día ya no pudo esperar más y comenzó a morir. (p. 57-59)

Como en otros ejemplos, a partir del adjetivo posesivo (“mi madre”) surge la duda en cuanto a quién habla, el narrador o el personaje de la Japonesita; incluso el uso del verbo *creer* en primera persona refuerza la idea de que es esta última. En cualquier caso, lo indudable es que el narrador es quien, aun si cede la voz al personaje, selecciona las frases citadas para establecer la relación causal entre eventos diferentes, en este caso la muerte de la Japonesa y la agonía de la Estación El Olivo.

La aparición de la voz del personaje en el establecimiento de las relaciones causales tiene de esta manera dos razones fundamentales. Si por un lado logra exponer las relaciones en el mundo para el lector, justifica al mismo tiempo las acciones y sentimientos puestos en juego por los personajes. En este caso la explicación que se da la Japonesita sobre la muerte de su madre deja ver el origen de su amor por la casa: su deseo por ver cumplido un anhelo de ella.

2.2.5 Descripciones espaciales

A continuación, la descripción que hace el narrador de algunos de los espacios más importantes dentro de la novela.

El primero que mencionaremos será el burdel propiedad de la Japonesita y de su padre, la Manuela: “La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón, sino que más alto, y la contuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas” (p. 21). Aunque pudiera parecer irrelevante, es importante hacer constar el estado de deterioro de la casa de prostitutas. El hundimiento de la casa, pues, no es gratuito, apoya la idea de la decadencia no sólo de la casa, sino del pueblo entero.

De El Olivo las referencias descriptivas son múltiples a lo largo de toda la obra. Aquí presento algunas de las más significativas; en la primera de ellas el pretexto de la descripción es el desplazamiento de la Manuela para conseguir el hilo rojo para su vestido:

Sólo una cuadra para llegar a la estación donde terminaba el pueblo por ese lado y a la casa de la Ludo a la vuelta de la esquina, siempre bien abrigada con un brasero encendido desde temprano. Se apuró para dejar atrás las casas de ese rumbo, que eran las peores. Quedaban pocas habitadas porque hacía mucho tiempo que todos los toneleros trasladaron sus negocios a Talca: ahora, con los caminos buenos, se llegaba en un abrir y cerrar de ojos desde los fundos. No es que del otro lado del pueblo, del lado de la capilla y del correo, fueran mejores las casas ni más abundantes los pobladores, pero en fin, era el centro. Claro que en épocas mejores el centro fue esto, la estación. Ahora no era más que un potrero cruzado por la línea, un semáforo inválido, un andén de concreto resquebrajado [...]. (p. 23-24)

La acción podría desarrollarse sin el trabajo de describir con cierto detalle el camino a la casa de Ludo; no obstante, el narrador asume plenamente la tarea que ahora nos ocupa, ilustra el estado en que se encuentra la Estación El Olivo, recrea con sus palabras el pueblo que agoniza.

Veamos ahora la descripción del lugar de reencuentro entre don Alejo y Pancho Vega. El tercer capítulo inicia así: “La señorita Lila miró a Pancho Vega por la ventanilla” (p. 37), sin especificarse a qué ventanilla se refiere, podemos deducir que se trata de una oficina o negocio. Después viene un breve diálogo entre ambos personajes, pero en la siguiente oportunidad el narrador hace la descripción detallada del lugar:

El interior del galpón en cuyo extremo estaba funcionando el correo estaba vacío, salvo por don Céspedes sentado en uno de los fardos de trébol formando escala al otro extremo. [...] Al frente, unas cuantas personas rondaban el otro galpón, el que servía de capilla los domingos y de lugar de reunión del Partido durante la semana. Era más chico que el galpón del correo y también pertenecía a don Alejo [...]. (p. 38)

Por supuesto, la descripción de un elemento en determinado escenario puede funcionar no sólo para ubicar al lector en el lugar de la acción, como en el caso anterior, sino también para provocar un efecto dramático. Casi al final del capítulo cuarto se relata la manera como don Alejo da comida a sus cuatro perros después de azuzarlos para espantar a Pancho; se menciona que “El suelo era un barrial ensangrentado. Los perros lo husmeaban, resoplando en busca de algún resto que lamer” (p. 49), palabras suficientes para estimular la imaginación del lector e inferir la soterrada violencia con que don Alejo maneja el destino de las vidas en su territorio.

Otra breve descripción que hace más que representar un lugar se produce en el capítulo quinto: “El Olivo no es más que un desorden de casas ruinosas sitiado por la geometría de las viñas que parece que van a tragárselo”. (p. 59)

La búsqueda de un efecto dramático en las descripciones permite pensar en la que Genette llama “segunda gran función de la descripción”, que “es de naturaleza a la vez

explicativa y simbólica [...] [Las descripciones tienden a] revelar y al mismo tiempo a justificar la psicología de los personajes, de los cuales son a la vez signo, causa y efecto”.⁹

2.2.6 Dar la palabra a los personajes

Quizá el elemento más innovador de la novela es su manejo del discurso de los personajes en el texto. A decir de Hortensia R Morell, Donoso crea una lógica onírica en la quiebra del proceso discursivo mismo: “Con asombrosa ductilidad intercala los discursos de los personajes con el suyo propio [quizá sería mas adecuado decir que en el del narrador] eliminando transiciones de una a otra voz, entre los recuerdos, los deseos y las acciones: confluyen todos en el complejo tejido del relato”.¹⁰ El recurso es tan notable que le valió múltiples comentarios de estudiosos como Severo Sarduy, quien, citado textualmente por Hugo Achurar, comenta:

El significado de la novela (LSL) más que el travestismo, es decir, la apariencia de inversión sexual, es la inversión en sí: una cadena metonímica de ‘vuelcos’, de desenlaces transpuestos domina la progresión narrativa; [el] LSL es ese espacio de conversiones de transformaciones y disfrazamientos: el espacio del lenguaje.¹¹

No obstante, en *El lugar sin límites* el narrador también utiliza las formas convencionales para dar la palabra a los personajes, es decir, a través de escribir los diálogos como un párrafo aparte y precedidos por un guión. Veamos primero una forma tradicional, en la que, sin decirlo explícitamente, la referencia de las acciones previas de Pancho, don Céspedes (empleado de don Alejo) y Octavio nos indica que enseguida comenzarán a hablar:

⁹ La primera es la función puramente estética, “en cierto modo decorativa”, Gérard Genette, “Fronteras del relato”, en Roland Barthes, *Análisis estructural del relato literario*, p. 205.

¹⁰ Hortensia R. Morell, *Composición expresionista en El lugar sin límites de José Donoso*, p. 19.

¹¹ Hugo Achugar, *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*, p. 151.

Pancho se dio la vuelta y encendió un cigarrillo.

– ¿Llegó el cura de San Alfonso?

Don Céspedes agitó la cabeza en signo de negación.

– Deben haber tenido una pana.

Octavio palmoteó la espalda del viejo.

– Tan viejo y tan inocente usted, don Céspedes, por Dios. El cura debe haber tenido sueño esta mañana y se quedó pegado en las sábanas. Dicen que bailó toda la noche en la casa de la Pecho de Palo allá en Talca... (p. 38-39)

En este caso no importa cuál sea la acción anterior de cada personaje; su mención previa al guión de diálogo implica que él usará la palabra.

Sin embargo, ya se había mencionado, Donoso concede a su narrador la licencia de prestar su turno de hablar, en el párrafo que él comienza, a la voz de los personajes, quienes sin ningún anuncio irrumpen en su discurso:

[...] la Manuela se ponía un vestido colorado con lunares blancos, muy bonito, y bailaba español. ¡Cómo no! ¡Macho bruto! ¡A él van a estar bailándole, mírenlo nomás! Eso lo hago yo para los caballeros, para los amigos, no para los rotos hediondos a patas como ustedes ni para peones alzados que se creen una gran cosa porque andan con la paga de la semana en el bolsillo... y sus pobres mujeres deslomándose con el lavado en el rancho para que los chiquillos no se mueran de hambre mientras los lindos piden vino y ponche y hasta fuerte... no. Y como había tomado de más, les dijo eso, exactamente. (p. 11)

El narrador deja aquí las palabras textuales de la Manuela, pero el hecho de no utilizar signos que indiquen su entrada no deja claro si la Manuela es citada o simplemente imitada. No es sino hasta la última frase de la cita cuando el narrador retoma la voz para hacer patente que leímos textualmente las palabras del personaje: “y como había tomado de más, les dijo eso, exactamente”. Incluso podemos pensar que éste es un recurso para acercar la literatura a la oralidad, pues se puede imaginar al narrador imitando, no sólo las palabras, sino también la supuesta voz –incluso gesticulando– de la Manuela.

También es válida la interpretación de Morell, para quien

Mediante el préstamo e intercambio de procesos filmicos y pictóricos, el proceso narrativo crea una escena donde coloca a personajes cuya interioridad viola continuamente para convertirlos en meros vehículos con los cuales transmitir

enfoques. Es decir que los personajes sirven en tanto mecanismos o instrumentos de comunicación de planos de percepción en la novela.¹²

Sin embargo, creo que en todo caso quien funciona como vehículo para revelar el mensaje de los personajes es el narrador, quien permite el asalto de las voces para dar mayor fuerza a la presentación de los distintos planos de percepción en la historia. Se trata, pues, de un recurso imposible de ubicar en el espectro de los diferentes tipos de discurso de los personajes propuestos por Genette y comentados por la propia Morell (narrativizado, traspuesto, indirecto libre y citado).¹³

Otro caso ejemplar de la libertad con que el narrador desempeña la tarea de ceder la palabra se da cuando, esperando la llegada de Pancho al burdel, la Manuela se decide a dar un consejo a su hija; veamos desde el principio del párrafo:

Se cambió a una silla de totora frente al espejo. La Manuela tomó sus cabellos lacios, frunció los ojos para mirarla, *tienes que tratar de ser bonita, y comenzó a escarmenárselos –qué sacas con ser mujer si no eres coqueta, a los hombres les gusta, tonta, a eso vienen, a olvidarse de los espantapájaros con que están casados, y con el pelo así, ves, así es como se usa, así queda bien, con un poco caído sobre la frente y lo demás alto como una colmena se llama, y la Manuela se lo escarmena y se ponen una cinta aquí, no tienes una cinta bonita, yo creo que tengo una guardada en la maleta, si quieres te la presto, te la voy a poner aquí.* (p. 62-63)

Aquí están las dos maneras de reportar textualmente las palabras de un personaje, el narrador inicia el párrafo, y después de una coma dice una frase como si fuera la Manuela, “tienes que tratar de ser bonita”, pero sólo cede explícitamente la voz al homosexual después del guión de diálogo, “Qué sacas con ser bonita”. No obstante, esta intervención tampoco tiene un final perfectamente claro, pues, sin cerrarse el guión, viene el regreso de la voz narrativa, “y la Manuela se lo escarmena”. Se trata, pues, de una fusión que podría,

¹² Hortensia R. Morell, op. cit., p. 20.

¹³ Ibid., p. 22.

por un momento, hacer pensar que el narrador y la Manuela son una misma entidad, sin embargo esta fusión se repite también con otros personajes como Pancho:

Hasta que don Alejo dijo que Pancho tenía que ir a la escuela. Y después a estudiar qué se yo, en la Universidad. *¡Cómo no! Fui el porro más porro de la clase y nunca pasaba de curso porque no se me antojaba, hasta que don Alejo, que no tiene un pelo de tonto se dio cuenta y bueno, para qué seguirse molestando con ese chiquillo si no salió bueno para las letras [...]* (p. 124)

Lo que nos hace pensar en un narrador que va y viene en los pensamientos y en la memoria de los habitantes de El Olivo.

Podemos decir, entonces, que Donoso crea en *El lugar sin límites* un narrador que desempeña su tarea de administrar el uso de la palabra con libertad extrema, aparentemente en afán de dar mayor fluidez y más perspectivas al relato.

El narrador también puede negar la palabra a los personajes y referir sus diálogos como una más de las acciones narradas. Así comienza el capítulo cinco: “Le pusieron una jarra de vino (a don Alejo), del mejor, al frente, pero no lo probó. *Mientras hablaba*, la Japonesita se sacó una de las horquillas que sostenían su peinado y con ella se rascó la cabeza” (p. 71). Como se ve, el criterio del narrador nos deja sin saber qué palabras utilizó don Alejo. Le basta informarnos que habló porque seguramente se trata de un ritual de saludo al que se resta importancia en esta ocasión.

Más adelante sí se refiere, primero mediante el estilo indirecto, lo que dice el anciano, introduciendo al final del párrafo la cita directa de sus palabras mediante un guión:

Las noticias que trajo don Alejo Cruz fueron malas: no iban a electrificar el pueblo: Quién sabe hasta cuando. Quizá nunca. El intendente decía que no tenía tiempo para preocuparse de algo tan insignificante; que el destino de la estación El Olivo era desaparecer [...] dio razones y explicaciones aunque la Japonesita no dijo ni una sílaba de protesta –sí, pues chiquilla, tan pocos toneleros que quedan, un par creo y viejazos ya, y la demás gente, tú ves, es tan poca y tan pobre, y el tren ya ni para aquí siquiera, los lunes nomás [...] (p. 72)

En este fragmento podemos decir que la selección del estilo para referir el discurso del personaje tiene una intención dramática: vale la pena ceder la palabra al personaje en tanto lo que diga sirva para dar mayor peso a lo dicho sobre la acción, nulo en el ritual del saludo y aniquilador para la Japonesa como evidencia del desastre del pueblo.

En otras ocasiones el no referir de manera directa el discurso de los personajes atiende a la inutilidad de repetir lo ya contado. Vayamos al momento en que la Japonesa se encierra con la Manuela después de que humillan a esta última el día que agasajan al candidato a diputado, hecha ya la apuesta con don Alejo: “La Japonesa no pudo dejar de tocarlo, como buscando la herida para cubrirla con su mano. Se le había pasado la borrachera y a él también. La Japonesa se sentó en un piso y *le contó lo de la apuesta*” (p. 113). La economía y el mantener la atención del narrador son en esta ocasión lo que define el estilo en con el que se refiere a lo dicho por el personaje.

2.2.7 Calificar a los personajes y situaciones

Como es normal en el caso de los narradores heterodieéticos, el de esta novela es ajeno a cualquier participación directa o influencia en el desarrollo de la historia; las acciones suceden sin el concurso de su voluntad y su labor consiste en seleccionar los aspectos que se mencionarán en el relato. No obstante, hacia el lector sus decisiones sí condicionan o influyen en el entendimiento o valoración de los elementos del universo diegético (personajes, situaciones, etc.). El narrador, además, ejerce la tarea de opinar sobre tales elementos, desde su óptica califica a personajes y situaciones, utilizando adjetivos o comparaciones con elementos simbólicos. Veamos un ejemplo:

En el centro de la noche, allá lejos, en el camino que venía desde la carretera longitudinal al pueblo, se irguió un bocinazo caliente como una llama, insistente,

colorado, que venía acercándose. Una bocina. Otra vez. Para hacerse el gracioso, el imbécil, despertando a todo el mundo a esta hora. (p. 82)

La relación entre la bocina y la virilidad del conductor es fácil de percibir por los adjetivos caliente y colorado, pero además de describir –mediante elementos simbólicos– el carácter de Pancho, deja ver también la crítica y el rechazo a su forma de ser. El adjetivo “imbécil” corrobora la calificación negativa para Pancho por parte del narrador. No obstante, el propio narrador encubre su opinión cuando utiliza la voz de un personaje para externarla; líneas adelante del mismo párrafo afirma: “Tocando todo el tiempo, ahora frente a la capilla, sí, sí, tocando y tocando porque seguro que el bruto viene borracho. La Manuela, con los escombros de su cara ordenados, sonreía” (p. 82). Aunque no se especifica que habla la Manuela, el usar el adverbio “ahora”, así como el verbo “venir” en presente, llevan a pensar que la opinión no es del narrador, quien usa el tiempo pasado, sino de la Manuela, que está ahí en ese momento. Lo cierto es que, cuando menos en tal instante, el narrador asume como propia la opinión del personaje.

En general, la técnica de llevar a la voz del narrador la perspectiva, incluso las propias palabras de los personajes, permite tener una visión variable de los hechos relatados. De esta forma nuestro conocimiento del universo diegético es múltiple. No se trata de tener una visión imparcial para que el lector asuma una posición respecto al conflicto, sino más bien de introducirlo en las diversas opiniones de las partes, de los personajes, para darle herramientas que le permitan entender sus actos. Con ello se logra presentar como actitudes entendibles incluso aquellas que podrían pensarse como las más retrógradas; podemos pensar, por ejemplo, en las razones de los temores de Pancho y de su fracaso en los estudios, fundadas en la experiencia infantil; o en su necesidad de afirmar su hombría a toda costa debido a las burlas de los niños cuando tenía que jugar con Moniquita

a las muñecas. Si bien no se justifica o critica abiertamente los problemas de la personalidad de los sujetos como Pancho, lo cierto es que el narrador nos pone a la vista sucesos y pensamientos que encaminan explicaciones posibles para el lector.

2.2.8 Apelar al lector implícito

Fuera de que el mero hecho de narrar es una acción que implica la actividad lectora del otro, a lo largo de la novela de José Donoso no existe ninguna petición explícita al lector para que preste atención, para que tome en cuenta, para que recuerde, para que asocie, imagine, o simplemente para que siga leyendo, etc. Es decir, la voz narrativa no apela en forma alguna al lector. Esto nos permite recordar que las tareas propuestas en ninguna forma deben cumplirse obligatoriamente. Cada una puede ser prescindible en función del estilo y de las búsquedas estilísticas del autor.

Por supuesto tales búsquedas de los autores pueden ser muy diversas en diferentes épocas de su vida, o variar de obra en obra. En el caso de José Donoso vale la pena mencionar para esta tarea del narrador la novela *Casa de campo* (1978); en ella el narrador es prolijo apelar al lector, en manifestarse como instancia creadora de la fantástica historia de una familia, los Ventura, en la que los adultos y los niños tienen un enfrentamiento en el que el amor filial es controlado a través de los intereses generacionales que provocan celos, odio y rivalidades entre padres e hijos. Aquí presento un fragmento del Capítulo Doce, LOS EXTRAJEROS:

No intento apelar a mis lectores para que “crean” en mis personajes: prefiero que los reciban como emblemas –como personajes, insisto, no como personas– que por serlo viven sólo en una atmósfera de palabras, entregándole al lector, a lo sumo, alguna sugerencia utilizable, pero guardando la parte más densa de su volumen en la sombra.¹⁴

¹⁴ José Donoso, *Casa de campo*, p. 404.

Aquí el narrador y autor implícito se funden para hacer peticiones claras y expresas a los lectores, lo que, como se dijo, no sucede en *El lugar sin límites*.

En este trabajo la búsqueda de la ejecución de las tareas del narrador tiene un fin práctico; como se dijo anteriormente, advertir de qué manera se ejecutan en la novela, y con qué elementos del lenguaje cinematográfico se desempeñan en la adaptación de Arturo Ripstein, lo cual es la materia del cuarto capítulo. En el siguiente revisaremos los principales elementos que conforman el polémico “lenguaje cinematográfico”.

LO CINEMATOGRAFICO

3.1 ILUSIÓN CINEMATOGRAFICA Y REALIDAD

Al igual que la imagen fotográfica, y a pesar del movimiento de sus imágenes (en sentido estricto irreal, pero posible gracias a lo que ya a principios de siglo Henri Bergson llamó “la ilusión cinematográfica”),¹ a pesar de la reproducción de sonidos y de las vivas sensaciones que nos provoca, es definitivo que el cine es incapaz de presentarnos la realidad. Lo más que puede es *representarnos* una visión de una realidad o ficción. Decir *representar* implica en forma sutil el hecho de que los contenidos captados han sido mediatizados, que han sufrido un procesamiento que va mucho más allá de las propias implicaciones tecnológicas del filme (reacciones químicas, proyección, etc.); procesamiento que se manifiesta en forma velada en elementos como el encuadre –el plano y la angulación–, los movimientos de cámara, el orden y duración de las imágenes, la iluminación, etc. En otras palabras, podemos decir que el creador, o los creadores, de una película tiene infinidad de maneras de articular el mensaje, de las cuales adoptan una sola combinación acorde a sus propósitos y, no debe olvidarse, de acuerdo con su manera de entender las convenciones que conformarían una muy maleable gramática del cine.

¹ Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, tomo I, p. 14. Deleuze agrega que la ilusión no sólo da una imagen media a la que el movimiento se añade, “por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato”, “en suma, el cine no nos da una imagen a la que él añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen movimiento”.

En el prólogo al libro de Bela Balazs *El filme. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Roman Gubern señala que ese autor ya en los años veinte había superado teóricamente la idea que suponía al cine como reproducción de lo real:

Cuando Bela Balazs desarrolló su elaboración teórica era un lugar común –y todavía lo es– afirmar que el cine es la fotografía de la realidad en movimiento. Balazs sabía perfectamente que eso no es cierto, que el cine no es *realidad fotografiada*, sino *puesta en escena fotografiada*, por lo que la percepción cinematográfica es producto de un elaborado artificio técnico, tan elaborado que la muchacha siberiana o el educado inglés colonial que jamás habían asistido al cine y desconocían su repertorio de convenciones fueron incapaces de leer correctamente una película comercial.²

Se trata de convenciones innecesarias en la percepción del mundo real, donde no hay una instancia que organice los sucesos sino sólo un fluir constante de acontecimientos.

Así pues, afirmaríamos sintéticamente con Jean Mitry que “las imágenes cinematográficas componen una realidad arbitraria bastante distinta de la realidad ‘verdadera’ ”.³ Aunque a decir de Emilio García Riera esta creación es “bastante preferible a la realidad. El cine ahorra momentos muertos, y hace énfasis en los más interesantes. [Parafrasea a un amigo] la realidad –la vida– presenta el inconveniente de ser bastante incómoda”.⁴

Aunque pasan inadvertidos para la mayoría de los espectadores, los artificios técnicos se manifiestan en todo momento. La serie de decisiones tomadas para conformar cada escena, cada imagen o sonido tienen una correspondencia absoluta entre sí, están haciendo, como veremos en el análisis de la cinta que nos ocupa, las tareas que corresponden a todo narrador. Y es que, si en algún momento primigenio algunos consideraron al cine como un revolucionario invento con aplicaciones científicas en el

² Bela Balazs, *El Filme. Evolución y esencia de un arte nuevo*, pp. 11-12.

³ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine 2. Las formas*, p. 3.

⁴ Emilio García Riera, *El cine es mejor que la vida*, pp. 17-18.

estudio del movimiento, incluso como instrumento terapéutico, en general el cine fue visto desde siempre como un instrumento para el relato; el teórico André Gaudreault cita una patente de la época y afirma: “La idea de servirse de la película primordialmente, y ante todo, para contar historias nació al mismo tiempo que el cinematógrafo”.⁵

Pero si nos interesa su funcionamiento como narración es necesario conocer, caracterizar y saber cómo se organizan los elementos que le permiten comunicar las anécdotas. Dejando de lado las múltiples cintas que organizan sus contenidos de manera experimental⁶ en la búsqueda de formas que rompan los esquemas del cine convencional, nos abocaremos a los recursos que maneja la generalidad de las películas que cuentan una historia.

Ahora bien, no es de nuestro interés encontrar correspondencias entre las estructuras del lenguaje y el cine, intención por lo demás superada desde hace tiempo por la relativización de este término. De hecho, lo que se ha dado por llamar “lenguaje cinematográfico” es un complejo entramado de elementos diversos no sólo en su significado, sino también en su forma. Francesco Casetti opina:

[...] el filme, respecto a otros lenguajes, parece poseer dos características muy precisas. Por un lado presenta signos, fórmulas, procedimientos, etc., bastante distintos entre sí, a menudo extraídos de otras áreas expresivas, y que se entrelazan, se alternan y se funden formando un flujo bastante complejo: por ello, más que un lenguaje parece un concentrado de diversas soluciones. Por otro lado no posee la compacticidad y sistematicidad que permite la aparición de reglas recurrentes y compartidas: por ello, más que un lenguaje parece un laboratorio siempre abierto [...] el filme “roba” lenguajes ya consolidados para mezclarlos, superponerlos y articularlos en una amalgama completamente original”.⁷

⁵ André Gaudreault y F. Jost, *El relato cinematográfico*, p. 31.

⁶ Sobre estas cintas no narrativas el autor español Ramón Carmona realiza una minuciosa clasificación; ver Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, p. 199.

⁷ Francesco Casetti y F. Di Chio, *Cómo analizar un filme*, pp. 65-66-67.

Tampoco se pretende que los recursos mencionados enseguida se consideren como una estricta gramática del cine, concepto desde hace tiempo rebasado con comentarios como el siguiente de Jean Mitry:

[...] todas las presuntas “gramáticas del filme” basadas en principios siempre frágiles y relativos, y que quisieran hacer de estos principios leyes formales, generalizándolos, caducan dos años después de su aparición: nuevos modos de decir, basados en nuevas cosas a expresar, o en una forma diferente de aprehender el mundo, vienen cada vez a contrariar sus reglas y sus propuestas.⁸

Por lo anterior, la relación de los recursos del cine se hace desde el punto de vista estrictamente cinematográfico. Se trata de tener a la mano las herramientas descriptivas para señalar puntualmente en qué momento, con qué formas del cine se realizan las tareas del narrador. Buscamos, pues, no forzar el tratamiento de lo filmico en el molde de los estudios literarios, especialmente narratológicos.

Sirva lo anterior de justificación a las siguientes páginas de tecnicismos cinematográficos, de manejo obligado en el análisis de las tareas del narrador de la película de Ripstein, en el cuarto capítulo.

3.2 LOS RECURSOS CINEMATOGRAFICOS

En primer lugar adoptaremos una clasificación básica de acuerdo con la naturaleza de los elementos que percibimos físicamente en una película, de los que podemos adelantar como el principal a la imagen movimiento.⁹ En ese sentido seguimos a autores como Christian

⁸ Jean Mitry, op. cit., p. 26.

⁹ Se utiliza el término *imagen movimiento* sin la preposición *en* por ser así su uso en la jerga cinematográfica, como sucede en el título del texto de G. Deleuze.

Metz y el propio Casetti, quienes proponen que debido al material que los sustentan, el cine es la unión de significantes visuales y sonoros. De ellos,

dos que se encuentran en la banda de la imagen: a) *imágenes fotográficas móviles, múltiples y organizadas en series continuas*, y b) *notaciones gráficas*, que a veces sustituyen a las imágenes analógicas (intertítulos o carteles intercalados entre planos durante el desarrollo visual, títulos de crédito sobre fondos neutros) o se superponen a ellas (subtítulos y nociones gráficas en el interior de la imagen). Por otra parte, la banda sonora incorpora y mezcla tres materias de la expresión: *sonido fónico, sonido musical y ruidos o sonido analógico*.¹⁰

Pensando en los orígenes del cinematógrafo, advertimos fácilmente que un comportamiento normal en la evolución del lenguaje cinematográfico es la aceptación e integración de nuevos elementos a ese recurso básico que es la imagen en movimiento, que si bien es el origen, en la actualidad nos es prácticamente imposible disociarlo de los otros cuatro. Ello simplemente porque cualquier director entiende que su uso, además de indispensable, es definitivamente enriquecedor de sus películas.

Por lo expuesto antes, “comenzaremos por la imagen pura, aquella que se considera, con razón, cinematográfica por excelencia”.¹¹

3.2.1 La imagen

El cine, al igual que la fotografía estática, representa la realidad o la ficción de manera en esencia diferente a como lo hace la lengua. La imagen cinematográfica transmite analógicamente sus mensajes, es decir, percibimos en ella estímulos que reproducen algunas características visuales o sonoras de las personas, los objetos, los lugares, etc.; en cambio, cuando escribimos o contamos algo de forma verbal utilizamos material

¹⁰ Ramón Carmona, op. cit., pp. 81-82.

¹¹ Raquel Wasserman, El lenguaje cinematográfico, un idioma, p. 42.

perceptible (visual en un texto o auditivo en el habla) que no guarda ninguna analogía con la realidad que nos representa (salvo el consabido caso de las onomatopeyas).

Esta diferencia básica nos hace abandonar los intentos de homologar exhaustivamente las categorías del análisis lingüístico (fonemas, palabras, sujeto, verbo, oraciones, etc.) en el lenguaje cinematográfico. Aunque en algunos momentos puedan darse paralelismos y similitudes (como veremos adelante en el caso del montaje), lo cierto es que la imagen evita al emisor y al receptor la tarea de articular en un sentido estrictamente lineal unidades mínimas carentes de significado, percibir las e interpretarlas para poder asimilarlas, como sucede con el lenguaje. Lo mismo sucede con los elementos del análisis narratológico: es imposible, como se ejemplificó antes, encontrar una persona gramatical en la imagen, aunque una voz en *off* pueda asumirse como primera o tercera persona respecto a la historia. No obstante, quizá el poder narrativo del cine reside precisamente en su capacidad de imitar analógicamente la realidad (aunque la historia sea una ficción).

Al respecto, Ramón Gil Olivo señala que

En el cine, los esquemas de la percepción correspondientes al continuo físico percibido por el espectador, se identifican en cierto sentido a los esquemas perceptuales aprehendidos de su entorno real. Es debido a esta identificación de esquemas, que en el cine no se presenta la segunda articulación. Si en el cine existen unidades mínimas desprovistas de significado, éstas actúan de manera diferente a como ocurre en el lenguaje verbal.¹²

Podríamos decir incluso que, de considerar su existencia, tales unidades mínimas se desenvuelven con independencia de los actores del proceso comunicativo (director, su equipo y los espectadores), como resultado de procesos físicos y químicos.

Sin embargo, en este trabajo no entraremos en la discusión, en general ya abandonada, de la existencia de partículas elementales del lenguaje cinematográfico, como

¹² Ramón Gil Olivo, *Cine y lenguaje*, p. 140.

los “cinemas” de Passolini, pues consideramos al cine como un continuo analógico en el que es inútil la desarticulación de las imágenes, pues –en el extremo– esta desarticulación nos llevaría a elementos como la combinación de granos que dan luz y color a la imagen, cuestiones sobre las que el director tiene poco control a la hora de articular el texto, así como el hecho de que las imágenes, a diferencia de las palabras, no son reutilizadas una y otra vez para continuar emitiendo mensajes (lo cual en el lenguaje verbal sucede también en el nivel de las unidades menores, como los fonemas). Nos abocaremos a señalar los recursos que el director utiliza desde la creación de la representación fotográfica hasta la articulación de las secuencias. Precisamente por sus características analógicas el mensaje será único e irrepetible, pues como señaló el mismo Passolini: “Si deseamos imaginar un diccionario de imágenes, debemos imaginar un diccionario infinito como permanece infinito el diccionario de las palabras posibles”,¹³ aún más, a diferencia del habla, donde inevitablemente utilizamos palabras del léxico, prácticamente cualquier filmación agrega nuevos signos al léxico cinematográfico. Sin embargo, ello no descarta la sistematización de los recursos de la imagen, pues si bien cada una de ellas es irrepetible, sí se repiten patrones para crearlas y organizarlas, punto de partida para sistematizar el lenguaje del cine, para pensar en una muy particular forma de gramática.

En torno a esto, Gil Olivo señala que en todo lenguaje existen tres niveles que deben manifestarse para que pueda poseer una gramática; ellos son el sintáctico (cómo se ordenan los elementos), el semántico (la significación de tales elementos) y el material (el medio físico que permite articular los mensajes). En este trabajo, interesado primordialmente por la narratividad en una novela y en el cine, el nivel material es versátil, pues en el caso del cine la naturaleza material es un problema más bien técnico. En cambio, los terrenos

¹³ R. Gil Olivo, op. cit., p. 213.

sintáctico y semántico serán de primera importancia: nuestro problema es cómo se modelan y organizan los elementos significativos en el filme para narrar.

A continuación señalaremos las convenciones o recursos gramaticales de la imagen movimiento, aunque podrían existir más, incluso en formación.

3.2.1.1 El encuadre

A decir de Gilles Deleuze

Se llama encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios. Así pues, el cuadro constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir, de elementos que entran a su vez en subconjuntos y de los que se puede hacer un inventario”.¹⁴

Como se mencionó antes, con estos elementos analógicos del sistema se pretendió homologar la lengua y el cine en cuanto a la segunda articulación, que algunos ven como obligatoria en cualquier lenguaje, o se ha buscado identificarlos como unidades que hacen las veces de las palabras, señalando que se trata de “objetos signo”, según Roman Jakobson, o “cinemas”, según Passolini. Pero está claro que cualquier imagen que es reconocida en la pantalla (a excepción de los caracteres escritos) es leída y relacionada con el contexto formado por las demás imágenes mediante su identificación con el mundo real por parte del espectador.

¿Pero qué hace el director con tales elementos al convertirlos en mensajes narrativos? En primer lugar mencionaremos el mero hecho de seleccionarlos en un espacio físico, elegir un punto para ubicar la cámara, y el lente que llevará ésta. Se trata de actos en apariencia irrelevantes, pero en realidad muy significativos en la futura percepción del

¹⁴ Gilles Deleuze, op. cit., p. 27.

espectador. El director decide qué es lo que vamos a ver, desde dónde lo vamos a ver, hasta qué punto y cómo lo veremos. Julio Cortázar reflexiona en “Las babas del diablo” acerca de la sutileza con que ello sucede:

La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar.¹⁵

Exceptuando a los teóricos del cine, por supuesto.

Sin descartar la posibilidad de limitar el encuadre con elementos como iris que abren y cierran, sombras que eliminan parte de su formato, etc., podemos decir que esta visión-representación del mundo está acotada, en cuestión del encuadre, de dos maneras, por el tamaño del plano y por la angulación de la cámara. Veamos sus características:

a) Planos

A pesar de la constante trasgresión de cualquier clasificación a causa de los movimientos de cámara, en general los planos se ordenan con fines de planeación y de análisis por el espacio que incluyen o, con más precisión, por la porción del cuerpo humano que contienen, esto “determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado”.¹⁶ Su nomenclatura varía no sólo entre cada idioma y de país en país, sino aun entre cada autor que los cita o director que los utiliza. Lo que no cambia es el hecho de que se formulan de acuerdo con la relación entre el cuadro y el cuerpo humano. Aquí citaremos la que hace Ramón Carmona,¹⁷ incluyendo al margen la terminología en inglés, de uso corriente en nuestro país:

¹⁵ Julio Cortázar, *El perseguidor y otros cuentos*, p. 131.

¹⁶ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, p. 43.

¹⁷ Ramón Carmona, *op. cit.*, pp. 96-97.

– *Plano general* (PG): es el que incluye a la figura humana en su totalidad dentro del encuadre (*FULL SHOT*);

– *Plano americano* (PA): la figura ocupa el encuadre desde las rodillas hacia arriba;

– *Plano medio* (PM): la figura ocupa el encuadre desde la cintura hacia arriba (*MEDIUM SHOT*);

– *Primer plano* (PP): el encuadre incluye una vista cercana de un personaje, concentrándose en una parte de su cuerpo, principalmente el rostro, pero también un brazo o una mano (*CLOSE UP*);

– *Primerísimo Plano* (PPP): encuadre centrado en una cercanía mayor que en el caso anterior, por ejemplo, los ojos, la boca, o el dedo de una mano (*BIG CLOSE UP*);

– *Plano de detalle* (PD): el encuadre ofrece una vista cercana de un objeto (*INSERT*);

– *Plano de conjunto* (PC): el encuadre incluye un conjunto de figuras de cuerpo entero (*GROUP SHOT*).

El autor no menciona otros dos planos de uso común en los que disminuye la importancia del cuerpo humano:

– *Panorámica* (*BIG LONG SHOT*): en la que el paisaje desplaza al personaje como referencia, teniendo la posibilidad de ni siquiera incluir a los personajes, y

– *Long shot*: que ubica un lugar en el que, por su dimensión relativa, el cuerpo no predomina.

Para el lector en contacto con aspectos teóricos o de realización del cine, podrá resultar extraña y hasta errónea esta clasificación. No obstante, vale decir que las demás, al igual que ésta, presentan diferencias notables entre sí. Aún más, los movimientos físicos y virtuales de la cámara, así como los desplazamientos de los personajes, obligan a aceptar cualquier clasificación con flexibilidad. Pero aquí no sería lo más importante señalar cuál

de ellas es más propia para el director o para el analista de mensajes cinematográficos; únicamente nos interesa presentar la amplia gama de posibilidades que tiene el realizador para elegir qué mostrarnos, en qué tamaño y hasta dónde nos permite asomarnos.

Debemos señalar también que el propio plano implica necesariamente la existencia de un entorno invisible. “El fuera de campo remite a lo que no se ve ni se oye, y sin embargo está perfectamente presente”,¹⁸ a pesar de decidir qué vemos y desde dónde lo vemos, el director está imposibilitado, y ello aun en su favor, para evitar la suposición de espacios y objetos por parte del espectador.

b) Posición de la cámara

Es la inclinación que se da a la cámara, resultando angulaciones a las que se conceden significaciones psicológicas. “El número de ángulos es, desde esa perspectiva, infinito, en tanto en cuanto son infinitos los puntos del espacio que la cámara puede ocupar. Por regla general se distinguen, sin embargo, tres grandes categorías: normal, picado y contrapicado”.¹⁹ Posición normal se considera cuando la cámara se sitúa a la misma altura de lo que filma (altura de los ojos, en el caso de las personas), y apunta a la línea del horizonte. A partir de ahí cualquier inclinación hacia arriba produciría una toma en contrapicada y la inclinación hacia abajo lo haría en picada. Por supuesto lo mismo sucedería cualquiera que fuese la altura de la cámara, no sólo desde la altura de los ojos. Según Carmona “El *picado* observa la materia filmada desde arriba, mientras el *contrapicado* lo hace desde abajo”.²⁰

¹⁸ G. Deleuze, op. cit., p. 32.

¹⁹ R. Carmona, op. cit., p. 101.

²⁰ *Ibid.* De la importancia del encuadre, plano y posición de cámara, escribía ya Bela Balazs en la década de los treinta: “...es el más intenso medio de caracterización que el cine posee”, “sólo mediante configuraciones inhabituales e inesperadas, producidas por encuadres sorprendentes, pueden los objetos antiguos y familiares golpear nuestro ojo con nuevas impresiones”; “los emplazamientos de cámara pueden convertir a los objetos en odiosos, amables, terroríficos o ridículos a voluntad”.

3.2.1.2 Enfoque, profundidad de campo, objetivos y movimientos virtuales

En manos del director está también la decisión de presentarnos imágenes enfocadas o fuera de foco. Por supuesto él podrá dar infinidad de sentidos a este recurso, de acuerdo al contexto; por ejemplo, podría usarse para dar un toque de ensueño a una escena, o simplemente para dirigir nuestra atención sobre determinado elemento en el cuadro mediante una profundidad de campo muy limitada.

En cuanto a los movimientos de cámara virtuales en primer lugar tenemos a los acercamientos y alejamientos mediante la utilización del *zoom*, en la jerga del medio reconocidos como *zoom in* y *zoom out*. Es importante señalar la notable diferencia de estos movimientos con los que se hacen desplazando la cámara, pues mientras en estos el punto de vista y la perspectiva cambian, con el *zoom* únicamente se agrandan o empequeñecen las imágenes sin modificarse la perspectiva.

Además, la utilización de diversos objetivos (lentes), normales, grandes angulares o teleobjetivos, produce diferentes efectos en la imagen (distorsión de proporciones, disminución de la resolución, etc.) que si bien carecen de un significado preciso, el director puede manejar para matizar la significación de la escena.

3.2.1.3 Movimientos de cámara

Sin duda un hecho capital en el desarrollo del lenguaje filmico fue la aparición de los movimientos de cámara y su evolución. Incluso algún autor concibió que “La historia de la técnica cinematográfica puede ser considerada en su totalidad como la historia de la liberación de la cámara”.²¹ Fuera de radicalismos, lo cierto es que desde 1896, cuando a un

²¹ M. Martín, op. cit., p. 36.

operador de Lumiere se le ocurrió montar una cámara en una góndola de Venecia (según Marcel Martin),²² hasta la diversificación y aprovechamiento de los movimientos con fines narrativos o, adelantándonos, poéticos, el director y el espectador han debido crear y asimilar innumerables convenciones que permiten conjuntar el significado de las imágenes con el sentido narrativo de los movimientos. Imposible dejar de mencionar a creadores como David W. Griffith, quien introdujo al espectador en el espacio de la Babilonia representada en *Intolerancia* (1912) mediante una cámara que se desplaza para entrar en la escenografía.²³

Al igual que en el caso de los planos, la siguiente clasificación de movimientos no es única, tanto por los nombres como por su organización, amén de que el director puede combinarlos de las más diversas maneras, lo que no es obstáculo para poder reconocerlos y analizarlos en función de la escena en que se utilizan.

a) Girando sobre su eje:

– *Panning o Panorámica*. Se trata de la imagen filmada con la rotación la cámara sobre su propio eje en dirección horizontal, de derecha a izquierda o izquierda-derecha.

– *Tilt*. La cámara gira de arriba abajo o viceversa. Se denomina *tilt up* o *tilt down* según la dirección del movimiento, ascendente o descendente.

²² M. Martin, op. cit., p. 36.

²³ Ibid., p. 44. Refiriéndose a la cinta *Sin aliento*, de Jean-Luc Godard, M. Martin señala: “la cámara móvil en todo momento crea una especie de dinamización del espacio, que en vez de permanecer en un cuadro rígido se hace fluido y vivido: los personajes parecer arrastrados por una coreografía (casi se podría hablar de una *función coreográfica* de la cámara en la medida en que ésta baila [...] los incesantes movimientos de la cámara, al modificar en cada momento el punto de vista del espectador sobre la escena, completan un papel un tanto análogo al del montaje y acaban por darle al filme un ritmo propio...”.

No obstante, también pueden producir efectos contraproducentes, como en el caso de la ya cinta *La dama del lago* (1947), de Robert Montgomery, en la que la cámara subjetiva hecha permanentemente desde el personaje principal termina por ser un martirio para el espectador.

b) Desplazamientos:

- *Travelling*. Se obtiene cuando la cámara se desplaza horizontalmente sobre un soporte móvil, generalmente un carrito sobre rieles o un automóvil. En el medio se conoce a la plataforma sobre rieles como *dolly*, por lo que cuando el desplazamiento se hace acercándose al sujeto se le llama *dolly in*, y cuando se aleja *dolly out*.
- *Grúa*. La cámara se eleva o desciende, avanza o retrocede con la libertad que da ese dispositivo.
- *Cámara en mano*. El camarógrafo se desplaza sin ayuda de elementos mecánicos, logrando la sensación de movimientos naturales.
- *Steadycam*. La cámara se fija al cuerpo del operador mediante un armazón, su fin es similar al de la cámara en mano, aunque el dispositivo utilizado estabiliza parcialmente los movimientos de ella.

3.2.1.4 El montaje

Si hubo quien consideró los movimientos de cámara como el asunto central en el desarrollo cinematográfico, aun más fueron los que atribuyeron tal cualidad al montaje. “En un periodo de la cinematografía soviética se creyó que el montaje lo era todo. Actualmente finalizamos otro periodo, en el que el montaje se considera nada”, escribió Sergei Eisenstein en su libro *El sentido del cine*.²⁴ Y debemos considerar que los soviéticos no fueron los únicos en encumbrar este recurso; decía Orson Welles: “Para mi estilo, para mi visión del cine, el montaje no es un aspecto, *es el aspecto*”, “El único momento en que se puede ejercer un control sobre el filme es el montaje [...] las imágenes por sí mismas no son suficientes; son muy importantes, pero no dejan de ser imágenes. Lo esencial es la duración

²⁴ Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, p. 11.

de cada imagen, lo que sigue a cada imagen: toda la elocuencia del cine se fabrica en la sala de montaje”.²⁵ No obstante, la aclaración de Welles es muy pertinente: *para mi estilo, para mi visión del cine*, lo que significa que cada autor podría privilegiar otro recurso, o varios, si lo desea.

Pero es necesario ya definir el montaje. Carmona nos proporciona una noción breve y concisa: montaje es “la operación destinada a organizar el conjunto de los planos que forman un filme en función de un orden prefijado. Se trata, por tanto, de un *principio organizativo* que rige la estructuración interna de los elementos filmicos visuales y/o sonoros”.²⁶ Sólo en este sentido, de la articulación de elementos, podría compararse el montaje con la articulación de la lengua, aunque salta a la vista que cada uno tiene características y propiedades extraordinariamente diferentes, por ejemplo, la inmediatez de la lengua y la planeación del montaje, el uso cotidiano e ineludible de uno y el carácter técnico/industrial y artístico del otro.

Por su parte, Eisenstein le atribuyó un objeto y función esenciales: “*la necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el movimiento dentro de la serie filmica y su acción dramática como un todo*”.²⁷ Coincidiríamos con él en el hecho de que unir trozos de película va mucho más allá de una necesidad meramente práctica por las limitaciones lógicas de los tiempos de filmación y proyección.

A partir del hecho de la intencionalidad con que se unen dos imágenes distintas, Eisenstein desarrolló su teoría de la yuxtaposición: “*dos trozos de película de cualquier*

²⁵ Jean Mitry, op. cit., p. 17.

²⁶ R. Carmona, op. cit., pp. 109-110.

²⁷ S. Eisenstein, op. cit., p. 11.

*clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición”.*²⁸

Aunque es imposible no mencionar su teoría de la yuxtaposición (que sin duda prodigó de secuencias inolvidables a sus películas), también es innegable que el montaje en general obedece a razones meramente descriptivas o de continuidad, en las que no se busca crear nuevas significaciones a partir de la unión de dos imágenes diferentes, sino obtener un efecto de temporalidad, aunque también en el desarrollo narrativo es posible explotar el recurso de la yuxtaposición. Eisenstein también aportó una clasificación del montaje que considera desde aspectos meramente técnicos hasta los propiamente intelectuales; de acuerdo con ella, el director tiene la posibilidad de establecer uniones de planos, escenas y secuencias recurriendo a los siguientes aspectos: *métricos*, corte y unión de fragmentos considerando la creación y repetición de compases; *rítmicos*, que considera la longitud y repetición de los encuadres de acuerdo al interés de cada imagen; *tonales*, montaje relacionado con las características emocionales de cada fragmento; o *intelectuales*, en los que la unión de fragmentos se establece considerando “el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes”.²⁹

Una clasificación básica pero muy útil para nuestros propósitos es la del ya citado Marcel Martin:

Llamo “montaje narrativo” al aspecto más sencillo e inmediato del montaje, que consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático [...] En segundo lugar,

²⁸ S. Eisenstein, *op. cit.*, pp. 11-12. Ilustrada por supuesto con el clásico ejemplo de la mujer de negro + la tumba = viuda. No obstante, en el mismo texto Eisenstein reconoce que quizás se puso demasiado énfasis en la yuxtaposición misma, descuidando el “análisis de la verdadera naturaleza de las piezas yuxtapuestas”.

²⁹ S. Eisenstein, *La forma del cine*, pp. 72,80.

existe el montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes.³⁰

Tenemos, entonces, en el montaje, una de las tareas del narrador, la de encadenar los elementos sueltos para la creación de micronarraciones que a su vez serán encadenadas para la conformación del relato que es la película.

Por otra parte, acercándonos a estudios de corte estructuralista podríamos afirmar con Gil Olivo que

Al comenzar a ser intervenida la cinta después de filmar acontecimientos reales o escenificados, se pone en funcionamiento un método propio a la distribución del nivel sintáctico, y cuyas características son la combinación y la selección.³¹

Debemos mencionar también que la forma de manejar el montaje desató polémicas entre los teóricos/realizadores desde los años veinte. Baste citar como ejemplo la oposición de ideas entre Dziga Vertov y Koulechov. El primero consideraba al montaje como un medio de reordenamiento para articular nuevamente la realidad impresionada, “la distribución de planos mediante la combinación y la selección o conmutación de éstos era el eje motor de su método”.³² Koulechov, por su parte, no sólo busca tal reorganización, “sino que a la vez busca saturarlos de un contenido que estimule en una dirección dada la atención del espectador”. En sus experimentos “Cada plano se ve modificado en su sentido (emocional, intelectual, etc.) de acuerdo a su relación con los otros planos”,³³ el ejemplo clásico es el experimento en que unió la cara de un actor a diversas imágenes (un paisaje, una mujer, un hombre apuntando a la cámara y a un féretro) En cada uno de ellos sus

³⁰ M. Martin, op. cit., p. 144.

³¹ Gil Olivo, op. cit., p. 198.

³² Ibid., p. 199.

³³ Ibid., p. 201

espectadores percibieron diferentes expresiones en el rostro, aunque éste era la misma fotografía.

A partir de sus propios postulados, Pudovkin, Bela Balazs, Koulechov o Eisenstein construyeron intrincadas clasificaciones del montaje. No obstante, aquí referimos nuevamente una propuesta por Martín, ello debido a que su elaboración a mediados de siglo le permitió una visión panorámica de los clásicos del montaje, hecho que le llevó a definir mejor los criterios para su clasificación:

– *Montaje rítmico*: Este

conciene a la longitud de las tomas, determinada por el grado de interés psicológico que suscita el contenido [...] Si cada toma se corta exactamente en el momento en que disminuye la atención para ser reemplazada por otra, ésta estará siempre en vilo y se podrá decir que la película tiene ritmo. Lo que se denomina ‘ritmo cinematográfico’ no es, pues, la captación de las relaciones de tiempo entre las tomas; es la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de la atención que suscita y satisface.³⁴

– *Montaje ideológico*: Con él se “designa a las relaciones entre tomas destinadas a comunicarle al espectador un punto de vista, un sentimiento o una idea más o menos precisos y generales”.³⁵

– *Montaje narrativo*: Ya atado en la dicotomía entre el montaje narrativo y expresivo expuesta por el propio Martín, encuentra su función en enlazar cronológicamente las imágenes para desarrollar una serie de acontecimientos.

Dentro de éste aún podríamos distinguir variantes:

– *Montaje lineal*: orden lógico y cronológico.

³⁴ M. Martín, op. cit., p. 161.

³⁵ *Ibid.*, p. 165.

– *Montaje invertido*: “alternan el orden cronológico a favor de una temporalidad muy subjetiva y eminentemente dramática, y que salta libremente del presente, al pasado, para volver al presente”.³⁶

Debemos referirnos también a los tres tipos de montaje de acuerdo a la alternancia de imágenes de dos secuencias diferentes.

– *Montaje alternado*. También conocido como *cross cutting*, básicamente es presentar intercaladas escenas diferentes, cuando se suceden simultáneamente.

– *Montaje paralelo*. Las escenas se alternan al igual que en el anterior; sin embargo, en este caso no son simultáneos en la historia narrada.

– *Montaje convergente*. Es una variación del primero, la diferencia sustancial es que las escenas alternadas convergen hacia un único lugar en un único tiempo.

Más que tres tipos de montaje diferentes -rítmico, ideológico y narrativo- se trata de tres aspectos que se pueden manejar conjuntamente, ¿Qué sería de una narración sin ritmo? ¿Por qué no encontrar fundamentos ideológicos en el montaje narrativo? ¿O bien, sucesión de hechos en un montaje que proponga ideologías con la unión de imágenes?

Así pues, sobre cualquier clasificación, es importante señalar finalmente la utilidad práctica del montaje; al respecto Jean Mitry afirmó: “[...] en cine, la multiplicidad de puntos de vista nos devuelve no sólo el sentido del espacio, sino además su corolario: el sentido del movimiento. Gracias al montaje podemos cambiar a cada instante de punto de observación [...]”.³⁷

Por último, se debe observar que el montaje es no pocas veces apoyado por innumerables artificios técnicos: disolvencias, encadenados, cortinillas, iris, *fade in*, *fade*

³⁶ M. Martin, op. cit., p. 168.

³⁷ J. Mitry, op. cit., p. 40.

out, etcétera,³⁸ los cuales pueden ser cargados de variados sentidos por el director a través de la trama: elipsis de tiempo, viaje, pérdida del conocimiento, etc. La existencia de este montaje narrativo no soluciona nuestro problema en el sentido de ubicarlo como una tarea del narrador. Entenderíamos el uso del término montaje narrativo como similar al que se hace al hablar de la narratividad en el teatro o en la pintura, es decir, un uso carente de rigor (el encadenamiento de acciones puede ser también parte de un documental), lo que lleva a pensar que el montaje narrativo por sí solo no hace al narrador ni propicia la narratividad, aunque, como se dijo antes, sí pueda funcionar como la concreción de tareas del narrador como el organizar temporalmente los eventos que se presentan.

3.2.1.5 Elementos técnicos: iluminación, color y b/n

Martin llama a estos recursos *no específicos* por el hecho de que no son exclusivos del cine, sino que son usados por otras artes (teatro, pintura, etc.).³⁹ No obstante, es innegable que son definitivos para dar sentido a los mensajes, en cuestiones que van desde la simple apreciación u ocultamiento de elementos icónicos, hasta la creación de atmósferas por la asociación de grados de iluminación y colores con actitudes como el suspenso, la alegría o el terror. A decir del inglés Ernest Lindgren, la “iluminación sirve para definir y modelar las siluetas y los planos de los objetos, crear una sensación de profundidad espacial y producir una atmósfera emocional y hasta algunos efectos dramáticos”.⁴⁰ Indispensable es también el manejo de las sombras, elemento explotado en extremo por la corriente expresionista, evocada por autores de todo el mundo.

³⁸ B. Balazs, op. cit., p. 144.

³⁹ M. Martin, op. cit., p. 63.

⁴⁰ Ibid., p. 64.

En cuanto al color, su principal manejo es la elección de película en blanco y negro o la de color. “En los orígenes del cine, las dificultades tecnológicas para impresionar colores en la película hicieron que el blanco y negro fueran la norma y el color una elección significativa [...] Hoy es el blanco y negro, el que indica la elección significativa [...] El blanco y negro o el virado en sepia en el interior de un filme en color puede indicar intento de producir efecto de realidad”, dice Ramón Carmona,⁴¹ aunque paradójicamente la realidad tenga color, no obstante, debemos señalar que éste y otros sentidos de tal recurso dependen fundamentalmente del contexto en el que se utiliza.⁴² Por tanto, será labor del director adecuar el mensaje a su intención, al mismo tiempo que acercarlo al entendimiento de los espectadores.

El uso de filtros en un tono dominante naturalmente también es una elección significativa del director. Al ser considerados como parte de los elementos que median entre el universo diegético y el espectador, se puede aventurar su cualidad narrativa.

3.2.2 Notaciones gráficas

Dentro de los filmes podemos encontrar imágenes que a pesar de su carácter fotográfico forman parte de códigos no analógicos, es decir, de sistemas de signos caracterizados por responder a una convención social, por manifestarse con elementos ajenos a la naturaleza del referente. Los ejemplos son múltiples: letreros de objetos o ubicaciones en los escenarios, los créditos, las señales de tránsito, un calendario, una carta, títulos, subtítulos, etcétera.

⁴¹ R. Carmona, op. cit., p. 103.

⁴² Un caso ejemplar es el de las películas del cineasta Rubén Gámez, quien utilizó el blanco y negro en *La fórmula secreta* (1964) y el color en *Tequila* (1992), obteniendo así un tono completamente distinto en cada una, a pesar de la similitud de su singular estilo en los demás aspectos. Ver Víctor M. Granados, *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez*, Tesis de licenciatura UNAM.

Carmona establece una división básica:⁴³

- *Diegéticos*: pertenecientes a la historia narrada (nombres de restaurantes, calles, libros de los personajes, etc.).

- *No diegéticos*: “exteriores al mundo narrado, pero que informan de alguna manera sobre la narración” (créditos, títulos de las partes de la película, fechas y lugares, etc.)

Un análisis minucioso de estos códigos implicaría un estudio semiótico que poco tendría que ver con el cine. Por ello en nuestro caso sólo pueden ser considerados en función de la imagen con la que se presentan, o la ausencia de ésta, en su caso.

3.2.3 Sonido fónico⁴⁴

Desde la aparición del cine sonoro, la participación de signos fónicos de la lengua ha sido prácticamente inseparable de nuestro concepto del filme. Toda articulación, onomatopeyas incluidas, puede ser contenida en este apartado. El diálogo entre los personajes es la forma más común en que se presenta, no obstante también aparece en la voz de un narrador omnisciente, de la voz interior del personaje, de un aparato de radio o un televisor encendido, etc.

De acuerdo con la presencia o ausencia de quien emite la palabra, el sonido fónico puede clasificarse en el cine de la siguiente forma:⁴⁵

- *In*: quien habla está en la imagen y podemos ver que habla;

⁴³ R. Carmona, op. cit., p. 105.

⁴⁴ A pesar de la posible tautología, decidí respetar el término empleado por Carmona –y rescatado de Christian Metz– por su utilidad para designar a la articulación verbal.

⁴⁵ R. Carmona, op. cit., pp. 107, 108.

- *Out*: quien habla está en el espacio circundante al encuadre pero no lo vemos, únicamente escuchamos su voz (un interrogatorio policiaco en el que sólo vemos al detenido, por ejemplo);
- *Off*: escuchamos la voz de un narrador, posiblemente un personaje de la historia, en una escena en la que él naturalmente no está, o bien estuvo hace tiempo;
- *Through*: quien habla está en el encuadre, pero no le vemos hablar porque quizás está de espaldas, o bien la cámara hace un *close up* a sus ojos, por ejemplo;
- *Over*: una voz en *off* que se produce en forma paralela a las imágenes, pero sin el fin de establecer un relato de los hechos, sino más bien como un acompañamiento que las enriquece con otras ideas, más allá de describirlas o dar un punto de partida a la acción de la escena.

3.2.4 Sonido musical

Mucho antes del advenimiento del cine propiamente sonoro, fue evidente la posibilidad y conveniencia de acompañar las imágenes con música. Por eso ya en la época del cine mudo fueron compuestas partituras para algunas cintas (Martín menciona algunas en el texto citado); es bien sabido que prácticamente “cada sala disponía de un pianista o de una orquesta, encargados de acompañar las imágenes con efectos sonoros de acuerdo a una partitura compuesta especialmente o con indicaciones proporcionadas, a veces de un modo preciso, por la empresa productora”.⁴⁶

Sin duda la aparición de la banda sonora en las películas motivó una mayor atención de los creadores sobre el aspecto musical. El acompañamiento ya no sería improvisado o

⁴⁶ M. Martín, op. cit., p. 131.

interpretado en estilos diversos por instrumentos no previstos. A partir de ese momento la música sería una sola donde fuere a proyectarse la cinta.

Desde entonces el uso de la música ha sido punto de debate. Básicamente existen dos posturas: la que propone y utiliza la música como mero acompañamiento de lo que se ve en la pantalla, y la que a su vez plantea que la música debe expresar un contrapunto de la imagen para crear nuevas sensaciones, a la manera en que lo hace la yuxtaposición de imágenes.

Al margen de ello, músicos como Aaron Copland, o críticos como Mark Evans, o teóricos del cine como el propio Eisenstein han elaborado diversas clasificaciones funcionales de la música en el cine más o menos similares entre sí. Sin embargo, vale la pena señalar inicialmente la gran división propuesta por Roger Manvell y John Huntley.⁴⁷ Los autores señalan la existencia de la música realista y la música funcional. Por la primera se entiende aquella que además de escucharse podemos ver a quien la ejecuta, el aparato que la reproduce, o bien, simplemente la escena se desarrolla en un lugar en que por experiencia sabemos que hay música: el vestíbulo de una sala de conciertos, un auto, el interior de un bar, etc. En cuanto a la funcional, se trata de aquella que aparece sin que en el encuadre ni en el entorno exista una fuente aparente que la produzca.

Ahora bien, de acuerdo con la función específica de la música nos permitimos esbozar una clasificación apoyándonos en las muchas existentes:

- *de atmósfera*: acompaña la acción del individuo, sus desplazamientos, sus acciones en general (suspenso, romance, persecución, violencia, etcétera);

⁴⁷ Carlos Vega, Tesis de licenciatura, *Influencia de la música de cine sobre el espectador*, p. 44.

- *psicológica*: la ubicamos en el interior del personaje; a diferencia de la anterior, acompaña únicamente el estado de ánimo del individuo (reflexión, desconcierto, alegría);
- *de enlace*: une acciones de diferentes escenas, cierra una para comenzar otra, permite delimitar una época en la vida del personaje, etcétera;
- *de acción*: se utiliza recurrentemente para enfatizar cuando el personaje ejecuta un movimiento, como volar, correr, nadar e incluso pensar.

Como es normal en el lenguaje cinematográfico, resultaría imposible en la práctica caracterizar con absoluta precisión qué papel desempeña la música en determinada escena, pues incluso puede desarrollar varias a la vez, al igual que puede transformarse de música real a funcional o viceversa. Nuevamente, esta clasificación más que encasillar, permite vislumbrar las infinitas posibilidades del director en el aspecto musical.

3.2.5 Ruidos y sonidos analógicos

A pesar de que en el origen del cine sonoro se privilegió la inclusión de voces y de música, la aportación de los sonidos que se producen en la acción, dentro y fuera del encuadre, fue un gran aporte para acercar el espectáculo a la verosimilitud, a la identificación del filme con la realidad por parte del espectador. Sobre la autenticidad de los ruidos analógicos es importante señalar que pueden producirse y grabarse efectivamente en el rodaje (sonido directo), o bien, son grabados en estudio o en lugares diversos donde se producen naturalmente, y posteriormente se agregan a la imagen. Este hecho, sin embargo, por lo común pasa inadvertido por el espectador, desempeñando el sonido las mismas funciones en ambos casos.

Sin duda, al igual que la música, los ruidos pueden ser realistas o funcionales, acompañando a la imagen para crear una atmósfera o un estado psicológico – apoyando al montaje – o simplemente como parte de la acción que se desarrolla.

Carlos Vega aboga en su tesis de licenciatura a favor del sonido analógico: “los ruidos reales serán siempre preferibles a cualquier música no justificada y sobre todo a música imitativa de la imagen sin aportar, en conjunto, un nuevo discurso al filme”.⁴⁸ Es fácil entender que, al fin ambos sonido, la música y el ruido funcionan de la misma forma en un filme, pero ello no significa que dé lo mismo utilizar uno u otro.

Por último, la ausencia de sonido en cualquiera de sus formas, el silencio absoluto, es igualmente susceptible de ser utilizado con fines dramáticos. Baste pensar simplemente en el efecto que puede tener la abrupta interrupción de un diálogo o en el silencio repentino de la música.

⁴⁸ C. Vega, op. cit., p. 147.

EL NARRADOR EN LA PELÍCULA, GANANCIAS Y PÉRDIDAS

Una vez analizadas las tareas del narrador propuestas en el caso de la novela que nos ocupa, y convenidos los recursos que permiten al cine transmitir una contenidos, estamos en posibilidad de explorar de qué manera tales tareas se ejecutan mediante las imágenes en movimiento y los sonidos. El orden que seguimos es el mismo de los capítulos I y II. En este caso el análisis de las tareas va acompañado por un comentario sobre las transformaciones que tiene la historia en la adaptación de Ripstein, con el fin de que el lector tenga una visión acerca de lo que se modifica, una opinión de lo que se pierde y se gana a partir de tales cambios.

4.1 UBICACIÓN Y TRANSICIONES TEMPORALES

La película inicia con el camión rojo de Pancho (Gonzalo Vega) en primer plano y avanzando de frente. Esta sola imagen remite a una época, es ya una marca temporal; el modelo del vehículo precisa aún más el tiempo en que se desarrolla la acción. El encuadre podría haberse manejado de manera que no permitiera identificarlo plenamente, pero se insiste en mostrarlo. Naturalmente esta parte del mensaje podrá ser captada únicamente por

quienes están habilitados por el conocimiento de los transportes de la época, pero lo mismo sucedería en una novela si el narrador o un personaje mencionara ese dato verbalmente. Se trata, pues, de una precisión que se da en la imagen y que no es señalada en la novela.

En la segunda escena, el despertar de la Manuela, vemos la acción que se narra en el primer capítulo de la novela. No obstante, existe un cambio más significativo en el orden temporal, que es lo que ahora nos ocupa. En la narración de Donoso no aparece Pancho en su camión, la Manuela únicamente despierta sobresaltada por los recuerdos. A través de la memoria del homosexual, el narrador literario desarrolla el relato de ese despertar incluyendo como narraciones en abismo lo que le había sucedido el día anterior, primero, y luego —al recordar la plática de ayer con su hija— lo que había sucedido un año antes cuando Pancho hizo destrozos en el burdel y junto con sus amigos le puso el vestido de española a la fuerza. Desde aquí podemos adelantar que, en la adaptación, Ripstein tiende a agrupar los acontecimientos de manera lineal, en tanto que en la novela existen multitud de analepsis, a veces fugaces y en otras ocasiones sostenidas de manera más extensa.

En la cinta son Pancho y su camión, y no es sólo su recuerdo, quienes interrumpen el sueño de la Manuela. Posteriormente, en lugar de acudir a la analepsis mediante el *flashback* para explicar lo sucedido en el día y el año anterior, se recurre al diálogo, pues aquí no se queda el homosexual angustiándose a solas y sin hacer ruido, sino que despierta a su hija y le platica sus temores. Las idas y venidas en el tiempo manejadas ágilmente en el texto literario son en este caso suprimidas por el diálogo padre-hija. Como veremos más tarde, este recurso para simplificar la intrincada temporalidad del relato literario es utilizado en varios momentos del filme, aunque el ir y venir en el tiempo siguiendo la memoria y las emociones de los personajes es un elemento central en la obra de Donoso. En la película

esta extrema fragmentación es traicionada a favor de una temporalidad lineal; adelante se comenta más ampliamente la única analepsis que se respeta de la novela y que de hecho ocupa los capítulos VI y VII –centrales– de la novela. La información que se da en el resto de los regresos temporales es agrupada dentro de las conversaciones de los personajes, algunas de las cuales ni siquiera existen en la novela y fueron creadas ex profeso, como la referida entre Manuela y la Japonesa en la cama, o la que sostienen Pancho y su cuñado en la gasolinera.

Veamos de qué manera se cumple esta tarea –la de ubicar y marcar una transición temporal– en el citado caso del *flash back* al momento en que vivía la Japonesa Grande (Lucha Villa); en la novela esta analepsis, como se dijo, se da con una clara división mediante el capitulado.

En la cinta la transición es en extremo sutil y, valga decirlo, cinematográfica. Después de una agria discusión entre padre e hija por la venta de la casa, la Japonesa (Ana Martín) se refugia en su recámara y abre el baúl en el que guarda recuerdos de su madre; mueve algunas telas hasta encontrar una foto de la Japonesa, la mira detenidamente en la penumbra y termina por hacerla a un lado de forma brusca. Finaliza la secuencia, pero la siguiente inicia con el mismo retrato perfectamente iluminado. En ambas secuencias la luz sobre el cuadro es especialmente significativa; en la primera la sombra que proyecta la Japonesa sobre ella y la misma semioscuridad del cuarto le dan el carácter de foto vieja, en algún momento incluso podríamos dudar de que sea en color, lo que acentúa aún más su antigüedad. La vitalidad de la misma foto en la siguiente secuencia es contrastante. Con un marco de madera oscura, está colocada sobre una superficie blanca que permite el lucimiento del rojo de la blusa que lleva puesta la Japonesa; su franca actitud de coquetería

(que en manos de su hija no se apreció) es a su vez otro signo de vida. El inicio de un bolero marca también la transición. Curiosamente en este caso se trata de dos momentos en el mismo espacio, pues ambas secuencias se desarrollan en esa recámara con la única diferencia de los años.

Si la iluminación descrita refiere igualmente el cambio temporal, éste se refuerza también por el *panning* que hace la cámara por la habitación a través de varios encuadres. Podemos ver la foto de un hombre junto a una lámpara, un jarrón y otros adornos frente a una cortina, un tocadiscos que justifica la música, un altar sobrecargado de imágenes y, finalmente, una mujer sollozando ante un espejo; este recorrido responde, por supuesto, a la necesidad de ubicar al espectador en otro momento. Aquí el color es otro elemento significativo. La Japonesita está rodeada de claroscuros en los que el café y el rojo ocre proyectan una imagen de desgaste. En contraste, en el tiempo de su madre los rojos vibrantes —el tapiz, las cortinas, la ropa de cama, los vestuarios de la Japonesa y Lucy (Carmen Salinas), el amarillo e incluso el blanco— proyectan una luminosidad que refiere a la vida. Así pues, en el caso de este *flash back* son múltiples los recursos empleados para establecer claramente la transición temporal.

La siguiente secuencia se sincroniza con el tiempo de la misma *analepsis-flashback*. Inicia con un *long shot* de la calle por donde avanzan don Alejo (Fernando Soler) y la comitiva de su campaña para diputado, la cámara está frente a la marcha que ocupa la calle de lado a lado; el siguiente encuadre es un *big long shot* de la plaza en contrapicada. Ahí es importante la manta que llevan los manifestantes: “EL OLIVO CON DON ALEJANDRO CRUZ”, porque de antemano se sabe que eso sucedió con mucha antelación al día en que inicia el relato.

A continuación presenciamos la llegada de la Manuela (Roberto Cobo) y de las prostitutas de la Mamá Dorita a la estación de tren. El silbato de la locomotora se escucha en *off* desde el momento en que don Alejo y acompañantes suben al templete en medio de la plaza, el empalme del sonido lejano del tren (fuera de cuadro) en esta imagen es un paso casi natural para que en el siguiente corte la cámara se emplace junto a las vías de la estación de El Olivo.

Por último comentaremos el retorno al presente del relato. Después de la relación sexual que traerá al mudo a la Japonesita, la Manuela y la Japonesa Grande –ambas semidesnudas– sostienen una conversación sobre cómo va a continuar su amistad. Al igual que en el inicio del *flash back*, la iluminación permite que predomine el color rojo en la escena, los cuerpos, las sábanas y los muebles tienen ese tono. El último encuadre del *flash back* es un buró con una lámpara eléctrica encendida, dos botellas de cerveza y un vaso. Parecería que la lámpara se apaga porque el siguiente corte es completamente en negro; en la oscuridad un cerillo se enciende entonces para prender una lámpara que ahora es de mecha, deja ver unas manos en la penumbra hasta que la luz cobra poco más intensidad. La imagen que sigue muestra a la Japonesita tal como la dejamos antes de ir al pasado, pero ahora está sentada sobre la cama con las piernas recogidas, y de los tonos rojos volvemos a la penumbra presente de la misma habitación.

Como vimos, encuadres abiertos o de objetos clave (una foto, una lámpara), la iluminación que privilegia ciertos colores y la música, son los recursos cinematográficos que en este caso sustituyen al narrador en la tarea de ubicar en el tiempo las diferentes partes del relato, aunque ello no signifique que siempre sucederá así.

4.2 PRESENTACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES

Antes de analizar cómo se cumple esta tarea mediante recursos cinematográficos, es conveniente hacer ciertas observaciones acerca de los actores y los personajes que encarnan. Una lectura atenta de la novela y de la película nos permite ver de inmediato que Ripstein no buscó en su *casting* a los actores que dieran perfectamente el tipo descrito por el narrador de Donoso. En términos generales, podemos decir que se procura suavizar el desagradable aspecto de los habitantes de El Olivo. Veamos algunos casos.

La caracterización de la Japonesita por Ana Martín es quizá el cambio más radical. El personaje literario es descrito como una mujer “flaca, negra dientuda, con las mechas tiesas igualitas a las de la Manuela” (p. 26); ni siquiera es una mujer normal, pues “a sus dieciocho años bien cumplidos ni la regla le llegaba todavía. Era un fenómeno” (p. 30); se trata de una “chiquilla buena y todo, pero fea, y no se vestía a la moda, parecía de casa de huérfanos con esos pantalones bombachos hasta el tobillo que se ponía debajo de los delantales” (p. 39). Sin ser un modelo del canon, indudablemente Ana Martín es una mujer atractiva. A pesar de ello se le pudo caracterizar para reflejar la fealdad y descuido de la Japonesita literaria; no obstante, en varias escenas vemos que Ripstein prefirió presentarla como una mujer guapa e incluso seductora, como en el momento en que encuentra a don Alejo y a Pancho en el galpón, donde viste una blusa blanca y una minifalda café, con un peinado corto y maquillada. Lo mismo sucede cuando Pancho y Octavio llegan al burdel, la joven madrota viste un traje amarillo oro entallado que la distingue claramente del resto de las prostitutas, ellas sí caracterizadas como mujeres decadentes, aunque tampoco al grado de las descripciones de Donoso.

La Manuela también es un personaje estilizado en la adaptación; en seguida presento algunas de las descripciones que tenemos en la novela: “Frotó su lengua contra su encía despoblada: como aserrín caliente y la respiración de huevo podrido” (p. 9); se “arrebozo el chal rosado, se acomodó sus dientes postizos y salió al patio con el vestido colgando al brazo. Alzando su pequeña cara arrugada como una pasa, sus fosas nasales negras y pelosas de yegua vieja [...]” (p. 14); al “agacharse sobre el brasero de la Clotilde para tomar carbones, a la Manuela le crujió el espinazo. Va a llover [...] tenía miedo a tantas cosas y tosía, el agror en la boca del estómago y los calambres en las encías [...]” (p. 16).

En la cinta todos estos detalles están ausentes: no se hace la más mínima alusión a los dientes de la Manuela (a excepción de cuando la Lucy dice que se le cayeron los dientes –los pasadores– al darle una bofetada jugando), se ven sanos; la cara de Roberto Cobo dista mucho de estar arrugada como pasa y por ningún lado se le ve anquilosado ni afectado de su salud. Al contrario, la Manuela de la pantalla dista mucho de representar los 60 años del personaje literario y tampoco está caracterizado con esa intención. Sus movimientos son ágiles y muestran una vitalidad que permitiría ubicarla entre los 40 y 50 años.

Quizá Gonzalo Vega y Fernando Soler estén menos lejos de la descripción de Pancho y de don Alejo, aunque tampoco se buscó una reproducción exacta. Del anciano sabemos que “hasta cara de Tatita Dios tenía, con sus ojos de loza azulina y sus bigotes y cejas de nieve” (p. 12), aunque en Soler las canas aún no predominan ni en cejas ni en bigote. No es precisamente su descripción física, pero hay un hecho que hace que el Alejo de la cinta se vea más viejo que el de la novela: el primero siempre va acompañado por un ayudante llamado Reynaldo (aunque en alguna ocasión diga que aún se basta a sí mismo),

dando la imagen de una edad muy avanzada, lo cual se acentúa con los pasos cortos al andar.

De Pancho la película respetó la caracterización original en dos aspectos fundamentales: su apariencia sucia, descuidada, y sus brazos y manos fuertes: “Estos hombres de cejas gruesas y voz áspera eran todos iguales: apenas oscurece comienzan a manosear, y dejan todo impregnado con olor a aceite de maquinarias y a galpón y a cigarros baratos y a sudor...” (p. 17); en tanto que sus brazos son quizá la imagen más conservada por la Manuela de él, y por supuesto son su carta de presentación en el filme mientras maneja en su llegada a El Olivo.

Lucha Villa, por último, sí se aproxima a la descripción de la Japonesa, “[...] grande y gorda, con los senos repletos como sacos de uva, se escotaba” (p. 57); “[...] al rato salió muy elegante con su vestido de seda negra escotado en punta adelante, y todo el pelo reunido en un moño discreto pero lleno de coquetería” (p. 92). Así pues, en términos generales podemos anticipar que no fue la intención de Ripstein reproducir puntualmente las características de los personajes, y que los cambios, por lo común, van el sentido de estilizar a los personajes, de agregar rasgos visuales atractivos a su obra. Pero veamos ya de qué recursos hecha mano el director para esta presentación y descripción de los personajes.

En la escena del camión rojo viajando sobre un camino disparejo es imposible distinguir a quién lo maneja. El único detalle que podemos descubrir son las manos sobre el volante, iluminadas por un sol cenital en las tomas frontales del camión, mientras que en dos tomas interiores del tablero podemos ver hasta los brazos. Dos detalles resaltan en ellos: se trata en primer lugar de extremidades fuertes, llevan la camisa arremangada para lucir sus músculos, pero además es notorio que están sucios. Del resto del cuerpo apenas

podemos atisbar la silueta por el parabrisas. El narrador literario refiere así las manos de Pancho: “Sus manos duras, pesadas, como de piedra, como de fierro, sí, las recordaba” (la Manuela) (p. 11). Salvando momentáneamente la distancia entre contar con palabras y contar con imágenes, podríamos decir que se trata de una traducción literal.

La descripción de Pancho Vega (aunque hasta ese momento no sepamos su nombre) queda interrumpida por la secuencia de la casa de citas de la Manuela y la Japonesita mientras duermen. Pero continúa cuando estaciona su camión frente a la casa. La toma entre plano medio y primer plano permite conocer el rostro de Pancho, quien se asoma desde la ventanilla. Tenemos, pues, la primera descripción de su rostro, de una mirada lasciva y torpe sonrisa. Confirmamos lo que ya las manos sucias nos anunciaban: está sin rasurar y el aspecto de su cabello tampoco es muy cuidado.

El encuadre permite percibir también el carácter malintencionado de Pancho, su afán de molestar tocando el claxon. La letra de la canción que Pancho escucha redondea este primer acercamiento a su personalidad:

Yo no tengo padre,
yo no tengo madre,
yo no tengo a nadie,
que me quiera a mí.¹

Poco más tarde sabemos de su orfandad y de la tortuosa relación con quienes lo criaron. En cuanto al nombre del conductor, es la Japonesita quien se encarga de revelárnoslo, la Manuela mueve a su hija y le pregunta

- No puede ser, no puede ser. ¡Hija, despierta!
- Ya lo oí.
- ¿Será posible? ¿No oyes eso?
- Humm, es el camión de Pancho.

¹ Todas las citas de los diálogos y canciones fueron extraídos directamente de la película.

- ¿Crees que venga? Yo sabía que esto iba a suceder. Él dijo que un día iba a regresar.
- No se asuste Papá.
- ¿Y cómo quieres que no me asuste si es un bruto?

Además de enterarnos del nombre, por la voz del homosexual tenemos otro dato importante para construir a Pancho: es una amenaza para los habitantes de la casa, su brutalidad angustia al hombre acostado con su hija.

Pero Pancho Vega sólo es presentado en *full shot* (de cuerpo completo) cuando desciende del camión frente a la gasolinera de Octavio (Julián Pastor), su cuñado. Entonces podemos saber que es de baja estatura, viste pantalón de mezclilla, que trae la camisa abierta y desfajada con una camiseta rojo intenso debajo. El contraste con su cuñado es notorio. Tenemos, pues, la presentación y descripción de Pancho; las escenas seleccionadas y presentadas a través de encuadres, movimientos de cámara, vestuario, sonidos, etcétera, han cumplido con la tarea del narrador de ponerlo frente a nosotros. Por supuesto esta tarea no termina aquí, sino que se desarrolla a lo largo sus apariciones en la cinta, pues las imágenes e incluso las acciones no dejan de describir algún aspecto físico o de la forma de ser y pensar de los personajes. Veamos ahora cómo se presenta a la Manuela.

La imagen en que aparece la Manuela es un primer plano de su mano tosca, con restos de pintura en las uñas, sobre la cama, por supuesto símbolo de la contradicción entre su sexo y su afeminamiento. Aquí descubrimos un manejo antitético de la misma parte del cuerpo de los personajes principales (recordamos fácilmente las fuertes manos de Pancho), a la vez que se trata de una sinécdoque en la que las manos sustituyen por un momento al todo, dándonos un adelanto del físico y de la personalidad de ambos. El siguiente encuadre toma a dos cuerpos (*two shot*) bajo las cobijas. Otro corte nos presenta un plano medio del homosexual acostado, conocemos entonces su afilado rostro y que duerme en pijama, costumbre poco común para los hombres en provincia –aunque usual en algún sector de la

sociedad– e incluso afeminada conforme retrocedemos en el tiempo o nos acercamos a la vida en el campo.

Después de un montaje alternado que nos muestra al camión de Pancho estacionándose y tocando el claxon frente a la casa, regresamos a la recámara donde la Manuela despierta alterada. La cámara nos enseña sus movimientos nerviosos en la cama y escuchamos cómo intenta despertar a su hija. Los desplazamientos, la entonación y los miedos por Pancho siguen la descripción de su carácter homosexual (hasta aquí el espectador aún no se entera de cómo le llaman).

En seguida de las secuencias de Pancho y Octavio en la gasolinera, la acción vuelve a la recámara donde la Manuela se levanta. Por vez primera el encuadre nos la presenta de cuerpo entero. Nos enteramos también de que guarda un vestido rojo y del resentimiento y atracción hacia Pancho. La cámara la sigue en un *panning* desde un plano americano en la cama hasta un *full shot* que nos permite ver la afeminada forma de caminar y su singular manera de sentarse frente al espejo del tocador, con las piernas juntas. La Manuela comienza a limpiarse la cara, hay una toma de la Japonesita en plano medio en la cama, pero en la siguiente tenemos un primer plano del padre frente al espejo; la imagen nos insiste en el afeminamiento esta vez más de cerca, con mayor detalle porque después de la limpieza viene el lápiz de labial. En voz de la Manuela y de su hija nos enteramos de la existencia de don Alejo y de su protección frente a Pancho, así como de su habilidad para el baile. La secuencia termina con el homosexual tomando su ropa y quitándose la pijama.

En una toma del patio la vemos salir por una puerta vestida con camisa roja a cuadros y pantalones del mismo color; un *panning* sigue su sinuoso movimiento corporal al andar. Entra a otra habitación y una prostituta vieja nos da por primera vez su nombre:

– Cloty... Cloty... óyeme.

- Manuela... ¿qué quieres?
- ¿De casualidad no tienes hilo rojo?

Tenemos ya, entonces, a dos de los personajes centrales de la película: el macho y el homosexual. Vale la pena comentar que desde la cama hasta su salida a la casa de Ludo (su anciana vecina), el seguir a la Manuela permite a la imagen presentarnos a los personajes de la casa, a la Japonesita, Cloty, Lucy y por supuesto a la Ludo, aunque son ellos en su interacción quienes nos informan sus nombres. En este momento ya estamos también enterados de la existencia de los personajes que conoceremos visualmente más tarde, como don Alejo y la Japonesa Grande, quien aunque ya muerta aparecerá en el *flash back* al tiempo en que El Olivo era un pueblo con esperanza.

A pesar de aparecer desde la misma secuencia en que lo hace su padre, la presentación física y de carácter de la Japonesita es mucho más lenta; la cámara sigue menos sus desplazamientos correspondiendo a su escaso movimiento. No es sino hasta que alcanza a la Manuela en el cuarto de Lucy cuando la conocemos de cuerpo completo, y su fuerte carácter al regañar a Lucy por intrigar contra la vieja Cloty. Pero veamos por último y brevemente cómo son presentados don Alejo y la Japonesa Grande.

Del anciano sabemos muchas cosas antes de conocerlo físicamente: es una presencia ineludible para todos los habitantes de El Olivo. Pancho se preocupa porque le debe dinero y su cuñado le propone que compre una casa a crédito, “¿Y luego, las mensualidades del camión?”, pero enseguida se niega a ir al almacén, para no verlo:

- No, yo no voy.
- ¿Por qué?
- Pues de seguro por ahí se aparece don Alejo y...
- ¿Y qué? ¿A poco le tienes miedo?
- Yo no le tengo miedo a nadie.
- ¿Y qué? ¿Será que no quieres que te vean por ahí conmigo?
- No digas eso cuñado.

- Ese viejo infeliz que quiere especular con todo. Si no fuera por don Alejo yo no tendría que vender este changarro. Pero él está empeñado en que este pueblo se quede sin gente.

A diferencia de Pancho, de la Manuela y de la Japonesita, la presentación de don Alejo en cuanto a su nombre, avanzada edad e importancia en la vida del pueblo, es delegada a los personajes. Aún sin verlo, de él se crea una imagen omnipresente en la vida del pueblo, un halo de omnipotencia casi divina. Veamos cómo es referido en la siguiente secuencia, con la Manuela levantándose de la cama donde permanece su hija, ambas hablan de la agresión de Pancho el año anterior:

- Si viene le va a pedir que baile.
- ¡Poco hombre! Para que después arme su desmadre como la otra vez. Si no fuera por don Alejo. Te digo, no es que sea miedosa, pero yo le vi la cara de quererme hacer... quién sabe qué.

Minutos más tarde es la Japonesita quien se refiere al anciano al platicar con Manuela en el patio.

- Anoche me mandó un recado don Alejo. Y esta tarde va al almacén y que quiere hablar conmigo, que me tiene una buena no...
- ¿Él, Dios mío?
- Se me hace que ya consiguió lo que queríamos.
- ¿Tú crees? Yo no lo creo.
- Bueno, lo que usted piensa no cambia nada. Además aprovecho pa decirle a don Alejo que nos proteja del animal ese.
- Ay sí hijita linda, sí, él es el único que puede ayudarnos.

Ludovina también aporta datos de don Alejo, de su esposa, de su hija muerta y de la relación de la familia con Pancho, desde niño hasta la deuda por el camión. Sólo en la siguiente secuencia podemos ver al cacique, acompañado por doña Blanca en su casona después del desayuno. Dos encuadres nos lo muestran sentado en la cabecera de la mesa, aunque en el primero semioculto tras un cristal y en el segundo se trata de un plano general que lo toma al mismo tiempo que a su esposa; de entrada lo vemos con un impecable traje gris y camisa blanca. El ruido del auto del administrador llama la atención de doña Blanca,

quien lo menciona. La réplica de don Alejo es tomada en plano medio, con lo que vemos por vez primera sus rasgos con detalle: frente llena de arrugas y mejillas caídas, cabello y bigote abundante pero lleno de canas, de hablar senil pero con movimientos enérgicos. A continuación varios planos generales lo acompañarán hasta el administrador y luego al despacho, su andar es a la vez firme y gastado.

De la Japonesa Grande la primera referencia es dada por la Japonesita, cuando un cliente rezagado le llama precisamente Japonesa:

- Si cree que esta casa es hotel pague como si fuera hotel.
- Yo me hubiera divertido más con usted pero... usted nunca quiere, es bien seria.
- Seré puta como las otras, pero me meto con el que quiero.
- Eso ni hablar...
- Y ahora pague.
- ¿Están bien 50? Sea gente Japonesa, deme chance.
- No me diga así. La Japonesa era mi madre, la Japonesa Grande. A mí dígame como se le pegue la gana menos así.

Volvemos a saber de ella en la conversación que sostienen la Manuela, la Japonesita y Lucy. Como se dijo antes (4.1), después del pleito entre padre e hija ésta se refugia en su cuarto, abre un baúl con objetos de su madre, entre ellos una foto, primera imagen de la Japonesa en la película. El retrato es el pretexto ideal para el *flash back* al pasado en el que vivía la madre. La Japonesa aparece en un plano general sentada frente a un tocador tras una cortina; los tonos rojos predominan en la habitación y la ropa acentúa el carácter prostibulario. Un plano medio nos muestra sus facciones en el momento en que se pinta los labios: mujer madura, de cara llena y fuerte a pesar de las lágrimas.

Lucy toca a la puerta y escuchamos la voz compungida de la madrota:

- Peces primeriza. ¿A poco querías mucho al tal Pin? [pregunta Lucy].
- Es que a mí ya no me van a quedar muchos.
- Era un desgraciado, siempre te pegaba.
- Yo lo quería mucho.
- Vas a encontrarte otro, siempre te encuentras otro y echas pestes del anterior.
- Padrotes sobran, pero hombres como él.

- Éste era el más padrote de todos. ¡Y ya olvídale! ¡Hazte el ánimo! Ni creas que va a volver.

La vida promiscua de la Japonesa queda a la vista del público a través de la conversación. Algunas secuencias adelante ella misma revela su historia en una conversación con la recién llegada Manuela, pero del lugar que ocupa en el pueblo sabremos únicamente hasta verla desenvolverse en el festejo por la elección de don Alejo como diputado.

Es oportuno comentar que los personajes no son sino un constructo de la narración, es decir, no existen por sí solos; pero son una creación del autor y no de la entidad que se maneja como ejecutante de las tareas del narrador (quien a fin de cuentas también es un constructo); en ese sentido y revisando los ejemplos anteriores, me parece que en el cine –especialmente en esta adaptación– los personajes toman una mayor relevancia ante la ausencia de un narrador verbal que refiera todos los detalles que comúnmente son manejados por el narrador literario. Ahora bien, el hecho de que los personajes proporcionen al espectador la información que en la novela maneja el narrador no quiere decir que ellos se desempeñen, en este caso, como narradores del texto filmico (aunque sí funcionan como narradores *dentro del film*). Se trata de dos canales sustancialmente distintos con que el escritor nos informa. En todo caso, el hecho de que en *El lugar sin límites* y en otras cintas los personajes participen ampliamente en tareas como la descripción y la presentación de los personajes es tan sólo una opción que toma el director, aunque existan otros elementos del discurso filmico que sí podrían conformarse como narrador por el desempeño de las tareas de éste y su no dependencia de los personajes; me refiero naturalmente a los encuadres, el montaje, la posición de cámara, etc., los cuales no

dejan de participar en la elaboración de los mensajes, incluso cuando el contenido central está en lo que dice el personaje.

4.3 RELATAR, DAR CUENTA DE LOS ACONTECIMIENTOS

El transcurso constante del tiempo es irrenunciable en el mensaje cinematográfico: su propia naturaleza conlleva la ilusión del movimiento. A diferencia de la literatura o la pintura, donde los elementos materiales que representan la historia pueden ser apreciados al ritmo y con los retornos que el lector decida (incluso de manera estática), una película –al igual que la música– se percibe con un desarrollo temporal que en nada depende del espectador.

El desplazamiento de un personaje, un objeto, un cambio de iluminación, un movimiento de cámara (real o virtual), los sonidos producidos por elementos dentro o fuera del encuadre bastan por sí solos para producir la sensación de un acontecer. De esta forma, únicamente un encuadre sin elementos que se desplacen, sin ruidos, sin movimientos de cámara permitiría la sensación de que el cine es por un momento estático. Veamos algunas variantes del transcurso de los acontecimientos en *El lugar sin límites*.

Como espectadores percibimos con normalidad el que la cámara siga la acción de los personajes, que el camión de Pancho sea tomado desde diversos ángulos mientras transita por las veredas que van a El Olivo, o que la cámara siga a la Manuela en su búsqueda de hilo rojo por la casa y hasta donde está la Ludo. Pasamos por alto que vemos

exactamente lo que los encuadres que integran la película tienen establecido para ser visto,² que no nos enteraremos nunca cómo amanece don Alejo en la cama, que no sabremos cómo es la hora de la comida en el prostíbulo, ni cómo fue exactamente la muerte de la Japonesa Grande. No. Aunque lo aparente, el cine no es una penetración indiscriminada ni total en el universo diegético de las películas, sino una presentación que delimita perfectamente lo que podremos ver (aunque lo que se perciba dependa de la competencia del espectador). Como se dijo en el apartado 3.2.1, además de estar decidido qué aparecerá en pantalla, están acotadas las formas, el tiempo y el punto de vista desde dónde lo veremos.

En determinado momento, aun sin elementos animados y sin sonido (hombres, animales, máquinas, etc.), el hecho de que la cámara nos lleve a recorrer la casa de la Manuela en la segunda secuencia es –además de la descripción del lugar– el paseo de nuestra mirada por el prostíbulo. La sensación es la de penetrar no en una fotografía estática, sino en un lugar temporal donde lo poco que acontece es también parte del relato. No obstante, el desarrollo temporal se presenta desde la sucesión de los créditos, más exactamente desde el epígrafe tomado del *Doctor Fausto* de Marlowe:³ la voz que escuchamos ya nos presenta el transcurso constante de acontecimientos (aunque sean verbales), un transcurso del tiempo distinto del que se puede tener en la lectura, porque a su manera éste también incorpora un devenir establecido al aparecer línea a línea por la parte inferior de la pantalla.

Por otro lado, en cuanto a la fidelidad de la película con los acontecimientos de la novela, podemos decir que la intención del narrador creado por el director tiene como fin no sólo reproducirlos, sino más bien rescribirlos distinto para cine; es decir, los

² Aunque en cada espectador está la posibilidad de “no ver” ciertos detalles que aparecen en la pantalla, o de “ver” lo que no aparece al llenar los espacios de indeterminación.

³ Citado en el apartado 2.1, p. 37.

acontecimientos relatados tienen cambios sensibles que muestran al observador acucioso dos historias con diferencias significativas.

Veamos algunos de los principales cambios que hace el narrador cinematográfico en los acontecimientos relatados. Podemos comenzar con el ya mencionado hecho de que en la película Pacho Vega y su camión despiertan a la Manuela, pero esa es una diferencia básicamente en el orden temporal de los eventos. Un cambio más importante es sin duda el hecho de que Octavio cierre su gasolinera; en la novela Octavio es un sujeto fuera del alcance de los designios de don Alejo porque su estación de servicio se ubica en la nueva carretera longitudinal y la tiene funcionando perfectamente, pero en el filme el negocio está en El Olivo y con la necesidad de ser cerrado por la decadencia del pueblo. Este sutil traslado geográfico permite a la narración varios cambios interesantes: de entrada que Octavio se dé un momento para hablar acerca de cómo don Alejo está matando El Olivo. A su vez, la venta del local de la gasolinera justifica perfectamente el hecho de que esté en condiciones de prestar dinero a Pancho para pagar a don Alejo, pero además incluye su gusto de tomar esa pequeña venganza contra el viejo cacique, en defensa de su familia, de su cuñado.

Tal vez la modificación de las escenas de baile de la Manuela sean los cambios visualmente más significativos. En realidad, en la novela no existe una ocasión en que la Manuela despliegue sus habilidades sola en la pista. Cuando baila durante la celebración del triunfo de don Alejo como diputado, lo hace con el cacique:

[...] se prendió a don Alejo y juntos dieron unos pasos de baile entre la alegría de los que hacían rueda. Se acercó el Encargado de Correos y le arrebató la Manuela a don Alejo. Alcanzaron a dar una vuelta a la pista antes de que el jefe de la estación se acercara a quitársela y después otros y otros del círculo que se iba estrechando alrededor de la Manuela. Alguien la tocó mientras bailaba, otro le hizo una zancadilla. (pp. 105-106)

Este breve fragmento de la novela da en la cinta para una escena climática en las secuencias del *flashback* al tiempo en que la Manuela y la Japonesa engendran a la Japonesita. Ripstein crea una gran expectación en torno al baile del homosexual, expectación que es compensada por los grotescos pasos que hace la Manuela sola en el centro del patio, luciendo además un vestido negro escotado con el que da vuelo a su vena artística.

La última escena de baile tiene cambios más radicales y favorables en la adaptación, al grado de convertirse en una de las escenas más memorables del cine mexicano. El narrador de Donoso se centra en referirnos el infierno interior de Pancho mientras contempla el baile de la Manuela desde una silla:

[...] eso increíblemente asqueroso y que increíblemente es fiesta, eso está bailando para él, él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sea sólo allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá... el viejo maricón que baila para él y él se deja bailar y que ya no da risa porque es como si él, también, estuviera anhelando. (p. 170)

Unas líneas más tarde la victrola se descomponen y Pancho y Octavio se llevan a la Manuela a seguir la parranda ante las protestas de la Japonesita. Salen los tres abrazados y “la Manuela se inclinó hacia Pancho y trató de besarlo en la boca mientras reía. Octavio lo vio y soltó a la Manuela” (p. 174). Entonces es cuando empiezan a golpearlo; huye rumbo a la casa de don Alejo y lo alcanzan para seguir la golpiza. De hecho, la muerte de la Manuela sólo puede darse gracias a nuestra conclusión, porque estrictamente nunca se menciona en el texto.

Ripstein cuenta sucesos distintos. La Manuela se aparece en la puerta pidiendo que toquen “El relicario”. Pancho la recibe satisfecho y desprecia e insulta a la Japonesita, Octavio se ha ido ya a un cuarto. Entonces la Manuela le ofrece al camionero bailar la “Leyenda del beso”, lo sienta en el centro del salón y mientras baila comienza a contarle

una historia que parodia “Blanca Nieves”: un hombre –él– duerme en medio del bosque y sólo puede ser despertado por medio de los besos de una mujer –Manuela–. Durante el baile el homosexual intenta acercarse varias veces a Pancho, pero éste la rechaza divertido, oponiendo más resistencia que el Pancho de la novela. El final del baile es espectacular, la Manuela le da un beso a Pancho en el trasero, él se levanta de la silla para agredirla, pero ella en lugar de huir lo encara y termina su baile con el movimiento amplio y agresivo de sus brazos, encogiéndolos y estirándolos como una flor que intenta devorar al hombre. La coordinación de los personajes y la música es perfecta, una perfección difícil de describir con las palabras; se trata, pues, de una escena que sin lugar a dudas los receptores de la novela extrañarán en la lectura, o que los sorprenderá si la leyeron antes.

La lista de modificaciones de los sucesos es muy amplia; además de los anteriores, vale la pena recordar ahora que en la historia de Donoso la Japonesita no enfrenta a Pancho en el galpón después de que éste es humillado por don Alejo, o que el anciano no ve cómo el camionero y su cuñado matan a la Manuela, como sucede en la penúltima escena de la película. Pero algunos de estos cambios nos servirán para hablar más adelante acerca de la ejecución del resto de las tareas del narrador en la película.

4.4 ESTABLECER RELACIONES CAUSALES ENTRE LOS ACONTECIMIENTOS

Veremos inicialmente cómo se desarrolla en la película la escena ya comentada de la novela para esta misma tarea (2.2.4), es decir, la causalidad entre la llegada de Pancho a El Olivo y las inquietudes de la Manuela al despertar.

Aquí el montaje es básico para transmitir la relación causal. Naturalmente cualquier espectador entiende que es el claxon de Pancho lo que despierta a la Manuela, pero veamos cómo se prepara la relación de los hechos. Su coincidencia a través de los sonidos del camión se anticipa mediante el montaje alternado entre el avance del camión rojo y la casa de citas, lo cual termina en el momento en que Pancho se detiene frente a la puerta del burdel, la misma casa donde la cámara nos introdujo hasta la habitación de la Japonesita y la Manuela. Todo esto nos permite prever que el encuentro era inevitable, que la llegada de Pancho viene a desencadenar la intranquilidad de la Manuela, lo que quedará confirmado con las palabras del homosexual.

Sí, como vimos en el apartado 2.2.6, en la novela el narrador cede espacios en sus párrafos para dejar oír lo que dicen los personajes en primera persona, en la película esto se hace de forma directa: se da la palabra a los personajes para que cumplan tareas como la que aquí nos ocupa. Un caso de lo anterior está en el siguiente diálogo entre padre e hija en la cinta:

- Yo me había hecho la promesa de no arreglar el vestido rojo, de no zurcirlo. Así, si no estuviera arreglado, el Pancho no iba a volver.
- Pero volvió.
- Mira lo que me hizo ese barbaján.
- Ese ya está muy pegado.
- ¿Tú crees?
- ¡Es una hilacha!
- Yo creo que con los olanes se disimularía un poco. ¡Yo no tengo hilo rojo! Infeliz, hace más de un año que me lo rompió.
- Usted lo anduvo provocando, ¿no?
- Sí, me gustaba, ¿a poco crees que no? Un hombrón tan hombrote. De verdad yo creí que era bueno, bruto pero bueno. Con esas manotas.
- Si viene le va a pedir que baile.
- ¡Poco hombre! Para que después arme su desmadre como la otra vez. Si no fuera por don Alejo, te digo, no es que sea miedosa, pero yo le veo la cara de quererme hacer quien sabe qué.
- Usted baile si le pide, peor es que ahora sí le haga quién sabe qué.

- ¡Jamás de los jamases, yo no le bailo a ese bruto! Mira nada más, eso lo hago para los amigos, no para los pelados como ese que le apestan las patas.
- Yo no tengo hilo rojo.

De esta forma, la conversación entre la Manuela y a Japonesita cumple con aclarar cuáles son los hechos que causan el desasosiego y, más tarde, la tragedia de ese día.

Así pues, numerosos diálogos son creados o modificados en la película con el fin evidente de plantear las relaciones causales del universo diegético ante la imposibilidad de presentar los antecedentes a través de una voz narrativa. El caso más significativo son quizá los parlamentos de Octavio, el cuñado de Pancho, quien en la novela no aparece sino hasta el encuentro que tienen ambos con don Alejo en el correo. En la película aparece en la tercera secuencia, cuando Pancho va a la gasolinera después de tocar el claxon frente a la casa de la Manuela. Octavio efectúa la tarea de informarnos cuál es la causa de que El Olivo esté siendo abandonado por sus habitantes, que Pancho tiene una deuda con don Alejo, y que su hermana quiere que Pancho le compre una casa nueva aunque éste ni lo sepa (en la novela Pancho sí deja de pagar para comprarla). Veamos primero cómo relaciona Octavio la situación de la localidad con los intereses de don Alejo:

- Pinche Olivo, mira nomás, está más muerto que... antes de que lleguen las lluvias agarro la bomba de la gasolina, me la llevo y... a la mierda con este pueblo, no seré yo el último que se vaya [aquí intervienen otros comentarios con Pancho, pero Octavio retoma enseguida el asunto explicando la causa del desastre de El Olivo]. Ese viejo infeliz que quiere especular con todo. Si no fuera por don Alejo yo no tendría que vender este changarro. Pero él está empeñado en que este pueblo se quede sin gente.

Por primera vez se plantea el lado negativo de don Alejo y sus negocios como el origen y el fin del pueblo.

Vale la pena comentar un cambio sustancial en la película respecto al asunto de la luz en El Olivo. En la novela sucede que el pueblo nunca ha tenido luz; todos están esperando su instalación por primera vez:

La Japonesita no adivinó inmediatamente por qué don Alejandro tenía tanta urgencia de hablar con ella [...] Pronto, sin embargo, se dio cuenta de que tanto protocolo no podía significar más que una cosa: que por fin iba a participarle los resultados definitivos de sus gestiones para la electrificación del pueblo. Hacía tiempo que estaba empeñado en que lo hicieran, pero la respuesta a la solicitud se iba retrasando de año en año, quién sabe cuántos ya, y siempre resultaba necesario aplazar el momento oportuno para acercarse a las autoridades provinciales. El intendente se hallaba siempre de viaje o estaba haciendo gastos demasiado importantes en otra región por el momento o el secretario de la intendencia pertenece al partido enemigo y es preferible esperar. (p.54)

En cambio, en la cinta El Olivo era un pueblo electrificado que había sufrido un corte en el servicio por un evento no especificado desde el tiempo en que vivía la Japonesa Grande. Pero nuevamente son los personajes quienes nos enteran de la situación. En la visita del administrador a la casa de don Alejo se habla del interés de cierto consorcio por comprar los terrenos siempre y cuando sea todo el pueblo para tirarlo entero.

- El caserío completo [afirma don Alejo].
- Eso sí, por supuesto, si no tienen la extensión completa para tirar todo abajo no hay trato posible.
- Ya pronto va a estar listo.
- El problema que tengo ahora son los inspectores. Claro que cuando ellos vienen se les da su mordida y quedan contentos. Pero es muy difícil justificar que El Olivo esté sin luz sólo porque hay un desvío de cables a San Juan. Ya hace tiempo andan diciendo por ahí que lo van a arreglar todo en un ratito, que los técnicos llegan en la mañana y ya para la tarde lo dejan terminado.
- Si hubiera luz no se iba nadie de este pueblo.
- Creo que ya nada más le queda por comprar la casa de las muchachas.
- Todavía no he hablado con la Japonesita. Pero no hay problema, si se resiste a vender la cerramos por escándalo o por lo que sea.
- Por escándalo se la puede cerrar cuando quiera.

De los anteriores ejemplos podemos decir que, además de otros recursos técnicos, tal vez la manera más recurrente de establecer las relaciones causales entre los hechos en la película de Ripstein – en la novela enunciadas básicamente por el narrador– es a través de

la voz de los personajes. Podemos pensar ésta como una de las tareas más difícilmente ejecutable con elementos técnicos del cine únicamente.

4.5 DESCRIPCIONES ESPACIALES

Al igual que en la fotografía, para el cine mostrar el escenario donde se desarrollan las acciones resulta una característica natural del mensaje. El sólo presentar al personaje sobre un fondo neutro que no refiera lugar alguno resulta ser una opción poco común. Visto de otro modo, podemos decir que la imagen cinematográfica, como en la película que nos ocupa, en ningún momento deja de presentarnos, a veces con más detalle, a veces con menos, una ubicación espacial. Lo interesante aquí es ver el diferente énfasis que una película pone en cada pasaje para mostrarnos los lugares en que sucede la escena; como veremos, en ciertos momentos es la parte central del mensaje y en otros es irrelevante (generalmente porque ya se mostró el lugar antes).

De hecho, cualquier detalle en la pantalla (el paisaje, el vestuario, un auto, una montaña, algún tipo de vegetación, un aparato, etc.) puede leerse como signo para conformar la descripción espacial.

Después de los créditos y con la música de *Oye Salomé*, en el multicitado inicio de la película, el camión reclama la atención del espectador, pero sin duda éste también percibe en qué tipo de camino está circulando. Los mismos movimientos del vehículo dejan saber que se trata de una terracería en pésimas condiciones. Es posible ver además las orillas del camino sin otra cosa que plantas y una vieja y larga barda de piedra. No hay personas, no hay casas, no hay más autos, nada aparte del camión. Es innecesaria, pues,

otra cosa distinta a la imagen para saber que la acción se desarrolla en un abandonado camino rural; es evidente que se trata de una zona olvidada por los encargados de trazar las carreteras (como se dice en la novela, la carretera pasa a dos kilómetros de El Olivo). No obstante, sí tenemos una indicación escrita que agrega precisión al lugar, por supuesto se trata del letrero que nos indica el kilometraje para ir a El Olivo o a San Juan de Dios. Pero como se trata de textos integrados al paisaje (no son introducidos arbitrariamente en el encuadre), es clara la intención de presentarlos para informar al espectador de que el camión rojo se dirige a El Olivo y se aleja de otro lugar de nombre celestial.

La segunda secuencia acentúa aún más la importancia de la tarea de ubicar espacialmente el relato. El primer encuadre es la fachada de una casa descuidada. A partir de esa toma, otras cuatro dentro de la casa nos permitirán saber que se trata de un descuidado burdel, especialmente el *panning* dentro de un espacioso salón con una enorme cantina (para una casa común), adornada con cromos de mujeres desnudas. La Manuela y su hija no aparecen sino hasta la quinta toma, profundamente dormidas en la misma cama.

La simultaneidad de esta acción con la del hombre manejando se establece con el encuadre que permite ver al camión en la misma toma con la que se presentó antes la fachada de la casa. La continuación de la canción que venía escuchándose por el camino es otro elemento que refuerza la certeza de que la acción en ambos sitios se desarrolla al mismo tiempo, lo que se confirma en el momento que la Manuela escucha desde la cama el claxon de Pancho sonando en la calle.

Resulta interesante contrastar esta escena descriptiva de la casa con el inicio del capítulo II de la novela, ya citado brevemente en el apartado 2.2.5, pero que vale la pena tener aquí:

La casa se estaba sumiendo. Un día se dieron cuenta de que la tierra de la vereda ya no estaba al mismo nivel que el piso del salón, sino que más alto, y la contuvieron con una tabla de canto sostenida por dos cuñas. Con los años, quién sabe cómo y casi imperceptiblemente, la acera siguió subiendo de nivel mientras el piso del salón, tal vez de tanto rociarlo y apisonarlo para que sirviera para el baile, siguió bajando. (p. 21)

De entrada podemos comparar la forma minuciosa que se emplea en el lenguaje para encontrar los detalles significativos, como se mencionó en el apartado antes referido. En la película *Ripstein* opta por un recorrido general, sin detenerse en ningún punto particular de la fachada ni de la puerta, el jardín o el salón. Uno de estos detalles importantes es por supuesto el piso del salón, en la película no es de tierra sino una duela que, aunque gastada, podría considerársele ideal para bailar. Este detalle es notorio si pensamos que la escena de la “Leyenda del beso” está preparada para el lucimiento del baile de la Manuela, lucimiento que sin duda desmerecería si se realizara sobre el piso de tierra. Al igual que en el caso de la descripción de los personajes, es evidente la intención de la cinta de presentar un mundo menos deprimente que el descrito por José Donoso.

Por otro lado, las tomas abiertas –*long shot* y *big long shot* (panorámica)– son el recurso por excelencia para ubicar el espacio de la ficción. Como sucede en la generalidad de las películas, a la acción de los personajes en una locación distinta de la vista en la secuencia anterior, precede una toma abierta del lugar; así empiezan muchas de las secuencias que siguen: la llegada de Pancho a la gasolinera (*big long shot*); cuando llega el administrador a la casa de don Alejo (*big long shot*); en el arribo del tren a la Estación El Olivo (*long shot*); cuando don Alejo va a la oficina de telégrafos (*long shot*).

Naturalmente las descripciones también abarcan a los objetos; veamos cómo sucede esto en el cine.

El camión de redilas de Pancho es un objeto que se describe con detalle gracias a los encuadres iniciales; aparece avanzando hacia la cámara, abarcando prácticamente toda la pantalla. Pero no basta verlo sólo por fuera; en el siguiente corte la cámara hace una toma en contrapicado del tablero también rojo del vehículo. En ambos casos la cámara elude mostrarnos a quien conduce, únicamente —como se dijo— podemos ver sus manos sujetas al volante. La tarea se lleva a cabo regodeándose con el camión, dando con él un soterrado adelanto de la personalidad de quien lo maneja y del tono de la historia.

Al final de la secuencia el vehículo se aleja y vemos su caja vacía; la cámara entonces hace una toma panorámica que permite resaltar la aridez del camino. Al mismo tiempo se hace un *zoom in* que nos obliga a centrar toda la atención en el camión, detallando la descripción conforme aumenta su tamaño.

Toda la secuencia dura casi un minuto, tiempo suficiente para que el espectador tenga una imagen de los elementos importantes en el relato. Naturalmente muchos aspectos particulares de esta descripción pueden quedar fuera de la memoria del público y quizá quienes la observen no lleguen al punto de elaborar mental u oralmente construcciones lingüísticas que los refieran (aun cuando, por ejemplo, se entable un diálogo sobre el filme); no obstante, en el espectador queda, al igual que en un texto escrito, una idea general de las características del lugar y de los objetos que aparecen, a partir de los cuales es posible ubicarlos en el resto del relato. Pero veamos otro ejemplo de descripción.

Analicemos más detalladamente la referida segunda secuencia en el burdel. Los muros son altos y la pintura está terriblemente gastada. En el centro se puede ver la puerta y una ventana a cada lado; los vanos están protegidos por tejas, pero de ellas salen unas manchas que delatan la caída del agua. El espectador atento verá no sólo que están hechos

de madera, sino también el desgaste del material por el paso del tiempo y el descuido de los moradores.

Frente a la casa pasa una anciana, ya referida antes, envuelta en un rebozo y con bastón, pero su tránsito produce un efecto que poco tiene que ver con la acción de la historia; se trata más bien de otro elemento que se añade a la descripción del lugar, informa sobre su carácter pueblerino. El canto de un gallo al final de la toma lo confirma.

La siguiente toma, detrás de la vieja puerta de entrada, es un *zoom in* que nos saca de los arcos de un pasillo interior hacia el patio central de la construcción. Una serie de columnas lo rodean sosteniendo una breve marquesina. Varias plantas dan un carácter más bien triste al lugar. Una toma adelante recorreremos en un *panning* una amplia habitación comenzando por la ventana de piso a techo que da al patio; por el lado derecho aparece la cantina, tiene grabados dos gallos peleando en cada extremo de la barra y en la pared se exhibe el cuadro de una mujer desnuda. Brevemente podemos ver también una pequeña mesa propia de una cantina de pueblo.

La cámara regresa al patio central avanzando oblicuamente por un pasillo. Hace un *dolly in* a una puerta al otro lado del patio, la única puerta que no parece estar cayéndose. El tono de su madera contrasta con los colores cenicientos de los muros, columnas y hasta de las plantas. La iluminación tiene aquí un papel decisivo en la descripción; si bien ya el leve acercamiento y el color de las puertas lleva nuestra atención a ésta, sobre ella convergen dos series de haces de luz que extrañamente parecerían viajar perpendiculares entre sí para encontrarse sobre esa puerta en particular. Pero en el cine –como en la literatura– los recursos propios permiten fenómenos como el que los rayos del sol no viajen paralelos.

En la siguiente secuencia se describe la habitación de la Manuela y la Japonesita, un lugar oscuro y desordenado a pesar de lo vacío; pero esa secuencia fue más útil para analizar la presentación de los propios personajes.

4.6 DAR LA PALABRA A LOS PERSONAJES

La naturalidad con que leemos en una película las entradas de los diálogos de los personajes es seguramente debida a su similitud con nuestro actuar en la vida diaria; es común que cuando alguien habla se vuelva el centro de atención, que atraiga la mirada de los demás (aunque existan numerosas excepciones). La novela, como vimos antes, frecuentemente recurre a la mención del personaje para dar paso a sus diálogos; o bien, cuando no lo hace, deja al lector la tarea de intuir quién habla por lo que se dice. En el caso del cine mantener en el encuadre a quien toma la voz resulta un recurso equivalente a mencionarlo, la cámara centra la atención en el rostro de los personajes a manera de cederles la palabra cuando mencionan algo trascendente. A continuación ejemplifico cómo sucede esto en *El lugar sin límites*.

La Manuela y la Japonesita son los primeros personajes que hablan en la cinta. El padre despierta a la hija alarmado. A partir de entonces se suceden cuatro encuadres en los que aparecen ambos. El primero de ellos es una toma contrapicada en plano americano sobre la cama, el segundo una toma en plano medio desde el lado de la Japonesita, a continuación el mismo encuadre desde el lado de la Manuela, para terminar nuevamente desde el lado de la hija. En el diálogo sobre los temores de una y el sueño de la otra la

cámara no pierde detalle de ambas; antes bien, privilegia la cercanía sobre quien dice algo importante en ese momento.

Más adelante un primer plano de Octavio es el encuadre que le permite empezar a hablar de su negocio y del abandono de El Olivo (en la escena ya comentada para hablar de las relaciones causales), mientras mira a la derecha hacia una calle del pueblo:

- Pinche Olivo. Mira nomás, está más muerto que... [se intercala una toma de la calle] Antes de que vengan las lluvias agarro la bomba de la gasolina, me la llevo y [se intercala una toma de Pancho cargando un tambo] a la mierda con este pueblo.

Para don Alejo y doña Blanca (su esposa) enterarse que Pancho anda por el pueblo—por medio de su administrador— es una noticia que los saca de balance; sus respuestas son tomadas desde un primer plano:

- Aquel préstamo a nombre de Vega por un camión sigue sin documentarse, verdad.
- Para qué pregunta, es un caso especial.
- Vi su camión en el pueblo [hasta aquí es un plano general de la pareja de ancianos y su espectador].
- El camión de Pancho [un primer plano en picada presenta a don Alejo cavilando].
- ¡Pancho! [vemos la emoción en el rostro de la mujer en primer plano en contrapicada, para después observar la preocupación de don Alejo mientras escucha el resto de parlamento de su esposa]. ¡Cuánto hace que no viene, tienes que ir a buscarlo Alejo, así lleva a la niña a que tome un poco de aire.
- [Don Alejo se incorpora y es tomado de espalda en *over shoulder* para enmarcar a una atenta Blanca tras su cuerpo] Gracias por el café Blanquita, pero tenemos mucho que tratar.
- Pero está bonito el día y tú sabes que Moniquita se entretiene jugando con otros niños [al terminar la frase el *over shoulder* es sobre Blanca con su marido hablando detrás].
- Bueno ya, ya esta bueno, basta Blanca.
- Pancho es un niño muy bueno y a la niña le gusta que él jale de su carrito con la fuerza de hombre y, y mientras Moniquita toma aire puro.
- Yo me ocupo, pero ahora déjanos un momento nada más.
- Perdonen que los haya interrumpido.

Más tarde, al encontrarse don Alejo y Pancho en la oficina postal, el encuadre privilegia en varios momentos el rostro de ambos; a continuación una parte de su diálogo y los encuadres utilizados:

- Aquí no, por favor [Pancho aparece en primer plano, en seguida entra don Alejo también en primer plano por la derecha, un paso más atrás; Pancho no se atreve a mirarlo de frente].
- ¿Qué, es que ahora además de ingrato eres cobarde?
- No diga eso don Alejo.
- Tu padre no hubiera aguantado que yo hablara así, él era un hombre de veras. ¡Y mira el hijo que le fue a salir! Nomás por la memoria de tu padre te presté el dinero.
- Y sólo por eso no te mando a la cárcel. ¡Oíste bien!
- ¡Yo no le firmé ningún papel!
- ¡Cómo te atreves!
- Aquí le tengo los pagos atrasados.
- [La cámara registra a Octavio en *medium shot* con la Japonesita y Lila en segundo plano a su espalda, pero sigue hablando don Alejo] ¡Y crees que con eso me vas a contentar! ¡Crees que no sé por qué veniste! [la cámara vuelve a la toma de Pancho y don Alejo]. Aunque no tenga buena vista veo bien de noche. Y a ti te conozco como si te hubiera engendrado. ¡Claro! Te cortaron los fletes y vienes con la cola entre las patas a pagarme para que yo consiga que te los vuelvan a dar ¿no? ¡Malagradecido! ¡Dame esos centavos! ¡Dámelos te digo!
- Yo no soy malagradecido.
- ¿Entonces qué eres? ¿Ladrón?
- ¡Ya córtela, pues, don Alejo! [Se regresa al encuadre de Octavio, quien no resiste seguir escuchando y sale del galpón].

El primer plano de ambos sólo es interrumpido una vez para tomar por dos segundos a los testigos del regaño, Octavio también en primer plano, y en segundo Lila (la encargada de la ventanilla) y al fondo la Japonesita. De hecho con ellos tres termina la secuencia cuando Octavio sale furioso.

No obstante, aunque por lo común la cámara privilegia a él o los hablantes, en otras ocasiones es una forma de explorar a quienes escuchan. Lo vemos enseguida en la misma escena:

- Si te perdono lo bruto que eres es porque así naciste. Pero mentiroso ¡No! Me dijeron que te habían visto por San Juan dos o tres veces este año. Qué ya no conoces el camino; ¡Qué te costaba recorrer unos cuantos kilómetros más! Hasta un animal sabe cómo llegar a donde le han dado de comer.

A lo largo de este parlamento de don Alejo la cámara lo toma en primer plano, pero también inserta un primer plano de Pancho escuchándolo, con la cara compungida y los

ojos en el piso. La voz de don Alejo se mantiene como la línea que une la acción de las tres tomas.

Al despedirse, los encuadres son más amplios, plano americano y medio; la tensión disminuye, pero la palabra sigue perteneciendo a ellos, especialmente a don Alejo:

- Vámonos Reynaldo, que el día es largo y yo ya estoy cansado. ¡Ah! Se me olvidaba decirte, parece que andas hablando no sé cuántas cosas de la Manuela, que se la tienes sentenciada y yo no sé qué. ¡Que no sepa yo que te has ido a meter a casa de la Japonesita a moler a esa gente que es gente buena! Ya lo sabes.

Otro caso en el que la cámara deja de tomar a quien habla se produce cuando Pancho baila con la Japonesita. Hemos visto antes salir de un gallinero a la Manuela para espiar el salón desde una ventana. Octavio y otra prostituta bailan, pero se van a un cuarto.

Pancho quiere ver llorar a su pareja de baile y la maltrata:

- ¡Ven pa cá! [El encuadre es un plano general de la pareja bailando]
- ¡Suéltame! ¡Que me sueltes!
- ¡Ya!
- ¿Qué te pasa? ¡Suéltame!
- ¡Ven pa ca!
- ¡Deja! ¡Vamos pa dentro entonces! [La cámara se acerca a la ventana cuadrículada desde donde observa la Manuela hasta hacer un primer plano. Pero la voz de la pareja se sobrepone a esta imagen].
- ¡No! Tiene que ser aquí, delante de estas. Aquí, aquí mero. Pa que vean.
- No seas animal.
- Ya cállate. No me gusta que hablen las viejas.
- Qué bruto eres. ¡Animal!
- ¡Dije que te callaras!
- Mi mano, me duele.

Hasta ese momento la cámara permanece con la Manuela, quien no hace ruido siquiera. Como en el caso mencionado arriba, aquí se privilegia la reacción del que escucha, pero está perfectamente establecido de dos maneras quién habla: la primera es por el montaje de las escenas previas; la segunda es porque cualquier diálogo en el cine en todo momento contiene el tono de voz de quien habla. No es necesario que se mencionen las características de su timbre, su entonación o sus vicios de dicción: están representadas de

manera natural. Bastará escuchar para identificar al hablante. En ese sentido el cine apela a la memoria auditiva de los espectadores. Aquí la representación analógica de la historia hace prácticamente superflua cualquier descripción verbal que se pudiera hacer de los sonidos, pero es una característica técnica que permite, como en la realidad, la fluidez de las conversaciones.

En cuanto al pensamiento y la interioridad de los personajes, es evidente que cada medio tiene formas distintas de representarlo. Si bien en ambos casos podemos escuchar o leer puntualmente lo que dicen en sus parlamentos, son fundamentales los recursos que acompañan esta cesión de la palabra en cada caso. En la novela tenemos verbalmente las descripciones físicas y sobre todo de las reflexiones y sentimientos que acompañan al parlamento; en el cine son la imagen, los gestos, la postura, la iluminación, el encuadre, la posición de la cámara, etcétera, buscando dar pie a que el espectador tenga mucho más que únicamente las palabras del personaje.

Además, resulta muy efectiva la concentración de datos importantes en los parlamentos de la adaptación, incluso provee a la historia de momentos climáticos inexistentes en la novela. Tal vez el mejor de ellos es aquel que antecede al *flashback* de la vida de la Japonesa, cuando la Manuela peina Lucy y bromean, la Japonesita llega del pueblo con el mandado y las pilas para el tocadiscos. Un detalle importante es que en cuanto llega la Japonesita la iluminación —que antes era intensa en el suéter rosa de la Lucy y la camisa blanca a cuadros naranjas de la Manuela— se vuelve de claroscuros por el fondo de la habitación que está en penumbras, provocando una sensación de dramatismo en la escena. Acaba de ver a don Alejo y a Pancho en el galpón (no los ve allá en la historia de Donoso), el anciano no le ha querido decir nada, sólo que tiene buenas noticias; ella les

anuncia que se trata de la luz que reinstalarán, pero la Manuela lo niega y dice que lo mejor sería irse del pueblo:

- Pobre de tu mamá, que contenta se iba a poner [tercia Lucy y vemos a las tres en un plano general].
- Contenta de que nos fuéramos de aquí.
- ¿Qué? En vida nunca sacarían a la Japonesa de esta casa.
- ¡Ay!, ya no hablen de cosas de antes que ya estoy bastante melancólico.
- Y yo. Qué coraje me da cuando dicen por ahí que se murió porque se tiro al vino [recuerda Lucy].
- Se murió de tristeza, porque el pueblo se quedó a oscuras [aclara la Japonesa].
- Ay, ya no hablen de eso.
- Voy a volver a adornar la casa como la adornaba mi mamá, va a quedar re bonita.
- No hijita, lo que hay que pensar es en vender.
- Qué oscuro está esto, parece velorio [interrumpe Lucy; hasta aquí el encuadre es un plano de conjunto].
- ¿Quién hablo de vender? [pregunta enfadada la Japonesa, en un primer plano cerrado].
- Si eso es lo que quiere don Alejo, que le vendamos la casa [en primer plano un poco más abierto].
- Usted nada más habla por hablar. Don Alejo nos va a poner la luz como hace años [en primer plano].
- Te digo que no. A poco no tiene razón la gente, lo que el viejo quiere es que se vaya todo el mundo del Olivo, y que le dejen las casas los inquilinos. Así el viejo podrá negociar lo que quiera, no ves que ésta es la única casa que le falta por comprar [primer plano].
- Mejor cálese papá [aparece de espalda en el primer plano de la Manuela].
- Yo mejor me voy [dice Lucy al huir, tomada en un primer plano abierto].
- Tu padre será muy puto, pero no mudo, y por eso va a hablar [a partir de aquí se intercalan encuadres en los que ambos aparecen de tres cuartos de perfil, remarcándose dramáticamente las luz y las sombras sobre su cara de acuerdo a los giros de su cabeza y su cuerpo].
- Está usted borracho.
- Ay si tú. Ni borracho, ni borracha, sobria como la que más, y yo no me pierdo esta oportunidad para decirte de una vez por todas que yo encantada me largo de este chiquero.
- Qué diría mi mamá si lo estuviera oyendo.
- Tú madre estará descansando ve tú a saber dónde, pero nosotras estamos vivas y esta noche cerramos, así no podrá entrar el perro rabioso ese de Pancho. Y ya mañana le vendemos a don Alejo hasta el último ladrillo.
- La casa también es mía, y no la voy a vender. Además don Alejo nos va a decir que la buena noticia es otra.
- ¡Qué pendeja eres!
- ¡El pendejo será usted, viejo maricón!
- Gracias.
- Si esta casa es un chiquero nadie más que usted tiene la culpa.

- Tú qué sabes, una loca siempre alegra el burdel.
- Sí, una loca más divertida y no tan vieja.
- No me vuelvas a decir eso en tu vida.
- Usted está buscando bronca, y la va a encontrar, la va a encontrar.
- ¡Lárgate!

En la película, la visita del administrador había ya informado de que la luz había sido cortada sin precisar cuando, pero en esta escena lo más importante es que a pesar de todos los indicios, la Japonesita mantiene la ilusión de que don Alejo la va a reinstalar. En el capítulo V de la novela don Alejo sí va esa noche a hablar con la Japonesita y le informa que no pondrán la luz. Incluso le ofrece comprarle la casa y ayuda para instalarse en Talca. Donoso remarca entonces la imagen de don Alejo como el maléfico todopoderoso de El Olivo, especialmente al entrar el viento helado cuando abre la puerta para partir.

Pero a cambio de la visita de don Alejo tenemos en la cinta este memorable enfrentamiento entre padre e hija, una excelente muestra de la capacidad de los actores, con su imagen y voz, para transmitir sus emociones, donde por supuesto la principal tarea del narrador que se cumple es ceder la palabra a cada uno de ellos, con los encuadres en primer plano, las tomas grupales, la iluminación que acentúa el dramatismo y el seguimiento de los desplazamientos de los actores en el escenario.

4.7 CALIFICAR A LOS PERSONAJES Y SITUACIONES

La palabra es quizá la herramienta más apropiada para calificar y hacer comparaciones entre cualquier tipo de elementos reales o ficticios. Su versatilidad y riqueza permiten una gama de posibilidades infinita, además de una precisión conceptual extrema.

Por el lado del cine, sin considerar el concurso de las comparaciones verbales que puedan hacer los personajes en la acción, sólo es posible sugerir las asociaciones que permiten calificar o comparar. Desde este punto de vista, queda en el espectador la posibilidad de rescatar las asociaciones que plantea el autor en la película, así como establecer algunas a partir de la propia lectura y experiencia vital. En otras palabras, es necesario tener la competencia cultural para entender que cierta posición de los elementos en el encuadre les da algún valor, que su orden de aparición, su contigüidad, en la secuencia de acciones les da un calificativo, etcétera.

De esta forma, por ejemplo, la relación cultural entre la cobardía y las gallinas de la novela queda expresada en la imagen de la Manuela metiéndose en el gallinero cuando Pancho y Octavio llegan al burdel, después de pagar la deuda a don Alejo. El espectador atento entenderá que no hay otro lugar mejor para evidenciar la actitud temerosa de la Manuela que entre las gallinas. En otro ejemplo tenemos al encuadre que califica una situación semi-clandestina: se trata de la conversación que sostienen Pancho Vega y Lila, la empleada que lo atiende en una ventanilla. Pancho intenta convencerla de irse con él, pero ella argumenta que sea más discreto porque ahí está su cuñado Octavio:

- Ya viste, latoso. No ves que tengo qué hacer. Como esto se abre una vez por semana se me amontona el trabajo.
- Pues es que si nos ven en San Juan le van con el chisme a mi vieja.
- Le voy a decir a tu cuñado.
- Yaaa, ja ja. ¡Tavo!
- Quiubo.
- Verdad que tú no cuentas nada.
- Qué, ¡me vio cara de soplón o qué!
- Ándale [a Lila].
- ¡Pero es que es el marido de tu hermana!
- ¿Y? ¿No sabe que perro no come perro?
- ¡Ése es mi cuñado! ¡Ya vez! Ahí está.

Lo interesante en toda la escena son los encuadres que se hacen de ambos lados de la ventanilla, son cerrados, en *medium close up*, ajustándose el espacio para que sólo quepan ellos dos muy cercanos, aunque separados por el muro. La cercanía de la cámara remarca la idea de que lo que se hace y dice tiene el dejo de secreto, de clandestino. No obstante, la discreción de la imagen contrasta y hace más evidente el cinismo de Pancho cuando éste grita a Octavio y el encuadre se abre.

Por último, si bien la posición de la cámara es uno de los elementos que comúnmente se menciona como calificador de lo que enfoca, siendo, por supuesto, un plano en contrapicado útil para resaltar la presencia del personaje u objeto, y la toma picada para devaluarlo o verlo como menos, en la película este recurso es realmente poco utilizado.

4.8 APELAR AL ESPECTADOR IMPLÍCITO

En esta tarea la cinta de Ripstein se apegó al texto de José Donoso: tampoco existe ninguna apelación explícita al espectador. Ello quizá debido a que la apelación explícita en el cine se podría lograr únicamente con la participación de una voz en *off* que relata al tiempo que hace una petición a los espectadores, por ejemplo, la atención de quien mira la película hacia cierto aspecto. Pero ello no sucede en nuestra película.

Del mismo modo que la novela, el filme nos lleva a través del universo diegético únicamente con la apelación implícita que subyace en la exhibición de ciertas imágenes desde ciertos puntos de vista y con una iluminación concebida con la intención de obtener

una reacción, un entendimiento por parte del espectador. A diferencia del resto de las tareas, ésta es la única que no resulta difícilmente prescindible. Quizá ello se deba precisamente a que su ejecución rebasa uno de los parámetros que establecimos para la configuración de las tareas del narrador, concretamente al hecho de que todas ellas se caracterizan por encargarse de traer al lector información de lo que sucede en el universo diegético, y no por referirse a elementos que están fuera de la diégesis, como el caso del lector implícito.

Sirva pues este último ejemplo para mostrar la importancia de la necesidad de premisas claras para evidenciar las tenues fronteras de nuestro análisis, pues aunque ciertamente tampoco se trata de una tarea extraña en el narrador literario, simplemente no puede considerársela como una de las básicas.

Fuera ya de las tareas que el narrador cinematográfico desempeña y de las que son cedidas parcialmente a los personajes, me parece indispensable hacer mención de la penúltima escena de la película como una resolución que le da una redondez contundente a la historia, y completamente distinta a lo que sucede en la novela. Después de la golpiza a la Manuela, José Donoso utiliza el último capítulo para darnos cuenta de lo que en el burdel dicen y hacen la Japonesita y don Céspedes, en presencia de las demás prostitutas: escuchan los ladridos de los perros de don Alejo, hablan de la victrola descompuesta, la Japonesita le dice que don Alejo ya le informó que no pondrán la luz, de los perros que desde la noche anterior estuvieron ladrando y de las parrandas de la Manuela. La Japonesita se muestra despreocupada porque la Manuela acostumbra salir con hombres aunque después regrese maltrecha y con

la canción que los hombres aquí, que los hombres allá, que son todos malos porque le pegan y se ríen de él y entonces mi papá llora y dice qué destino éste el mío y me dice que qué sería de él sin su hijita del corazón, su único apoyo, que no lo abandone nunca. ¡Por Dios, don Céspedes! ¡Viera cómo llora! ¡Si parte el alma! Claro que después de unos meses vuelve a salir por ahí y se me pierde otra vez. (p. 187)

Don Céspedes se va, la Japonesita lo lleva a la puerta y regresa para apagar las lámparas, el narrador nos dice de su cuidado por no encender tantas para que salga el negocio. Sale al patio y oye llorar a la Nelly en su cuarto como siempre en la madrugada, después entra “en su pieza y se metió en su cama sin siquiera encender una vela”. (p. 188)

Ahora bien, para empezar, en la película nunca está ahí don Céspedes, pues es transformado en el Reynaldo, sombra de don Alejo y que por tanto no asiste al burdel aquella noche, pues estaba en la casa de éste cuando Pancho y Octavio van a pagarle. Como se dijo, la Japonesita sabe perfectamente que la Manuela salió del salón perseguida por los cuñados después de que –a raíz de su triunfal baile de “La leyenda del beso”– se abraza bailando con Pancho y le da un rápido beso en la boca. Luego intercambian estas breves y memorables frases:

- Un hombre tiene que ser capaz de probar de todo, ¿no cree?
- Pues, cuando usted disponga.

Entonces se besan apasionadamente hasta que Octavio se da cuenta y reclama a Pancho: “¡No sea usted también maricón, cuñado!”. Éste reacciona empujado e insultando a la Manuela ante el reclamo y la incredulidad de Octavio. Pancho y Octavio salen del burdel siguiendo a la Manuela, se suben al camión persiguiéndola por el pueblo, atrapándola cerca de la casa de don Alejo. El anciano escucha los gritos y ruido del camión y sale con Reynaldo, pero los alcanzan a ver sólo cuando rematan a la Manuela a patadas. Don Alejo decide no intervenir, sino dar parte a la policía.

En la penúltima escena la Japonesita y Lucy están sentadas en una mesa del salón, iluminadas débilmente por una lamparita de combustión, la escena comienza con un plano general que se va cerrando hasta que ambas llenan completamente el cuadro:

- ¿Qué hora es?
- Tarde.
- ¿Volverán?
- ¡Espérate! Ahí llega el camión... pasó de largo. Pa mí que se fueron a seguir la farra a San Juan. Ay Dios mío, yo me muero si no regresa.
- ¡Ay, otra vez! La agarra dos, tres días y luego vuelve todo golpeado. Como siempre. Vámonos a dormir. A lo mejor cuando él vuelva... ya nos instalaron la luz... a lo mejor.

En la última escena la primera toma es un plano general de la recámara con la Japonesita acostada; en la segunda un plano medio nos la muestra estirando el brazo para apagar su lámpara, dejando el encuadre en negro, sobre el que aparecerá la palabra FIN.

El cierre de la película tremendamente eficaz, reúne la tragedia de la Estación El Olivo con la de la Manuela en la espera inútil de la Japonesita, concentra en ella la doble tragedia que ejemplifica perfectamente una idea que lanza la propia Japonesita de la novela: “Las cosas que terminan dan paz y las cosas que no cambian comienzan a concluirse, están siempre concluyéndose. *Lo terrible es la esperanza*”. (p. 185)

CONCLUSIONES

Desde el inicio de este trabajo el objetivo principal fue, a través del diseño de un parámetro funcional, encontrar las similitudes y diferencias en el desempeño del narrador literario y su contraparte cinematográfica. Se emprendió entonces un análisis que permitiera sistematizar las tareas más comunes que desempeña un narrador literario, mismas que fueron posteriormente identificadas en la novela de José Donoso. A excepción de la función de apelar al lector implícito, todas las tareas propuestas fueron encontradas en el texto. Sin embargo, de nuestro análisis se desprende que en ocasiones algunas de ellas se producen en *El lugar sin límites* de una manera poco convencional, que incluso podría hacernos dudar de su ejecución. Tal es el caso de la tarea de ceder la voz a los personajes, que si bien es frecuente que se lleve a cabo de la manera usual (con el discurso directo de los personajes entre comillas o en forma de diálogo), también se podría debatir si los fragmentos en primera persona dentro de los párrafos del narrador son una forma de ceder la voz a ellos, o bien, una suerte de remedo del narrador a las frases proferidas por propios personajes.

Sin duda se pueden agregar más tareas del narrador a las propuestas; tal vez se podría subdividir las construidas o encontrar otras; no obstante, considero que las trabajadas logran una generalización que las hace manejables para su aplicación en la novela y en las cintas elegidas. En cuanto a la existencia de otras diferentes a las mencionadas, sin duda las habrá, pero aquí sólo consideramos las más comunes, prácticamente infaltables en cualquier novela occidental, quizás ausentes sobre todo en

aquellos casos en que su inexistencia es planteada como un reto experimental por el autor, o cuando es el rasgo característico de una corriente específica.

Se trató, pues, de crear un instrumento lejano de los absolutos, pero que permitiera cumplir con el cometido de dejarnos comparar desde una perspectiva funcionalista los dos elementos de nuestro corpus. Lo que se hizo fue la comparación de dos códigos evidentemente distintos sin partir de los esquemas canónicos de ninguno de ellos (como lo hicieron quienes, por ejemplo, buscaron la unidad mínima de significado en el cine a la manera de la lingüística), sino partiendo del extremo opuesto, una visión teleológica, funcionalista, del hecho evidente de que la película es capaz de presentarnos el relato contenido en la novela y en la búsqueda de una entidad encargada de conducir el relato.

Una vez desglosados en el capítulo tres los recursos de que se vale el cine para presentar sus contenidos, el cuarto realizó el rastreo de si se cumplen –y en qué forma– las tareas del narrador propuestas, es decir qué elementos significativos visuales y sonoros reemplazan al narrador en sus funciones. El uso de un mismo segmento de cinta para ejemplificar diferentes tareas, hizo evidente que la propia naturaleza icónica del filme permite que a un tiempo se desempeñen más de una de ellas. El inicio de la película es el mejor ejemplo: en tanto el camión nos ubica temporalmente, el paisaje lo hace en un espacio, y la música lo hace en ambas dimensiones; los brazos fornidos vistos desde la ventanilla dan el primer atisbo del carácter del personaje; en tanto, todo en su conjunto es una relación de la llegada de Pancho al pueblo.

Por otro lado, al igual que en el caso de la narrativa literaria, la percepción de las tareas desempeñadas por el narrador depende en gran medida del grado de atención y de la riqueza de las referencias culturales de cada espectador. Pongamos el caso ya citado de la imagen del camión de Pancho: si para algunos da lo mismo que se trate de ese modelo o de

otro más moderno o más viejo, sin duda a otros más permitirá crearse una referencia espacio-temporal precisa para la acción. Aunque el cine tiene además la virtud de presentar una ficción de una forma tan similar a la realidad que el espectador olvida momentáneamente que se trata de una ficción, lo que hace que esta lectura sea relativamente “natural”.

Quizá el hecho más importante es el que el cumplimiento o no de las tareas en el cine no se produce de manera uniforme. Si por un lado la ubicación y transiciones temporales, la presentación y descripción de los personajes, el relato de los acontecimientos y las descripciones espaciales se cumplen de manera contundente mediante recursos tales como los encuadres, los movimientos de cámara, los sonidos incidentales, la iluminación, etc., por el otro existen tareas de las que sería inexacto decir lo mismo; el establecimiento de relaciones causales entre los acontecimientos, por ejemplo, requiere de una amplia participación de los personajes a través de diálogos que no están en la novela, creados precisamente para aclarar estas relaciones al espectador cinematográfico; el tratamiento de la historia en cine llevó incluso a la creación de nuevas escenas, cuya función en la historia es que los personajes planteen a través del diálogo una serie de explicaciones causales que difícilmente se podrían dar de forma no verbal. El mejor ejemplo es el de la escena en que Pancho y Octavio conversan en la gasolinera, escena analizada en el apartado 4.4.

De acuerdo a lo anterior, puedo concluir dos cosas fundamentales. La primera es que la transmisión de información del universo diegético no es una atribución exclusiva del narrador, aunque efectivamente su desempeño sea muy fundamental al proporcionar un marco para la propia información que proporcionan los personajes; verbal en el caso de la novela, y visual y verbal en el caso del cine.

En segundo lugar considero que si aceptamos la existencia del narrador cinematográfico, tenemos que hacer una importante salvedad: en la literatura un narrador puede caracterizarse con cierta precisión debido a que generalmente se trata de una voz perfectamente identificable y analizable (en la persona gramatical, tipo de focalización, etc.), pero en el cine se trata de un narrador que muy volátil, difícil de aprehender, pues se manifiesta mediante recursos de distinta naturaleza entre sí, a veces con sonidos, con música, con iluminación, posición de cámara, efectos especiales (aunque en Ripstein prescinde de ellos en *El lugar sin límites*), etcétera. A pesar de este rasgo peculiar, sí cumple con la gran tarea que se planteó en el apartado 1.2 como propia de todo narrador, que es la de organizar y transmitir el relato.

En otra cuestión, ante la interrogante de si los personajes son o no creación del narrador, quizá el cine permite tomar una postura más hacia la segunda opción. Si la creación de los habitantes de un universo diegético literario depende exclusivamente de la palabra, ámbito por naturaleza propio de un narrador, en el cine la participación de la imagen analógica de ellos en el relato permite diferenciar más claramente el hecho de que en términos de la ficción son entidades que –en el caso de los narradores heterodiegéticos– si bien no están en el mismo nivel de realidad que el narrador, en ningún modo están subordinados a él en su manera de actuar. Ambos son creaciones de un autor implícito; pero en lugar de crearlos, la tarea del narrador consiste únicamente en abrir una ventana (verbal o en imágenes), que nos permite asomarnos a ciertos aspectos de esas vidas. En cambio, la selección de tales aspectos o perspectivas para ver el mundo diegético sí es una atribución que el autor delega al narrador en el momento de su creación. Por supuesto esta atribución no es poca cosa; se trata ni más ni menos de dirigir la atención del espectador, resaltar las virtudes de unos o minimizar sus defectos, justificar o condenar sus acciones, incluso

realizar estudios pormenorizados de la naturaleza humana a través de la perspectiva elegida y de sus opiniones sobre los personajes.

De acuerdo con lo observado a través de la investigación, puedo concluir que en términos de narratividad, desde la premisa de la necesidad de un narrador, pero con la salvedad de que puede ser un narrador no oral, el discurso cinematográfico empleado en el relato de *El lugar sin límites* puede considerarse ciertamente narrativo, pues en él las tareas del narrador son ejecutadas principalmente mediante los elementos del lenguaje cinematográfico.

En cuanto al uso de la perspectiva funcionalista para la comparación de las estructuras tan distintas como la novela y el cine, puedo decir que a pesar de que podría acusársele de superficial, se trata de la manera más sólida de emprender cualquier cotejo, especialmente en los casos en que, como el nuestro, ambos procesos comunicativos transmiten la misma historia.

De manera especial, la consideración de las tareas del narrador en los dos casos permite resaltar la intencionalidad que todo narrador asume a la hora de emprender un relato, la conciencia de que nada fluye espontáneamente, sino que cada párrafo, cada frase e incluso cada palabra, o cada movimiento de cámara, encuadre, iluminación, son una manera especial de llevar adelante una o más tareas, forma de ejecución que a su vez define la forma del mensaje que el receptor decodificará.

BIBLIOGRAFÍA

ACHUGAR, Hugo. Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970). Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos", Caracas 1979, 330 pp.

BAL, Mieke. Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología. 4a ed., Cátedra, Madrid 1995, 164 pp.

BALAZS, Bela. El film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Gustavo Gili, Barcelona 1978, 270 pp.

BERISTÁIN, Helena. Diccionario de retórica y poética. 8a ed., Porrúa, México 1998, 520 pp.

BERTRAND, Denis. Sentido y significación: análisis semiótico de los conjuntos significantes. Premia, Puebla 1987, 168 pp.

BUTLER, Christopher. Nuevas perspectivas en gramática funcional. Ariel, Barcelona 1999, 283 pp.

CARMONA, Ramón. Cómo se comenta un texto filmico. 1a ed., Rei, México 1993, 323 pp.

CARVER, Raymond. Where I'm calling from. Vintage Books, New York 1989.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. Cómo analizar un film. (Col. Instrumentos Paidos, 6), Paidos Ibérica, Barcelona 1991, 278 pp.

CERVANTES, Miguel de. El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha I. (Col. Letras Hispánicas, 100), 21a ed., Cátedra, Madrid 2001, 600 pp.

CHATMAN, Seymour. Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine. Taurus, Madrid 1990, 298 pp.

CORTAZAR, Julio. El perseguidor y otros cuentos. 1a ed., Pepsa, México 1976, 293 pp.

DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I. Paidos, Barcelona 1984, 318 pp.

DONOSO, José. Casa de campo. 5ta ed., Seix Barral, Barcelona 1983, 498 pp.

DONOSO, José. El lugar sin límites. Bruguera, España 1981, 188 pp.

DONOSO, José. Historia personal del "boom". Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile 1987, 178 pp.

EINSENSTEIN, Sergei. El sentido del cine. 5a ed., Siglo XXI, México 1990, 204 pp.

EINSENSTEIN, Sergei. La forma del cine. 1ª ed., Siglo XXI, México 1986, 241 pp.

FILINICH, Ma. Isabel. La voz y la mirada: teoría y análisis de la enunciación literaria. Universidad Autónoma de Puebla, Puebla 1997, 237 pp.

FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. 3a ed., Bruguera, Barcelona 1986, 412 pp.

GAMBOA, Federico. Santa. Grijalbo, México 2001, 327 pp.

GARCÍA Landa, José Ángel. Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa. (Serie estudios filológicos, 269), Universidad de Salamanca, Salamanca 1998, 498 pp.

GARCÍA Márquez, Gabriel. Cien años de soledad. Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1981, 360 pp.

GARCÍA Riera, Emilio. El cine es mejor que la vida. 2a ed., Cal y Arena, México 1991, 175 pp.

GAUDREAU, André y JOST, F. El relato cinematográfico. (Serie cine y narratología), Paidós, Barcelona 1995, 176 pp.

GENETTE, Gérard. Umbrales. 1a ed, Siglo XXI, México 2001, 366 pp.

GIL Olivo, Ramón. Cine y lenguaje: hacia una teoría del espectador competente. Colegio de Michoacán-Conacyt, México 1985, 252 pp.

GOETHE, Wolfgang. Werther. 6a ed., Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile 1996, 164 pp.

GRANADOS Garnica, Víctor M. El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez. Tesis de licenciatura, UNAM, México 1999, 128 pp.

HUGO, Víctor. Los miserables. Vol. 1. (Col. Millenium, 17), El Mundo, Madrid 1999, 766 pp.

MARTIN, Marcel. El lenguaje del cine: Iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos filmicos. 2a ed., Gedisa, Barcelona 1990, 271 pp.

MITRY, Jean. Estética y psicología del cine. Tomo II, Las Formas. Siglo XXI, México 1978, 265 pp.

MORELL, Hortensia R. Composición expresionista en "El lugar sin límites" de José Donoso. Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico 1986, 142 pp.

PARADES, Alberto. Manual de técnicas narrativas: Las voces del relato. 1a ed., Grijalbo, México 1993, 109 pp.

PIMENTEL, Luz Aurora. El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa. Siglo XXI, México 1998, 191 pp.

PROUST, Marcel. En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann. (Col Millenium, 58), El Mundo, Madrid 1999, 357 pp.

QUIROGA, Horacio. Cuentos. 17a ed., Porrúa, México 1992, 138 pp.

RULFO, Juan. Antología personal. 4a ed., Nueva Imagen, México 1980, 157 pp.

SARAMAGO, José. El evangelio según Jesucristo. Punto de Lectura, México 2002, 478 pp.

STANZEL Franz, Karl. A theory of narrative. Cambridge University, Cambridge 1984, 308 pp.

TODOROV, Tzvetan. Literatura y significación. 1a ed., Planeta, Barcelona 1971, 236 pp.

VEGA, Carlos. Influencia de la música de cine sobre el espectador. Tesis de Licenciatura, UNAM, México 1983, 205 pp.

WASSERMAN, Raquel. El lenguaje cinematográfico, un idioma. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1983, 269 pp.