

HERNÁNDEZ SANTOYO KARLA

TEL. 11-13-11-12 ó 53-78-19-49



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

ASESOR: MTRA. MARÍA DE LOURDES LÓPEZ ALCARAZ

“DEL CINE A LA LITERATURA: PRESENCIAS DEL LENGUAJE FÍLMICO
EN LA NOVELA *EL SITIO* DE IGNACIO SOLARES”

NO. DE PÁGINAS: 84

OCTUBRE DE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A RICARDO ALBERTO, MI ESPOSO, PORQUE TE HE AMADO
DESDE ANTES DE CONOCERNOS Y PORQUE
NUESTRAS MENTES SIEMPRE ESTARÁN JUNTAS, EN
ESTAS Y EN OTRAS VIDAS PASADAS Y FUTURAS, IGUAL
QUE SIEMPRE, AYER Y HOY. TE AMO.

A mi amado padre, porque me dejaste las hermosas enseñanzas de la honestidad y de tu amor incondicional; porque me enseñaste lo que es el carácter y lo que significa nunca claudicar. Papá, ya te cumplí mi promesa. Te quiero.

A mi mamá, porque siempre me inculcaste el amor a la lectura y al conocimiento. Por tus cálidos abrazos y el apoyo que siempre me brindaste con aquellas interminables tareas. Por escucharme y ser mi amiga, te amo.

A mis hermanos Rodrigo y Saúl Alan, porque iluminan mi vida y siempre me han motivado a ser mejor. A ti Rorro, porque no sólo eres mi hermano, sino mi amigo incondicional. Los quiero.

A mis hermosas hermanas, Vivi, Sandy y Lore, por los juegos infantiles y las largas charlas en las que podíamos diseñar el cosmos por completo. Porque siempre me cuidaron y estuvieron al pendiente de mí. Las tengo siempre en mi corazón.

A mis sobrinos, y en especial a Mirel, Cristy y Sebastián, porque espero que sea un ejemplo de vida para ustedes.

A Carlos, porque con tu gran corazón y enorme inteligencia siempre me has regalado la calidez que sólo se recibe de los grandes amigos. Recuerda que tenemos una deuda de vidas.

A Marcela y a Lulú, porque en esta vida nada es casualidad. Por su gran compañía, gracias, las quiero.

A Gaby Hernández, por tu confianza y cariño, pero sobretodo por ser quien eres.

A mi otra familia, Acatlán generación 99, en especial a Antares, Alejandra, Julia, Orlando, Octavio, Timo, Kika, Roberto, George, Keta, Miguel y Ulises, porque todas las utopías son un proyecto de vida...

A mi amiga Noemí, por esas agradables conversaciones vespertinas.

A mis profesores, porque les debo horas de enseñanza en el complejo y virtuoso mundo de las letras, en especial a la Mtra. Rocío Montiel, Dra. Lilián Camacho, Mtro. Jorge Olvera, Mtro. Fernando Cano y a la Mtra. Lourdes López Alcaraz por su infinita paciencia y dedicación. Mil gracias.

A la UNAM, por abrirme un espacio en sus aulas e integrarme a este gran proyecto nacional, también porque le debo gran parte de lo que soy.

Índice

Introducción	1
1. Solares y su mundo.	5
1.1 ¿Quién es Ignacio Solares?	5
1.2 Entre el drama y la narración: sus obsesiones	8
1.3 El sitio es una suma temática	13
2. El lenguaje cinematográfico en la novela <i>El sitio</i>	17
2.1 Los elementos cinematográficos espaciales	22
2.1.1 El <i>close up</i> o primer plano y su uso como sinécdoque	23
2.1.2 La panorámica o plano general y la ubicación del individuo en el mundo	34
2.1.3 El paneo o <i>panning</i> y la descripción del mundo	37
2.1.4 El <i>insert</i> o plano de detalle y su simbolismo	40
2.1.5 El <i>group shot</i> o plano de conjunto y el personaje colectivo	42
2.1.6 Los movimientos de cámara y sus funciones	45
2.1.6.1 Cámara subjetiva	46
2.1.6.2 Cámara rápida y cámara lenta	51
2.1.7 Transiciones por continuidad sonora y disolvencias	56
2.2 Teoría del montaje: elemento temporal clásico	60
2.3 Elementos fílmicos no específicos. Iluminación y color	66

3. La mirada del espectador a través de la literatura	70
Conclusiones	76
Fuentes de consulta	80
Bibliografía directa	80
Bibliografía indirecta	80
Hemerografía	84

INTRODUCCIÓN

Lo que nunca preví fue que
el trabajo de prensa y cine
me cambiaría ciertas ideas
sobre los cuentos...

García Márquez

Elegir un tema de investigación es una tarea complicada, nos enfrentamos ante un mar de opciones que resultan interesantes, sin embargo invariablemente tenemos que optar por el asunto de mayor atractivo.

Mi acercamiento hacia la obra de Solares fue a través de la novela *Anónimo*, de esa lectura nació mi interés por seguirle los pasos al autor e inmiscuirme en su obra. Me cautivó su manejo de la realidad y de la fantasía, el deslinde entre lo sobrenatural y la vida cotidiana; de aquí partí hacia su estudio y al involucrarme más con su obra entendí su pasión por el psicoanálisis y la necesidad de escudriñar el inconsciente de los individuos, quizá porque utiliza los arquetipos jungnianos para integrar las características de sus personajes.

A finales de 1998 el autor publicó la novela *El sitio*, que es la secuela de un cuento del mismo nombre, sin embargo en ésta resume las características generales de toda su narrativa, incluyendo los temas que aborda en su obra dramática.

Podemos notar que lo sobrenatural, el tema fantástico y lo insólito, así como la religión son aristas inseparables de su obra, y son asuntos que siempre me han atraído. De la constante lectura de sus novelas me surgió el interés por conocer más a fondo el psicoanálisis de Freud y Jung, ya que la interpretación de los sueños, el alcoholismo y sus efectos también aparecen reiteradamente en sus textos.

El desarrollo que hace de estas materias es peculiar, generalmente maneja la religión como una experiencia mística sublimante, en donde el individuo puede abrir nuevas dimensiones a través de su fe en una existencia superior; mientras que el alcoholismo abre otras puertas, pero a través de una experiencia mística degradante, ya que te comunica con los puntos más miserables que ha conocido la humanidad. Estos ejes temáticos se pueden ver principalmente en obras como *Delirium tremens*, *No hay tal lugar* y *El sitio*.

La obra de Solares está escrita entre brumas y grandes resplandores, la objetividad de las historias se comprometen con su visión metafísica del mundo, requiere de interpretaciones simbólicas y psicoanalíticas, sin olvidar el peso tan importante que significa la incorporación de conceptos filosóficos de grandes existencialistas como Jean Paul Sartre y Albert Camus.

En alguna ocasión platicué con el escritor y me comentó acerca de las constantes pesadillas que sufría (con lo que me identifiqué plenamente) y la manera en que las combatía, a través de la meditación trascendental. Estos temas también los podemos revisar en su obra epistolar *Cartas a una joven psicóloga*. También hablamos acerca del psicoanálisis y me confirmó que en su libro titulado *Teatro histórico*, podemos identificar los principales ejes literarios que conforman su obra, por un lado la psicología en *La moneda de oro*, y por otro la historia en *El jefe máximo*.

Quizá lo verdaderamente seductor de sus textos es el juego que realiza entre la realidad y lo sobrenatural, ambos caminos se salvan y complementan recreando una pintura más cercana a la vida real.

Debido a que cursé el “Seminario Interdiscursividad: cine, literatura e historia”, decidí que a la obra narrativa de Ignacio Solares debía darle un giro hacia su relación con el séptimo arte, por lo que el estudio de la novela *El sitio* se hará

desde el punto de vista del cine y sus convenciones. Verificaré la presencia de elementos cinematográficos dentro de la novela, a través del modelo de análisis que propone Patrick Duffey en el texto *De la pantalla al texto*, y a lo largo de esta investigación fundamentaré la influencia del lenguaje fílmico en dicha obra.

Generalmente cuando hablamos de cine y literatura, los principales investigadores y creadores de ambas estéticas nos remiten directamente a la relación que hay entre ellas en el margen de las adaptaciones fílmicas; otros analistas penetran en su coexistencia y señalan que el cine no hubiese trascendido si no existiera el hambre por contar y escenificar historias, de ahí el nexo que tiene con la literatura.

Ahora la relación entre el cine y la literatura se ha vuelto mucho más compleja, sufre del llamado efecto boomerang, ya que la narrativa ha tomado prestados algunos recursos propios del cine, y éste se convirtió a su vez en la estética de mayor consumo e influencia en nuestros días, como dice Pere Gimferrer, “el cine ha contaminado, influido e incluso modificado la estructura de la narrativa literaria [...] apenas puede dudarse tampoco de que muchos recursos hoy usuales en la narrativa –no se explican sin el precedente del cine.”¹

Es por ello que desde las Novelas de la Revolución, la narrativa mexicana ha experimentado modificaciones que no se explicarían sin la aparición del séptimo arte; contiene una enorme carga de recursos cinematográficos que provocan una visualización fílmica innegable.

La estructura, los personajes clásicos del cine, las grandes historias y sus protagonistas también se han manifestado de una forma u otra en las producciones literarias en México. No olvidemos los casos de escritores amantes del cine que se han expresado artísticamente a través del lenguaje cinematográfico como Mariano Azuela, Torres Bodet, Carlos Fuentes, José

¹ *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral, 2ª. ed., 2000. p. 87.

Agustín, Mauricio Magdaleno, Juan Rulfo y José Revueltas entre otros, han retomado de su gusto por las películas rasgos clásicos para sus propias novelas e incluso algunos han escrito guiones para el cine.

Al igual que otras artes como la arquitectura y la música han tenido cabida dentro de la literatura, el cine también ha aportado suficientes elementos para hablar de una clara influencia cinematográfica, quizá porque es la estética de mayor consumo en nuestros días y no puede encontrarse fuera de la narrativa contemporánea. Por estas razones dedicaré mi estudio a revisar las relaciones que existen entre el séptimo arte y su lenguaje con la novela *El sitio*.

1. SOLARES Y SU MUNDO

1.1 ¿Quién es Ignacio Solares?

“Que eran mexicanos lo sabía
ya por ellos mismos, por sus
pequeños rostros rosados
aztecas ...”¹

Julio Cortázar

Ignacio Solares nació el 15 de enero de 1945 muy cerca de la frontera más transitada del orbe, en donde el agobio cotidiano se mezcla con los aires del primer mundo, y con el sudor de los cuerpos que día a día intentan cruzar esa pequeña línea que les dibujó una gran quimera, Ciudad Juárez.

Actualmente reside en la Ciudad de México. Es narrador y dramaturgo de gran elocuencia, durante su formación asistió a colegios jesuitas, quizá de ahí surgió su inquietud por los temas de corte religioso.

En la Universidad Nacional Autónoma de México estudió Letras Hispánicas, poco tiempo después escribió su primera obra teatral *El problema es otro*, que junto con *Desenlace* fueron creadas gracias a la beca otorgada por el Centro Mexicano de Escritores en 1980 y publicadas hasta 1983; también como becario del mismo Centro durante el período de 1971 a 1975 escribió su primera novela *Puerta del cielo*. Estas publicaciones y su desempeño en el CME contribuyeron para que el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en la categoría de Creador Intelectual, le otorgara otra beca de 1992 a 1993.

¹ *Cuentos completos. T.I. “Axolotl”*. México, Alfaguara, 2003. p. 381.

A partir de su desempeño como becario, surgieron otras oportunidades por seguir trabajando con estos apoyos, y a lo largo de su trayectoria ha sido recompensado con varias becas como la *Guggenheim Memorial Foundation*, de 1996 a 1997; del Sistema Nacional de Creadores de Arte, de 1993 al año 2000 y como Creador Artístico Honorario en esta misma dependencia.

Su trabajo es prolífico, ha escrito teatro, novela, cuentos, ensayos de creación y crítica en diversos diarios y revistas como *El Heraldito*, *Mural*, *Proceso*, *Vuelta*, *Uno más uno*, *La Jornada*, *Reforma* y *Los Universitarios*, entre otros. También ha colaborado en suplementos culturales como “Diorama de la Cultura”, donde trabajó desde que Julio Scherer lo llamó en 1972 hasta su salida de *Excelsior* en 1976.

Actualmente dirige la *Revista de la Universidad de México*, desempeño en el que constantemente recibe grandes elogios. Su quehacer como escritor y crítico lo ha motivado a dictar varias conferencias en diferentes universidades tanto en México, como en América Latina y Europa. También ha dirigido obras dramáticas de distintos autores.

Durante su carrera ha sido merecedor de numerosos reconocimientos debido a su gran trayectoria, entre ellos el Premio del Organismo de Promoción Internacional de la Cultura de la Secretaría de Relaciones Exteriores, con *El problema es otro* y *El jefe* en 1970; el Premio Xavier Villaurrutia por la novela *El sitio* en 1998, y en el 2004 recibió el Premio Mazatlán de Literatura por la novela *No hay tal lugar*.

Dentro de su actividad académica se ha destacado por ser Director de Literatura en la UNAM en 1993; fue encargado de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM del 2000 al 2003, sin olvidar todos los cursos que ha impartido en la Facultad de Filosofía y Letras acerca de Cortázar y sobre arte dramático. “Para Solares la esencia de la Universidad es humanista y es cultural, espíritu es sinónimo de cultura.”² Quizá por ello trabaja vehementemente, tanto en su producción literaria, como en su vida académica.

² “Ignacio Solares” en Ocampo, Aurora. *Diccionario de escritores mexicanos. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. T .VIII. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005. p. 292.

1.2 Entre el drama y la narración: sus obsesiones

“La verdad es que Arreola tenía razón, y no había necesidad de alterar la puntuación para que se manifestara el inconsciente. Toda la historia de la literatura daba prueba de ello.”³

Solares

Dos son los grandes mundos literarios que Solares ha experimentado con gran avidez. El primero es la prosa, -la novela y el cuento-, el segundo la experiencia teatral.

Dentro de su producción dramática se encuentran: *El problema es otro* y el libro titulado *Teatro histórico*, en este último se haya una recopilación de tres obras y un monólogo de corte histórico, como su nombre lo dicta, en donde se abordan pasajes importantes de México y sus caudillos.⁴

En la misma publicación encontramos *La moneda de oro*, que se ha representado con gran éxito en el Centro Cultural de la UNAM, y proyecta de manera excepcional la influencia del psicoanálisis, tema recurrente en toda su obra. Aquí Freud y Jung son los protagonistas; se enfrentan para resolver uno de sus casos más complicados, y los dos genios de la psicología moderna plantean sus distintas visiones de un mismo fenómeno, rayando casi en lo sobrenatural.

³ *El espía del aire*. México, Alfaguara, 2001, p. 29.

⁴ Al igual que en su narrativa, nuestro autor desarrolla la misma temática dicotomizada principalmente en dos grupos, el de lo insólito que agrupa al alcoholismo, a la religión y al psicoanálisis, y el histórico, que desarrolla temas reales, aunque paradójicamente en ocasiones, como se explicará más adelante, se combinan.

Es muy importante detenernos aquí, sólo para hacer una pequeña reflexión acerca de la importancia de la creación teatral en la obra de Solares, ya que la puesta en escena puede ser la antesala que le proporcione las herramientas pertinentes para que imite, con habilidad, los elementos del lenguaje fílmico en la narrativa. El manejo del escenario, la dramatización de acciones, la creación del ambiente y del espacio, el desarrollo de la atmósfera para cada momento escénico, son sólo parte de la exposición teatral que se puede traducir en la novela con el manejo del lenguaje fílmico.

Su obra narrativa es más extensa, podemos encontrar más de doce novelas y dos cuentos para niños. Ha trabajado constantemente cuatro grandes temas: la historia, lo fantástico, el alcoholismo y el psicoanálisis. Renato Prada Oropeza caracteriza su prosa en dos tematizaciones, la etapa que podríamos clasificar en lo insólito, y la que desarrolla lo histórico, sin embargo frecuentemente combina ambas vertientes.⁵

Hablemos de su prosa más representativa. Sus grandes novelas reflejan la concepción del México moderno como resultado inminente de sus procesos históricos, de esta forma *Madero, el otro*; *Columbus*; *Nen, la inútil*; *La noche de Ángeles* y su última novela *La invasión*, se adentran en pasajes importantísimos de nuestra vida nacional, siempre mostrándonos los hechos objetivos, pero con la alternativa de soñar con distintas posibilidades.

Nuestro autor confiesa en una entrevista: “me metí a la historia por la puerta trasera.”⁶ Con este planteamiento nos asomamos a la idea que utiliza para recrear sus novelas. Siempre se cuestiona, ¿qué ocurriría si

⁵ V. *La constelación narrativa de Ignacio Solares*. México, EON-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003(Prada, 2). p. 67. Define insólito como la tematización del discurso que se aparta de la realidad, y se presenta como la alteración de la causalidad codificada por el realismo. El accionar de los personajes no corresponde al sentido común o a la realización de los roles que tienen que desarrollar según el contexto cultural que se les ha impuesto.

⁶ Eve, Gil. “Ignacio Solares. El sitio es un resumen de mis obsesiones” en *Op cit*, 1999. p. 12.

un fenómeno hubiese sucedido de manera distinta? Gracias a esta hipótesis profundiza en el hecho histórico y lo deja entrever de manera peculiar.

Como ejemplo ilustrativo tenemos la novela *Madero, el otro*, que desarrolla los conflictos psicológicos del líder al enfrentarse con la silla presidencial. Sus sesiones espiritistas lo conectaban con José, su hermano finado, quien le hacía recomendaciones para tomar decisiones políticas. Francisco I. Madero visualiza su fin y lo ofrece como un sacrificio para salvar a su país. Todo termina en la decena trágica. Nuestro autor no sólo desarrolla el aspecto histórico, sino también lo mezcla con lo sobrenatural.

En *El gran elector* presenta un personaje arquetípico con más de sesenta años de edad (los que llevaba en el poder el partido oficial), envejecido y enfermo vislumbra de manera irremediable su derrumbe; deambula por los salones de Palacio Nacional –se parece más a una alucinación, a un sueño que a la realidad- solo y melancólico ante la evidente amenaza de las nuevas elecciones presidenciales.

Debido a la ansiedad que le provocan estos sucesos, atrae al fantasma de Madero con el reclamo de otra posibilidad histórica: el cambio democrático. Esta novela es la paráfrasis de *El gran inquisidor* de Dostoyevski, el encuentro entre dos mundos: el terrenal y el de la fe o el más allá.

Otro de los grandes temas de su narrativa es el religioso, plantea sucesos históricos que han estado estrechamente vinculados con este tópico. La guerra cristera será el momento en que se desenvuelvan las

acciones de *Los mártires*. Esta narración presentará a un pequeño que es perseguido por el fantasma de su padre; los acontecimientos se complican ante la obsesión religiosa de su madre, ella lo obliga a ir a misa en un ambiente político poco propicio para el culto católico.

Encontraremos a lo largo de toda su obra, la constante presencia de personajes místicos o sobrenaturales como: sacerdotes (imposible de deslindarlos de la obra solariana, ya que son los protagonistas de otras dos grandes novelas: *El sitio* y *No hay tal lugar*), *mediums* (como en el caso de Nen, y de la hermosa Susila, ésta aparecerá constantemente en varias de sus novelas, tales como: *Anónimo*, *No hay tal lugar* y *El sitio*), espiritistas, mojjigatas, ángeles (*Serafín*) y otros personajes tipos.

Lo insólito es fundamental, aparece reiteradamente en sus obras; la incertidumbre entre lo extraño y lo cotidiano, la duda, la creación de atmósferas de desasosiego e inquietud marcan, como características generales, a varias de sus novelas.

En *Anónimo* se encuentra claramente la presencia de este elemento, el autor profundiza en los problemas existenciales del personaje principal, quien una buena noche aparece en el cuerpo de otro hombre, se desatan confusiones graves de identidad y destino, ya que su cuerpo original muere ante la impotencia de su propietario.

Otras obras con este elemento son: *No hay tal lugar* y *El espía del aire*, en ambas la presencia de la muerte, lo siniestro, la duda y la angustia se encontrarán reiteradamente.

El alcoholismo es otro eje narrativo y lo presenta como un elemento místico-degradante, sus consecuencias aparecen firmemente plasmados

en sus obras. *Delirium tremens* expone las anécdotas de un grupo de alcohólicos anónimos, que nos narran sus experiencias. Parece que este tema marcó su vida a partir del alcoholismo de su padre.

Ya recorrimos sus principales caminos literarios, ahora nos falta tocar la novela que es el objeto de estudio de esta investigación, *El sitio*. Aquí el personaje principal es un sacerdote alcohólico quien describe, desde su punto de vista, los acontecimientos que se desarrollan en su edificio, el cual fue sitiado por el ejército y todos están incomunicados. No sabemos si su experiencia es fruto del delirio, o si tiene una profunda recepción producto de su misticismo.

Nuestra obra sintetiza y desarrolla los elementos anteriores, y en ocasiones retoma características de personajes, atmósferas, escenarios y anécdotas de las narraciones ya mencionadas, pero nunca deja de ser original, ni creativa, es una novela completa y única.

Los ejes fundamentales de Solares son la historia y lo insólito, nunca rompe con estos planteamientos. Él admite, “en *El sitio* retomo todos estos temas: está la religión, el alcoholismo, el budismo y la historia [...] Más que un rompimiento esta novela es un resumen de mis obsesiones.”⁷

⁷ *Ibídem.*

1.3 *El sitio* es una suma temática

“No hemos sido la gran rosa petrificada de una catedral gótica, hay que reconocerlo, sino, simplemente, la instantánea y efímera rosa de un pequeño caleidoscopio.”⁸

Fourier

Anteriormente mencionamos que nuestra novela sintetiza los principales ejes temáticos de la obra solariana, por ello creo que en ésta se consolida su estética narrativa. No sólo revive sus obsesiones, sino que también lo hace con los personajes y con las anécdotas de obras anteriores.

La novela *El sitio*, es la reconfiguración de un cuento con el mismo nombre publicado tres años atrás en el libro *Muérete y sabrás*, en donde se maneja la misma tesis del encierro, pero en éste último el personaje narrador es un joven de veinte años que vive con su madre.

En la novela el personaje principal es un sacerdote de nombre Juan que vive con su tía anciana, éste sufre de alcoholismo y el encierro le sirve para redimirse de sus pecados y sus vicios. Los personajes son similares, podemos encontrar al periodista de *Casas de encantamiento*, una novela

⁸ “Fourier” en Ignacio Solares. *La invasión*. México, Alfaguara, 2005. pp.297-298.

anterior, también a Susila, quien constantemente aparece en varias de sus novelas; también los sacerdotes son un tópico en su obra. Las figuras infantiles están presentes en sus novelas cortas y en los cuentos para niños. En fin, la viejita de *Columbus* reaparece aquí.

En resumen, es una suma narrativa, ya que no sólo traslada, reproduce personajes, descripciones y elementos, sino que presenta y reconfigura atmósferas cuya particularidad configurativa corresponden a algunas de sus obras anteriores, como las alucinaciones de *Delirium tremens* y las imaginaciones tormentosas del padre Juan en *El sitio*.

El eje histórico se puede ver a través de las reflexiones que hace el periodista, trata de desenredar el motivo por el cual han sitiado el edificio, le adjudica problemas políticos y sociales imparables. También el amante de Susila es un influyente político que busca las respuestas a tal evento. En conclusión, muestra la realidad histórica de México en 1998.

Es evidente que el alcoholismo lo podemos observar desde la perspectiva del padre Juan y sus alucinaciones, las cuales no sabemos si son producto de un misticismo degradante o de un delirio común.

Lo insólito lo captamos a través del enclaustramiento mismo, ya que no tiene ninguna explicación aparente, es inusual, no cotidiano, es forzoso. Nos recuerda la situación que se vive en *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago, donde se despiertan los sentimientos más sublimes como el amor, la compasión y la solidaridad, pero también se desatan sentimientos disfóricos como la envidia, el odio, el egoísmo, la peor parte del ser humano.

En cuanto a la psicología se refiere, ésta se desarrolla no sólo a través del psicoanalista que nos dibuja la obra, sino que se transmite a través de la profundidad de las reflexiones interioristas, de la confesión del padre al Monseñor, nos revela sus temores y anhelos más escondidos. También porque ahonda en temas sumamente íntimos, como el sexo, el amor, la angustia, la soledad y el deseo de libertad.

En esta novela podemos ver las secuelas que dejaron obras como *Ensayo sobre la ceguera*, mencionada anteriormente, no sólo por el tema del encierro, sino por la fórmula que ocupa para designar a los personajes de manera impersonal y sólo con base en una característica peculiar: el vecino del siete, la vecina del ocho, el periodista, etc. Esta misma característica y tema (aunque aquí se desarrolla el encierro existencial al aire libre) se puede constatar en el cuento *La autopista del Sur* de Cortázar. También hay otra evidencia cortazariana en el cuento *Casa tomada* donde el enclaustramiento y la toma trae consigo el cambio o la liberación de los personajes.

Albert Camus parece contribuir a la idea principal de nuestro texto, con su novela *La peste*, en donde el encierro vuelve a aparecer, aunque de manera gradual y anunciada. Aquí se desarrolla también el concepto de la angustia, la zozobra, y de nueva cuenta los mejores y peores sentimientos se abrirán paso.

Quiero hacer énfasis en la importancia que ejerce Cortázar en nuestro estudio; Solares ha manifestado reiteradamente el gusto que tiene por este autor y ha confesado la influencia que ha ejercido en su obra. Para ello sólo debemos recordar que impartía un curso acerca de Cortázar en

la Facultad de Filosofía y Letras, y que *La revista de la Universidad de México* (que él dirige) publicó en su primer número un homenaje a este gran escritor argentino.

El creador de *Rayuela* no sólo incursionó en el mundo de las letras, sino que también lo hizo en la cinematografía, ya que muchas de sus obras fueron adaptadas para el cine y, en otras ocasiones, escribió guiones especialmente para filmes, recordemos las versiones de *La continuidad de los parques*; *Casa tomada* y *El perseguidor*, entre otros. Esta puede ser una de las claves que nos lleven a admitir que nuestro objeto de estudio contiene elementos cinematográficos, ya que nuestro autor no sólo los ha adquirido a través de su propia cultura fílmica, sino que los recibe de la influencia de escritores como Cortázar y de su propia experiencia dramática. Películas como *El ángel exterminador* de Buñuel y *El hombre del brazo de oro* nos remiten al tema de la angustia y la alucinación, a la atmósfera de pesadillas, y quizá sean referentes fílmicos inmediatos de nuestra suma temática, la cual exploraremos en el siguiente capítulo.

2. EL LENGUAJE CINEMATográfico EN LA NOVELA *EL SITIO*

Los sueños son la vida cotidiana
del alma, aseguraban:
sale cuando el cuerpo duerme, por eso
en los sueños se revelan
los verdaderos deseos del hombre.
Solares⁹

La primera vez que se realizó una proyección cinematográfica en México fue el 14 de agosto de 1896, el invento de los hermanos Lumière fue visto con gran aceptación ante un numeroso grupo de espectadores, entre ellos se encontraban grandes escritores como Luis G. Urbina, quien sólo tardó una semana para escribir una reseña crítica en *El Universal*, en la cual nos indicaba el gran potencial de este nuevo medio. A través de esta narración previó el uso del fonógrafo y la inclusión del color para reproducir la vida.

No es casualidad que otros escritores como José Juan Tablada y Amado Nervo también publicaran reseñas, y es así como un año después Nervo destaca los nuevos alcances de esta disciplina, tanto que visualiza la forma en que el cine sustituirá a la literatura:

Este espectáculo me ha sugerido lo que será la historia en el futuro: no más libros; el fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces extinguidas; el cinematógrafo reproducirá las voces prestigiosas, y los reflectores eléctricos

⁹ *No hay tal lugar*. México, Alfaguara, 2003. p. 58.

vestirán de nuevo las figuras heroicas con los colores que usaron en su jornada de luchas y de hazañas.¹⁰

Tiempo después, en 1915, José Ortega y Gasset llamó a Alfonso Reyes para que escribiera una columna acerca de cine en su semanario *España*. Reyes y Martín Luis Guzmán se dedicaron a elaborar reseñas cinematográficas bajo el pseudónimo de “Fósforo”, ambos en el exilio heredaron la frescura de Tablada y Nervo, pero a esta nueva tradición crítica (de la cual Reyes es el máximo exponente) se le suma el profesionalismo de sus comentarios, llenos de la seriedad que les daba su formación en los aspectos técnicos, sociales y económicos que rodeaban al cine.

Por primera vez, las opiniones que se hacían acerca de este espectáculo se desenvolvían dentro de un contexto real y no sólo lúdico, los cuales influían y eran influidos a su vez por otras manifestaciones culturales, como la danza, la fotografía y la literatura.

No sólo se comenzó a hablar del séptimo arte de manera profesional, sino que al estallar la Revolución Mexicana de 1910, éste lo utilizó como un elemento propagandístico de la guerra debido a la filmación real de los hechos revolucionarios. Este contexto sirvió de plataforma para inaugurar la nueva estética e inyectar algunos de sus elementos en otra, en la literatura.

El cosmopolitismo del cine, la importancia de elementos propios del lenguaje fílmico como las actuaciones, la escenografía, la historia, los actores, su relación con la literatura o la danza, el cinecolor, el sonido y los mitos prepararon el camino para que la literatura interpretara todas estas aportaciones, y de esta

¹⁰ “Amado Nervo” en Patrick, Duffey. *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. México, UNAM, 1996. p. 13.

manera, no sólo ella heredaría sus elementos narrativos al cine, sino que éste a lo largo del siglo XX alimentará a la literatura con sus propias convenciones.

Los escritores mexicanos del siglo pasado demostraron una gran admiración por el tema cinematográfico y lo incorporaron a su narrativa a través de elementos fílmicos temporales y espaciales. La literatura mexicana adoptó las principales técnicas del séptimo arte y ha experimentado con ellas, de tal manera que presencias fílmicas clásicas de espacio y tiempo como el montaje, los movimientos de cámara, las transiciones, entre otros, están presentes; por lo que no debemos descartar la ferviente posibilidad de que el cine ha aportado grandes elementos a la literatura.

Es por ello que en este capítulo analizaremos los elementos fílmicos que se encuentran en la novela *El sitio*, y para ello utilizaremos como herramientas fundamentales, por un lado los principales conceptos del lenguaje cinematográfico, por otro la narratología y sus conceptos de perspectiva y focalización.

Es fundamental en nuestro estudio fijar un símil del *camera eye*¹¹, por lo que elegimos un punto de vista o perspectiva narrativa en la novela, ésta se entenderá en los términos de Genette como “una restricción de campo, que es en realidad una selección de la información narrativa, lo cual implica la elección (o no) de un punto de vista restrictivo”.¹²

Los movimientos de la cámara serán sustituidos por su equivalente, el elemento que asumirá el acto explícito de la narración será la perspectiva del lector, ésta se puede entender como la última actualización del texto, porque es ahí donde se cruzan las cuatro grandes perspectivas (la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector), y donde convergen las dimensiones

¹¹ Es el “ojo de la cámara”, es decir la manera en que se ve la imagen en el filme a través del movimiento de la cámara (el encuadre), ésta marcará la perspectiva en que se descifrará la realidad de la película.

¹² Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo veintiuno-UNAM, 3ª. ed., 2005. p.95.

ideológicas, simbólicas e intertextuales. Se abordará el problema de la lectura sólo como focalización, a partir de una serie de combinaciones, selecciones y restricciones, que se desenvuelven dentro de un mundo narrado durante el proceso de lectura.

La perspectiva del lector es en palabras de Pimentel:

el producto de la convergencia, en un punto privilegiado que permite acceder a una mayor complejidad, de todas las perspectivas que organizan el relato, y el resultado de la interacción entre el mundo del relato y el del lector. De este encuentro y tensión entre dos mundos surge el cúmulo de significaciones narrativas que aun el relato más elemental es susceptible de producir.¹³

Esta perspectiva reúne a todas las demás, es una instancia de mayor acceso, apertura y complejidad; un punto de vista que aventaja a los demás, pues es capaz de englobarlos a todos. El lector se convierte en observador de una realidad determinada, y su contemplación se da en varios desplazamientos sucesivos en el tiempo, por lo que se ve obligado a asumir un “punto de vista móvil”, lo que da como resultado una constante actividad de síntesis, corrección, cambio y modificación del sentido de lo que se va leyendo.

Esta convergencia es múltiple y siempre parcial. El lector puede detectar incongruencias o contradicciones de varias perspectivas, sin embargo es capaz de explicar y decodificar el mundo narrado a través de la lectura. En síntesis, puede entrar y salir del texto, corregir su sentido o completarlo según sea su conveniencia y conforme vayan apareciendo las exigencias del texto; por estos motivos, nuestra novela será analizada bajo esta focalización o punto de vista.

La perspectiva del lector reemplazará a lo que en el lenguaje cinematográfico conocemos como punto de vista o *point of view*, Cardero lo define como “el emplazamiento de cámara que sugiere lo que ve uno de los personajes, al que

¹³ *Ibidem* p.133.

antecede la escena en que el actor fija la mirada hacia un lugar”.¹⁴ Este concepto no sólo se reduce a la imagen, sino que abarca también la posición que mantiene el espectador cinematográfico en la proyección del filme, es decir que según Casetti, “el punto de vista coincide con el ojo del Emisor, que en el escenario encuadra las cosas desde una cierta posición, gracias a un cierto objetivo, con una cierta amplitud visual, etc.”¹⁵ Para concluir, el punto de vista incluye tanto el encuadre de la cámara, como la mirada del espectador en la butaca de la sala de proyección; puede ser contemplado como el elemento que caracteriza la mirada total del filme.

¹⁴ Ana María Cardero. *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*. México, UNAM, 1989. p. 109.

¹⁵ Francesco Casetti y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 2003. p. 233.

2.1 Los elementos cinematográficos espaciales

Uno va al cine o al teatro y
vive su noche sin pensar en
los que ya han cumplido la misma
ceremonia, eligiendo el lugar y la hora,
vistiéndose y telefoneando...

Cortázar.¹⁶

En términos generales, las técnicas que se utilizan en el lenguaje cinematográfico las podemos clasificar en tres grupos: las espaciales (como movimientos de cámara, primer plano, *close up*, proyección de fondo, cámara subjetiva, etc.), las temporales (como el *flashback*, *flashforward* y montaje) y los elementos cinematográficos no específicos (como la iluminación, la música, y los carteles, entre otros).

Este apartado lo dedicaremos a estudiar los elementos espaciales del lenguaje fílmico en nuestra novela, los cuales incluyen los distintos encuadres, tipos de planos, ángulos de toma y movimientos de cámara. Estos elementos estudian la composición de la imagen y su relación con los contenidos de la misma. Organizan el espacio y la manera en que se mostrará en el filme, y en nuestro ejercicio, en el texto.

Según Marcel Martin, las funciones de los movimientos de cámara, desde el punto de vista de la expresión cinematográfica son los siguientes: acompañan a un sujeto o a un objeto en movimiento; crean un movimiento alrededor de un objeto estático; describen un espacio o una acción con un contenido material único; definen las relaciones de espacio entre dos elementos de una misma acción. Se puede interpretar como una simple relación de coexistencia, sin

¹⁶ *Queremos tanto a Glenda*. México, Nueva Imagen, 1980. p. 17.

embargo puede transmitir la sensación de amenaza o enfrentamiento; resalta un personaje o un objeto que están destinados a realizar una acción determinante en las acciones; transmiten la expresión subjetiva de la visión particular de un personaje en movimiento, generalmente cuando el sujeto se va a enfrentar a una situación que no tenía contemplada y describen la tensión mental de un personaje.¹⁷

Cada enfoque o movimiento espacial cumplirá con una función determinada en el texto, que generalmente se relacionará con un estado psicológico de los personajes o con su manera de ver el mundo, por ello iremos describiendo la aparición de estos elementos por grupo.

2.1.1 El *close up* o primer plano y su uso como sinécdoque

Entendemos el término *close up* como “el encuadre cinematográfico de gran acercamiento a un actor o a un objeto, que abarca, en los actores, de la parte inferior de los hombros hasta arriba de la cabeza, dejando un espacio encima de ésta”.¹⁸ Generalmente nos proporciona un acercamiento absoluto del detalle de la expresión, así representa características específicas del personaje o del objeto al que se esté haciendo alusión, por lo tanto nos regalará los principales rasgos que necesitamos para conocer o adentrarnos en el personaje.

En la novela *El sitio*, el uso de esta técnica cinematográfica es prolífica, nos proporcionará elementos importantísimos para conocer a los habitantes del edificio sitiado de La Condesa, lugar en donde se desarrollarán las acciones.

¹⁷ Cfr. Marcel Martin. *El lenguaje del cine. Iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos fílmicos*. Barcelona, Gedisa, 4ª. ed., 1996. pp. 51-53.

¹⁸ Cardero, *op. cit.*, p. 45.

Elementos del ejército mantienen incomunicada la Ciudad de México de manera sorpresiva e intransigente, nadie conoce las razones del sitio, a todos los habitantes los obligan a padecer un encierro forzoso, por lo que este *close up* contribuirá a definir el simbolismo de los soldados que ejercen esta arbitrariedad.

En la siguiente acción que describiremos, podemos darnos cuenta del nerviosismo que hace presa a nuestro personaje principal, el padre Juan, quien es alcohólico y parece sufrir de delirios. Es víctima del pánico al percatarse del sitio del edificio y nos presenta al enemigo, un soldado:

mis nervios también iban a estallar. Antes de salir del departamento fui a la recámara y del ropero tomé la botella de ron –con demasiada precipitación, ese fue mi error- y le di un trago largo. Dos tragos. Entonces vi a mi lado, diminuto, a uno de los supuestos soldados que nos impedían salir a la calle. ¿Empezaba yo a alucinar? Un soldadito como de juguete que apretaba los labios hasta la caricatura, levantaba su fusil y me demostraba cómo sostenerlo...¹⁹

En esta primera impresión nos dibuja un sujeto de caricatura, prácticamente ridiculizado, utiliza también el *zoom in*, movimiento que se realiza a través del lente de cámara que nos permite un acercamiento al personaje o al escenario. Gracias al uso de este recurso nos acercamos no sólo a la presentación del ejército, sino también a la personalidad de Juan, que está perjudicada por el uso indiscriminado del alcohol; debido a su enfermedad parece que ya no distingue entre la realidad y sus posibles alucinaciones.

Hay que destacar el uso del *close up* como **sinécdoque**²⁰, Duffey menciona que el acercamiento conduce al espectador a cuestionarse por qué la cinta se enfoca en una imagen en particular. Jakobson llegó a la siguiente conclusión:

¹⁹ Ignacio Solares. *El sitio*. México, Alfaguara, 1998. p. 20. De ahora en adelante, para evitar la prolijidad de citas repetitivas, sólo se indicarán entre paréntesis el número de páginas de esta obra.

²⁰ V. Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 8va. ed., 2004. p. Lausberg define a la **sinécdoque** como la figura retórica que forma parte de los tropos de dicción y que se basa en la relación que media entre un todo y sus partes.

“afirmó que el poder de los acercamientos reside en su capacidad para crear la Sinécdoque, en su capacidad para conferir a una parte el significado del todo”.²¹ Reiteradamente podemos observar en el texto el uso de esta técnica, la forma en que incesantemente Solares destaca y resume en una sola visión las características generales de la imagen que desea configurar.

En el siguiente fragmento podemos percatarnos de la conversación que realiza el portero del edificio con una de las sirvientas quien ya ha visto de cerca a un soldado, el cual se aparece por las noches dentro del edificio:

-Se lo juro. Luego, otra noche, por pura curiosidad, cuando ya estaban dormidos salí, me esperé frente a la puerta y lo mismo, como a esta hora, abrió apenas la puerta y se asomó. Casi nomás las narices.

-¿Quién?

-No sé bien porque, le digo, asomó nomás las narices. Fue muy rápido y me dio mucho miedo ver, pero era una cara de hombre, de eso sí estoy segura.

-Quizá uno de los soldados.

-A lo mejor, aunque no le sentí tipo de soldado.

-Nariz de soldado.

-Eso: nariz de soldado. Si quiere vamos, debe estar por asomarse. (p. 132)

A partir de un *big close up* se resalta la característica general de los soldados, la nariz, la tienen como sabuesos en busca de alguna anomalía, como animales persiguiendo la presa que van a ejecutar. Algunas páginas después, se siguen distinguiendo las características físicas del soldado a través de un *close up*, y con ello los temores que encierra el temor hacia la muerte y el peligro:

²¹ “Jakobson” en Patrick Duffey. *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. México, UNAM, 1996. p. 68.

lo vio un instante al abrirse la puerta, como le había advertido la muchacha: la nariz crecida, independiente, y un ojo seco, sin sangre, un abanico de arrugas en la mejilla. (p. 135)

De nueva cuenta aparece la nariz, sin embargo se va completando la información acerca de la apariencia física del individuo, pero más que eso nos retrata el interior cruel y deshumanizado del soldado, casi sin vida, sin alma, sin sangre. A continuación nos muestran otras de sus características con la apertura del plano, el *close up* se transforma en un *medium close up*. Podemos detectar **gradación**²² en el uso de esta técnica:

Alguien empujó la cara hacia delante, la clavó en el aire del hall, la inmovilizó un segundo y la retiró como si sólo hubiera querido dejar, definitiva e imborrable, la forma y la expresión de su perfil.

¿Qué vio? El perfil y el cuello a media sombra, con un halo amarillo, que se esfumó casi al mismo tiempo que se asomaba. (p. 135)

Inmediatamente después el padre Juan intuye el significado de estos primeros planos, y elabora la siguiente pregunta:

¿Será de veras que nuestras caras tienen un secreto, aunque no sea siempre el que nosotros tratamos de esconder, Monseñor?

En el recuerdo del portero, la visión quedó muy difusa, dentro de un parpadeo. Casi nada.

-¿Ve? ¿Qué le dije? Entra y se va.

El portero se puso de pie con el trocito de vela y le contestó a la muchacha que sí, ya lo había visto, tenía una nariz como ella decía, le parecía que muchísimo peor. (p. 135)

²² V. Beristáin, *op. cit.*, p. 239. La **gradación** es la "figura retórica que afecta a la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc., o decrecientemente, a la inversa".

Finalmente se reitera la **sinécdoque**, la nariz, la cual representa la bestialidad de los soldados, como individuos sin criterio están constantemente acechando y vigilando el edificio; también se vislumbran como una pesadilla que no permitirá que los vecinos salgan de su encierro. Es casi imposible, después de que contemplaron el rostro del soldado, que puedan elaborar un plan para poder escapar. Al observar aquel rostro deshumanizado, se dieron cuenta que era inútil pretender salir de su cautiverio.

También podemos distinguir la función del primer plano como la manera que requiere el narrador para presentarnos los distintos personajes de la historia. El siguiente caso destaca la belleza de la joven del veinte:

Con movimientos dificultosos y lentos, se puso de pie y fue al baño. El espejo del botiquín le confirmó una sonrisa forzada. Miró con simpatía a la muchacha morena, de ojos pequeños pero luminosos, pelo enmarañado y labios finos.
(p. 22)

Nos presume, a partir de una primera impresión, a una linda joven morena embarazada, ella es soltera y se enfrenta al reproche constante de sus padres y a una maternidad casi forzada, ya que el padre de su hijo es casado y no quiere responderle como ella desea. Posteriormente observamos cómo ocupa la **gradación** del primer plano, de tal manera que nos complementa la información de los rasgos físicos del personaje. La siguiente técnica cinematográfica que emplea es el *medium shot*, es la escala que se usa “cuando la figura no aparece entera, sino recortada a cierta altura.”²³ Generalmente se corta a la cintura y en este caso se le va a requerir para describir a la muchacha:

²³Pablo Humberto Posada y Alfredo Naime. *Apreciación de cine*. México, Alhambra, 4ª. ed., 1997. p. 83.

...al ponerse de pie, trataba que de preferencia él la viera de perfil, para que no le quedara dudas del feto que traía adentro, producto de su calentura, de su lascivia, de su lubricidad, de las veces en que la llevó a aquel horrendo hotel de paso, hasta con telarañas atrás de la puerta –nunca debió permitirlo-,
(p. 27)

Existe un movimiento de escala, va del *medium shot*, al plano general utilizando un *full shot*, escala que describe “cuando cabeza y pies del personaje coinciden aproximadamente con los límites superior e inferior de la pantalla,”²⁴ de manera tal que va presentando gradualmente a la hermosa mujer, ya que anteriormente sólo nos mostró su rostro. Veamos como trabaja la técnica de *full shot*:

-A ver, ¿qué conocía de ti en la oficina? Unos ojos muy negros, un cuello largo, unas pantorrillas duras, tu manera tan dulce de reír, lo derecha que te sientas a tu escritorio. Trozos de mujer...

Eres y serás siempre más tú en estos senos desnudos, por ejemplo, que antes eran para mi sólo una forma marcándose en la blusa, y ya ves, son más grandes y hermosos de lo que imaginaba... (p. 27)

Finalmente revela su identidad completamente, resalta sus principales atributos y subraya su atractivo físico, aún con el embarazo.

El texto nos seguirá presentando al resto de los personajes, como al vecino del siete, quien presa del insomnio crónico, un buen día decide comprar un pequeño departamento para ir a dormir ahí hasta curarse, pero la situación se complica puesto que lo hace a espaldas de su mujer. El siguiente párrafo nos mostrará el deterioro del personaje debido a su malestar a través del *close up*:

Todo él más flaco a últimas fechas, su cuello largo sostenía la cabeza dura, sin gestos. El rostro de cuando no quería hablar, imposible, irreal, como un rostro durmiendo, poblado de ensueños que ella nunca habría de conocer. (p. 34)

²⁴ *Ibidem.* p. 84.

Se define la atmósfera de ensoñación cuando el narrador a través de un *full shot* describe la silueta de sus hijos:

...a consecuencia de los gritos, los cuatro niños aparecían como pequeños fantasmas en la puerta, apretujados, temblorosos, pero en realidad, bien visto, con un miedo o un llanto disminuido, ... (p. 36)

Otro ejemplo del primer plano o *close up* lo podemos encontrar cuando el narrador describe sintética y claramente a la esposa del periodista.

Era pequeña; delgada, la cara muy blanca y unos ojos con el más suave de los tonos, verde claro. (p. 44)

Inmediatamente podemos imaginarnos la belleza sencilla de esta mujer sin mayores complicaciones. Hay que mencionar que no se vuelve a mostrar ninguna característica corporal de ella a lo largo de la novela, por lo que el uso de esta técnica en este caso fue de síntesis. Nos simplificó los detalles físicos, nos dio únicamente la información necesaria para saber que la mujer es bella y punto.

También el uso del *close up* se maneja para distinguir diferentes estados de ánimo. El siguiente ejemplo nos mostrará como el sacerdote se encuentra molesto debido a la resaca del día anterior, lo hace de manera simplificada:

-pasando una mano por el pelo revuelto, la mandíbula un poco levantada mientras la frente corría hacia atrás como resbalando aún en la almohada. (p. 55)

Y reitera este estado anímico mediante la práctica de la misma técnica:

El sacerdote bostezaba y pasaba las manos frente a la cara como si apartara telarañas. (p. 56)

Los estados físicos los conocemos a partir de breves dibujos, en el siguiente ejemplo contemplaremos a Susila, una hermosa mujer que es *medium* y tiene contactos espiritistas con seres del más allá. El *close up* nos mostrará el momento en que está poseída por Gabriel, su amante muerto:

Susila tenía la cara ligeramente de lado, con un perfil afilado y la luz de la linterna espejeándole en un arete. (p. 141)

También las características físicas del vecino del cinco se observan a través de esta técnica; en términos generales, nos da la idea de que este individuo es atractivo, y nos muestra el deseo sexual que siente por la vecina del uno:

A la luz del fósforo enrojeció un momento su cara, cuadrada y viril; los ojos brillaban arrebatados y la mandíbula avanzaba con actitud enérgica. Con el cigarrillo en los labios, se volvió bruscamente hacia ella, como si confiara a un golpe de suerte la solución de aquel fastidioso juego de ingenio. (p. 152)

La muerte se presenta en la cara del padre del sacerdote Juan, su agonía se ejemplifica de manera espectacular a través del uso del primer plano

En los últimos días se le había remarcado lo triangular del rostro, sin sangre, el agua celeste de los ojos, los labios despellejados por la fiebre, su sonrisa delicada, teniendo que respirar entre cada frase, reemplazando las palabras por un gesto o una mueca que quería disfrazarse de ironía. (p. 109)

El *close up* predice el destino infalible, la muerte marcada en el rostro del enfermo, sin esperanza alguna nos describen su rictus:

Cuando la llama de la veladora temblaba despedía un fugaz resplandor sobre el rostro de mi padre, el mentón azulado por la barba crecida, vibrando con cada aspiración y proyectándose redondo hacia delante; los ojos entrecerrados, con las pestañas defendiéndose de la leve luz; de tan apacibles que parecían ya en otra parte, vacíos de toda necesidad de mirar las cosas. (pp. 109,110)

En este pequeño fragmento, el uso de esta técnica predijo la muerte del padre de Juan, el dolor físico y emocional. Estos párrafos fueron suficientes para describir la honda pérdida y el vacío que dejó este deceso, de nueva cuenta, el *close up* sirvió como **sinécdoque**, ya que a partir de la focalización de los rasgos del difunto, se pudo definir la muerte en su conjunto.

Para complementar estos ejemplos, me gustaría mencionar otro caso, el del padre Roque, aquél sacerdote implacable que pregonaba la austeridad del cuerpo y del alma a través del dolor físico y la autoflagelación. El siguiente párrafo mostrará literalmente la **metonimia**²⁵ en su rostro, su personalidad completa a través de un *big close up*:

En el seminario había un padre llamado Roque –con unos ojos tan destellantes como el acero fundido-, profesor de derecho canónico, que nos infundió tenazmente la necesidad del autocastigo para alejar las tentaciones carnales, y en cierta ocasión me llevó a mí solo –su alumno consentido-, a lo que él llamaba sus “retiros para templar la carne”. (p. 82)

²⁵ V. Beristáin. *Op. cit.*, p. 330. “En la tradición, pues, la metonimia se ha visto generalmente relacionada con la sinécdoque: ésta sería un tipo de metonimia. Sin embargo algunos autores, como DU MARSAIS Y FONTANIER, han procurado explicar la diferencia: la metonimia es una sustitución que se funda en la relación entre dos objetos que existen cada uno fuera del otro; es decir, el objeto cuyo nombre se toma subsiste independientemente del objeto cuya idea se evoca; ambos objetos no forman parte del mismo todo.”

Podemos entender que la parte focalizada de la **sinécdoque** son “los ojos destellantes como el acero fundido”, esta frase nos remitirá directamente a la definición completa de la personalidad del padre Roque, es decir, que poseía una voluntad de hierro, dura. También nos proporciona la idea del fuego, que por siglos este elemento se ha asociado con la “finalidad purificadora, [e infringe] la destrucción de las fuerzas del mal “, ²⁶ pero igualmente puede representar las pasiones animales, así como la fuerza espiritual, dependiendo el matiz que se le dé a la conducta del sacerdote y de su discípulo.

Después de los castigos físicos, siempre corría sangre y dolor, esta actividad lacerante transportaba al padre Juan (cuando era seminarista) al deseo carnal, sólo lo espantaba para que regresara con mayor fuerza.

Para concluir, tenemos que ejemplificar el último *close up* que aparece en nuestra obra de manera magistral. Solares concluye la novela enseñándonos una última mirada hacia los ojos del padre Juan, los cuales elaborarán la **metonimia** pertinente de su estado de ánimo.

Pude verme directamente a los ojos en el espejo y descubrí que detrás de aquella máscara glacial ardía un fuego vivo, pero que era ya como ceniza.
¿Bastaría soplarle un poco para reavivarla? (p. 289)

De nueva cuenta son los ojos la parte que elaborará la significación de todo el cuerpo, así expresa los anhelos de nuestro personaje por seguir viviendo, aunque en esos momentos sólo exista una gran melancolía en su corazón, pero nunca renuncia al calor de la vida. Aquí se contrastan dos elementos, por un lado el hielo glacial que simboliza la muerte, por otro el fuego que nos acerca hacia el deseo de la vida misma, hacia la fuerza espiritual que nace por la necesidad de vivir.

²⁶ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Siruela, 1997. p. 215

Así terminamos el análisis de las distintas funciones de los primeros planos en nuestra novela, tenemos que sobresaltar la importancia de este recurso, porque a pesar de la gran cantidad de personajes que aparecen podemos conocerlos sin que nuestro narrador haga uso de extenuantes descripciones, de manera resumida, accedemos al descubrimiento de distintos rasgos físicos y emocionales.

Debemos recordar que, según Marcel Martín, dramáticamente el plano será más cercano cuanto mayor emoción se trate de mostrar, nuestros primeros planos además de sugerirnos la **sinécdoque** propia de la literatura, nos ayudarán a penetrar en la intimidad del personaje, en la presencia real de la vida; generalmente en el cine se relacionará con aquel que explora la intimidad de los personajes. También sugiere una fuerte tensión mental o un modo de pensar obsesivo y corresponde a la invasión mental de la conciencia; esto último lo podremos relacionar con la función de la cámara subjetiva, recurso que estudiaremos más adelante.

2.1.2 La panorámica o plano general y la ubicación del individuo en el mundo

Anteriormente estudiamos la función del primer plano o *close up* y la manera en que se nos presenta el personaje de forma metonímica, generalmente está relacionada con las subjetividades de los personajes: emociones, estados de ánimo, entre otros.

En este apartado estudiaremos la función que cumple la panorámica o plano general, también conocido como *big long shot*. Este elemento fílmico es aquel “que muestra un paisaje amplio, [tiene un] encuadre muy alargado en su forma horizontal.”²⁷ Marcel Martin nos explica que el plano general, o panorámica, disminuye la silueta del hombre ante un espacio abierto, ubica al individuo en el mundo, lo hace víctima o lo objetiviza en la realidad; algunas ocasiones lo sitúa ante hechos negativos, otras lo integra en un ambiente lírico o épico.²⁸

A continuación mostraremos como funciona en nuestro texto. Después del sitio, el periodista busca al padre Juan para compartir puntos de vista y alguna explicación del suceso. Al no encontrar ninguna, el único escape es la azotea, en ella encontrarán una salida momentánea al encierro.

-Pero yo no dormí por estar en la azotea –con orgullo, dando una larga fumada a su cigarrillo, mitad ceniza-. Establecí cierta comunicación a señas con un vecino de un edificio contiguo, quien me hizo saber que ellos estaban en la misma situación que nosotros.

-Era de preverse.

-Pero lo más preocupante es que el cerco no parece tener fin porque ni siquiera con los binoculares se alcanza a distinguir alguna luz a lo lejos, a no ser las de la rondas de los soldados y los reflectores que nos echan los helicópteros. (p. 64)

²⁷ Cardero, *op. cit.*, p. 99.

²⁸ Martin, *op. cit.*, p. 22. De ahora en adelante para evitar la abundancia de citas de esta obra, también sólo será citada con el número de páginas entre paréntesis.

Finalmente los personajes toman conciencia de que el sitio es general, de que están inmersos en una prisión involuntaria, y al igual que los vecinos distantes ellos tampoco pueden salir. Se concreta una situación objetiva, los soldados tienen tomada la ciudad y sólo muertos pueden romper la seguridad militar. Ni el periodista, ni los vecinos, ni mucho menos el padre Juan lograrán hacer algo para evitarlo, ésa es la realidad, ésa es la objetivación de los individuos ante una verdad irrefutable, el encierro forzoso.

El plano general también nos ubica en un lugar del mundo y en este caso nos sitúa en un ambiente violento:

Los jóvenes del cuatro y del once hablaron con entusiasmo incomprensible de tanques y helicópteros como listos a disparar, nuevos turnos de soldados que se apostaban a la entrada de nuestro edificio y de todos los edificios y casas de la zona que alcanzaban a mirar con unos binoculares japoneses de muy larga vista que les prestó el médico militar. (p. 65)

Podemos notar la apertura del plano, como a lo lejos se abre el panorama y nos muestra todos los edificios y las casas de los alrededores, además de manera reiterada nos señala la situación de la cual son presa todos los vecinos, lejos de emociones y subjetividades, el mundo los hace víctimas de conflictos políticos que no pueden resolver.

La panorámica también localiza a los personajes en un espacio físico, muestra el paisaje, sus alrededores y su relación con los individuos, de tal manera que pintará un ambiente concreto, lejos de anhelos particulares, y de nueva cuenta ese lugar es al aire libre:

A través de senderos montañosos abiertos a fuerza de ser andados, ascendimos al viejo monasterio, construido en plena soledad, entre piedras hirsutas. Soplaban un viento gris y rasgado, que levantaba una tierra amarilla, muy suelta. La vegetación era hostil. Maleza, espinos retorciéndose. (p. 83)

Este camino es hostil y se encuentra entre las montañas, lejos del mundo superficial y frívolo; aquí sólo las hierbas del campo y las piedras rodean el monasterio. El padre Juan junto con el padre Roque se encuentran andando sobre estas veredas, que no son nada atractivas para los individuos comunes y si acaso, sólo predecirán las vicisitudes que se viven dentro de este recinto, como el castigo de la carne para alejar las tentaciones mundanas.

Mencionaremos otro párrafo en donde el plano abierto está presente y posiciona al periodista dentro de un ambiente urbano:

El periodista recordó un reportaje que escribió sobre la ciudad de México, y que remató en la azotea de la Torre Latinoamericana. Estuvo ahí horas nomás mirando la ciudad, empapándose de ella. Casi podía decir: dominándola. A veces prestaba atención a un punto en particular y lo observaba con uno de los telescopios que ahí se alquilaban (¿o de plano llamarlo microscopio?) (p. 120)

Veía a la gente como a los personajes de una representación a escala, moviéndose por unas calles de la ciudad de México reducida a las proporciones de un teatro infantil de cartón, iluminado desde atrás por una vela como las que ahora iluminaban a ellos. (p. 121)

El paisaje que describe nuevamente es abierto, dentro de la inmensidad de la megalópolis, quizá este recurso nos remite a la idea de pertenencia. El periodista reside en esta ciudad, en este espacio, se siente dueño de él y de sus habitantes, cree que tiene el poder de controlarlo a través de la observación.

Los niños también forman parte de esta historia y Solares utiliza el recurso de la panorámica para mostrarnos que sólo ellos, llenos de inocencia, son capaces de escapar del encierro emocional que ejercen sus padres sobre ellos y del físico que imponen los militares:

Pero después de un rato los niños no regresaban, como el hombre había supuesto, y la mujer corrió a la ventana abierta. Pegó un grito. También el hombre los vio: los niños tomados de la mano en la banqueta contraria, más pequeños de lo que en realidad eran, pasando muy despacio frente a la hilera de soldados inmóviles.

La mujer no dejó de gritar mientras bajaba corriendo las escaleras y luego, ya en el hall, mientras golpeaba con los puños la puerta de la calle, que sólo retumbaba un poco.

-¡Mis hijos, mis hijos! –con una voz que se apagaba. (p. 177)

Una vez más podemos encontrar el paisaje abierto que se observa a través de la ventana, la madre ve a sus hijos escaparse y perderse en la inmensidad de la calle. Los niños por fin son libres aunque, como dice Martín, los sitúa ante hechos negativos, ya que no sabemos cuál va a ser su destino y desconocemos los peligros a los que se van a enfrentar.

Esta situación se prolonga a lo largo de toda la historia, no se vuelven a mencionar, sólo hacia el final de la novela se hace una pequeña referencia a esta situación: “la del nueve había localizado a sus hijos.” (p. 284)

2.1.3 El *paneo* o *panning* y la descripción del mundo

Según Pablo Humberto Posada, el *paneo* es el movimiento de cámara que se realiza cuando ésta “no puede trasladarse porque su soporte está fijo, pero sí puede volverse. El *panning* puede ser horizontal, vertical y de balanceo”.²⁹ Una de sus principales funciones es la descripción, a través de este recurso podemos

²⁹ Prada y Naime, *op. cit.*, p. 80.

conocer el escenario donde se desarrollan las acciones; el narrador nos ubica en un mundo determinado con características peculiares, donde el espacio será determinante para el desarrollo de la historia.

El padre Juan visita a Susila, ella está acompañada de su amante, un político que pertenece al partido en el poder, éste se encuentra desesperado por el sitio, ya que no puede salir ni enterarse con detalles de la situación del país. Susila lo tranquiliza y lo transporta hacia un espacio donde puede evadirse de la realidad. En el siguiente párrafo podemos contemplar el paneo y la descripción del ambiente:

-Y los cisnes cruzan el espejo de jade y azabache. El agua se levanta y se parte ante el avance de los blancos pechos curvos. Puedes verlos cruzar el espejo oscuro. Tú mismo te encuentras flotando. Flotas con los cisnes en la suave superficie, entre la oscuridad de abajo y el cielo pálido de arriba de ti. Flotas entre lo real y lo imaginado, entre lo que nos viene de afuera y lo que nos llega de adentro, de muy adentro. Flotas en un gran río liso y silencioso que fluye con tanta serenidad que podría pensarse que el agua está dormida. Un río dormido. Pero fluye irresistiblemente (p. 76)

Este lugar es irreal, producto de la fantasía de la hermosa mujer, sin embargo es aquí donde los transporta. Gabriel, el político, logra descansar de sus tensiones al imaginarse en este paraíso.

Otra descripción a través del paneo se observa cuando los vecinos llevan al departamento del padre Juan los comestibles que les quedan, el narrador recrea un ambiente de caos al utilizar el paneo como recurso:

-Un paquete de espagueti, una bolsa de arroz, otra lata de frijoles, media bolsa de azúcar, una botella con menos de la mitad de aceite, una lata de salchichas, un frasco abierto de mermelada, dos bolsas de harina para tortillas, una botella de

rompope, una latita de chiles, media botella de salsa catsup... -yo recitaba mientras mi tía anotaba diligente

La sala empezó a llenarse de comestibles. Había latas y bolsas hasta en las repisas esquinadas. Parecía que estuviéramos preparando el *set* para un anuncio publicitario. ¿En mi propio departamento, en donde siempre reinó la frugalidad? (pp. 197,198)

En el ejemplo anterior podemos apreciar como la descripción abarca todos los lugares de la estancia y nos proporciona la imagen desordenada de la habitación, mostrándonos el espacio como si se fuera a preparar para una filmación comercial.

El *paneo* se requiere, otra vez, cuando el sacerdote tiene una conversación con el médico militar antes de que se suicide. Es fundamental observar el departamento, ya que nos ayudará a conocer al suicida, su historia, su pensamiento y sus recuerdos.

En las paredes había motivos militares, diplomas, y cuadros familiares. Sobre el escritorio, carpetas en pirámide, un recetario, un recipiente de cristal abrumado por flores de plástico teñidas con los colores de nuestra bandera (algo en verdad *curisi*) y un vaso de cerámica donde desbordaban lápices y recetas garabateadas. (p. 200)

El *panning* funciona en esta obra como instrumento de descripción, nos ayuda a percibir los espacios y a recrear los ambientes donde se desarrollan las acciones, le da un peso especial a los lugares cerrados, a la paradoja que significa vivir un encierro dentro de otro.

2.1.4 El *insert* o plano de detalle y su simbolismo

Entendemos como *insert* al elemento del lenguaje cinematográfico que reproduce en plano de detalle a un objeto o animal, de tal manera que le asigna un valor importante en la interpretación del texto. Concretamente en nuestra obra funciona como símbolo, al cual podemos definir como “aquel signo que, en la relación signo/objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto”.³⁰

En el siguiente párrafo apreciaremos un *insert* de zopilotes:

En sus ojos, abiertos o cerrados, había la misma obstinada imagen: un grupo de zopilotes girando tercamente en las alturas, atraído por el olor a carroña que se desprendía de los departamentos del edificio, donde sólo habitaban moribundos, prometeos desamparados, quienes ya sin voluntad ni fuerzas que oponer a sus agresores, se dejaban roer las entrañas lentamente.
¿Quién podría soportar ver a un zopilote comiéndose las entrañas de un ser querido? (p. 87)

Este pequeño fragmento nos cuenta los temores que comienza a vislumbrar el vecino del diecisiete, consternado empieza a amedrentarse por la idea de la muerte y el aislamiento; es por ello que aparecen los zopilotes como simbolismo a través de la técnica cinematográfica del plano de detalle.

Estos animales carroñeros se distinguen por acechar a la presa que van a devorar justo antes de su deceso, por esta razón los zopilotes simbolizan la muerte, la destrucción y la impotencia.³¹ El vecino del diecisiete no podrá hacer

³⁰ Beristáin, *op. cit.*, p. 263.

³¹ V. Cirlot, *op. cit.*, p. 114. Se creía que, por nutrirse de cadáveres, tiene relación con la madre naturaleza y con la muerte.

nada para impedir el destino final de él y su familia; sólo le resta observar y esperar a que les llegue la hora, como carnadas, cual prometeos encadenados.

Al final de la novela nuestro narrador nos muestra un *insert* extraordinario, el cual a través del simbolismo de un barco de papel va a resumir el devenir de la vida, e incluso la idea principal de la novela:

En una ocasión, con una hoja de periódico que el viento llevó a mis pies hice un barquito y lo puse a flotar en un arroyo que hay ahí. Era un prodigio de estabilidad, increíble que todavía supiera yo hacerlos. Cabeceó entre una rama y un trozo de madera y se dirigió hacia la voraz fuente de tres chorros. Se trepó en la cresta de pequeña ola oscura –resistiendo más de lo que yo esperaba-, entró en un remolino, en donde giró obsesivamente, y luego una nueva ola lo arrastró a la pequeña caída de agua, en donde sucumbió. (p. 290)

El barco representa al hombre ante la Iglesia, llevado por la corriente del agua (simboliza la vida) se enfrenta a un sin número de obstáculos que tiene que superar. Se resiste a caer, y a pesar de su lucha, al final sucumbe y nadie sabe si logrará obtener su redención. Inmediatamente después concluye su relación con el barquito a través de la siguiente afirmación:

Pensé: mi mayor culpa es haber renunciado a las mañanas que me estaban reservadas en este parque, ésas en las que sólo yo podía haber dado sentido a la conjunción de un sol naciente y un arroyo que arrastraba un barquito de papel hacia una fuente de tres chorros. (290)

El padre Juan se arrepiente por desperdiciar la vida en futilidades, lejos de las actividades sencillas que le daban cierto sentido a su vida. Lucha constantemente por la tranquilidad de su alma, y por ello le da un peso mayor al viaje sin rumbo del barco de papel que a sus deberes eclesiásticos, todos ellos siempre llenos de

tribulaciones.

En estos dos pequeños párrafos pudimos focalizar al objeto principal de nuestro simbolismo: el barquito de papel. Por un lado el barco lo podemos relacionar directamente con la idea cristiana que tienen los creyentes “para vencer las acechanzas de este mundo y las tentaciones de las pasiones, es la Iglesia. Desde este enfoque al arca de Noe no sería sino su prefiguración”³² El barco en sentido simbólico proporciona la idea de seguridad, ya que favorece la travesía de la existencia, y lo confrontamos con el movimiento constante e inquieto del agua, incesante e impredecible. En este momento el padre Juan se encuentra vulnerable ante los cambios de la vida y ante el constante bombardeo de sus obsesiones: el alcohol e ideas pecaminosas (recordemos su enamoramiento de la figura de Susila).

Es muy interesante analizar la función que desempeña en nuestro texto el *insert* o plano de detalle, ya que estos animales u objetos representarán las ideas que el narrador quiere concretar de manera simbólica, sin expresar ideas demasiado extensas o burdas, sino al contrario, utiliza las formas poéticas de la expresión literaria, y en el caso del cine, las formas de la expresión visual.

2.1.5 El *group shot* o plano de conjunto y el personaje colectivo

Este plano fue ideado para agrupar en una toma a un conjunto de individuos que se reúnen para alcanzar un objetivo en común.

En nuestro texto literario, el *group shot* realizará la función de **personaje colectivo**, Helena Beristáin conceptualiza a este último como el conjunto de actores que representan un rol en los dramas. Esta colectividad funge como si fuera un solo personaje y cumple el papel actancial de sujetos cuyas acciones

³² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 7ª. ed., 2003. p. 179.

persiguen un objetivo, generalmente será hacia un objeto o un valor determinado.³³

En nuestro texto esta función la encontramos reiteradamente, la observamos cuando el grupo de vecinos aparece para tomar decisiones en las juntas o cuando se reúnen para llevar a cabo una acción en común. En el siguiente ejemplo mostraremos cómo los habitantes del edificio se convocan para entregar los víveres que les sobran en su casa, de tal manera que los entregarán para asegurar la subsistencia de todos durante el cautiverio:

Estrujaba el corazón ver la pequeña fila desatinada y delirante de vecinos entregando sus bolsas con comestibles, quizá en verdad lo último que les quedaba. Un vecino dijo:

-Me siento en el juicio final, padre.

Parecía que les arrancábamos pedazos de su propia carne al quitarles las bolsas de las manos. Entre preguntas malevolentes sobre qué entregaban los demás y disculpas por lo que entregaban ellos, ofrecían explicaciones inútiles, por ejemplo, por una lata de cocoa en polvo, una bolsa de azúcar pulverizada y otra de harina de trigo. (p.196)

Aquí podemos destacar el objetivo común que persigue la toma: la solidaridad. Todos se aglomeran en una sola masa para garantizar su supervivencia al margen de sus sentimientos comunes o la zozobra que causa el sitio. El plano de conjunto se vuelve a observar cuando una familia completa está entregando sus últimas reservas de alimentos; juntos buscan entrar al reino de Dios a través de las donaciones:

Al mediodía llegó la familia del once en pleno. Los hijos mostraban en la sonrisa el alboroto de la mínima aventura. La madre sacaba con sumo cuidado lo que llevaba en una bolsa de plástico, como si se tratara de fina porcelana.

-No pensábamos hacerlo, pero nos convenció con su sermón de ayer, qué cosa nos dijo sobre el Reino de Dios. Esto es lo que podemos aportar para entrar en él;

³³ V. Beristáin, *op. cit.*, p. 17.

una lata de sopa Campbell's, dos paquetes de fideo, media bolsa de frijol negro y una lata de atún, dos latas de chiles en vinagre y otra de pimientos morrones, un poco de caldo de pollo en polvo y un paquete abierto de galletas de coco.
(p. 199)

De esta forma, la familia del once al unísono representa un valor en concreto, la caridad a cambio de la salvación espiritual, sin embargo las dudas permean el ambiente y los hijos le dan un toque de comicidad al plano.

Otro ejemplo se encuentra cuando un grupo de vecinos trata de linchar a aquellos que han robado los víveres. La ira es la reguladora de sus acciones y el padre Juan, impotente para detener el enojo descomunal de sus feligreses, contempla atónito el siguiente plano de conjunto:

El vecino del doce se metió a la bola, ocupando uno de los primeros sitios de esa marcha desatinada y delirante porque el chaparro del diez lo jaló de un brazo y le dijo que debería ir al frente: era joven y fuerte.

El grupo subía las escaleras como un gran animal torpe, desarticulado y acéfalo, entre un rumor creciente y fluctuante. De pronto empezaron los gritos:

-¡Mueran los del piso cinco! ¡Mueran los del piso cinco!

El vecino del doce se les unió:

-¡Mueran los del cinco!

-¡Qué mueran! (p. 275)

En la acción anterior se persigue un sentimiento en común: la venganza. La ira los convirtió en una masa irracional capaz de llegar al homicidio, por lo que páginas posteriores podremos apreciar el último gran *group shot* de esta serie:

Por fin, un cadáver al que no tendrían que arrojar por una ventana, era como para festejarlo. Se puede renunciar a un montón de cosas, pero no a un ataúd para un ser querido. Los de la funeraria llegarían a la mañana siguiente, les aseguraron, a pesar de que no había un ataúd en toda la ciudad, y si lo había costaba

una fortuna, se los advertían.

Permanecieron apelotonados en los primeros escalones, nomás mirando al muerto. Nadie gritaba, nadie caía de rodillas, nadie rezaba. Se convirtieron en estatuas. Hasta parecía que evitaban mirarse unos a otros, como si al encontrarse, en un momento tan supremo en la vida del edificio, sus ojos pudieran revelar su-
ciedades recíprocas, vergüenzas íntimas, anhelos inconfesables. (p. 281)

Todo el grupo en un último acto de dignidad observa al vecino del doce, quien los redime con su muerte de sus desatinos, ya que en el mismo instante de su fallecimiento sorpresivamente al igual que en el principio, el sitio termina y los soldados se retiran sin explicación alguna. Por ello todos creen que este vecino al morir los reivindicó, sin embargo esto se lo debemos al padre Juan quien prometió no volver a probar gota de alcohol.

Este plano de conjunto describe como todos se reúnen para alcanzar un final común: el arrepentimiento y la percepción de un profundo sentimiento de tristeza alrededor de un mártir, el vecino del doce.

Es así como funciona nuestro *group shot*, todo el conjunto se congrega para simplificar una misma acción sin tener forzosamente que comentarla individualmente, ni reiterar la descripción del mismo sentimiento, acción u objetivo.

2.1.6 Los movimientos de cámara y sus funciones

Marcel Martin explica, retomando las palabras de Alexandre Astruc que, “la historia de la técnica cinematográfica puede ser considerada en su totalidad como la historia de la liberación de la cámara.” (p. 36) La emancipación de la cámara ha ido evolucionando conforme ha obtenido libertad de movimiento. Ahora no sólo podemos interpretar la imagen tal cual, sino que dicha interpretación adquiere diferentes sentidos, según sea el tipo de tomas que va

utilizando en la filmación. Se ha transformado en expresiones o puntos de vista mayormente subjetivos o íntimos mediante movimientos más atrevidos y audaces.

Este elemento fílmico dentro de la literatura nos ayudará a analizar el sentido que adquieren la rapidez y la lentitud, la objetividad y la subjetividad expresadas por el narrador dentro de las acciones de nuestra novela.

2.1.6.1 Cámara subjetiva

Podemos definir el movimiento de cámara subjetiva³⁴, como aquél que indica lo que ve uno de los personajes que actúa en determinada secuencia; generalmente a esta toma le antecede un *close up*. El uso de la cámara subjetiva nos mostrará un punto muy particular o individual de la realidad, de esta manera nos identificaremos con el protagonista de la historia; nos remitirá a un efecto psicológico donde, incluso el espectador, podrá percibir una perspectiva muy particular del mundo.

Generalmente interviene en la intimidad del personaje, es la presencia real de la vida. En los filmes, lo podemos relacionar con el cine interior; a través de esta presencia fílmica logramos invadir la conciencia de los personajes, ya sea que estén sufriendo una fuerte tensión mental o un modo de pensar obsesivo.

Según Martin, su función transmite la expresión subjetiva y parcial de la visión particular de un personaje. Este proceso sustituye exactamente la mirada del personaje cuyos pensamientos se deben de expresar; en algunos casos este movimiento marcará la diferencia entre la vida y la muerte.

³⁴ V, Pimentel, p. 99. En narratología, el término de cámara subjetiva puede ser sustituido por el de focalización interna fija, este tipo de perspectiva se determina cuando el relato puede estar focalizado de manera sistemática en un personaje, y se distingue porque tiene la habilidad de penetrar en la conciencia.

En nuestro texto literario tenemos al padre Juan, quien se expresa a través de una voz narrativa en primera persona autodiegética, es decir que nos va a contar las anécdotas de la historia en la que él interviene directamente y es protagonista.

A continuación daremos algunos ejemplos del uso de cámara subjetiva en el texto y explicaremos su función. Generalmente transmite introspección y nos relata distintas reflexiones de las cuales sólo él y su confesor podrán compartir; explora los sentimientos más ocultos que van desde opiniones religiosas hasta pecaminosas, es decir que a través de este elemento fílmico podemos abordar su conciencia.

Al inicio de la historia, nuestro protagonista se encuentra ante un evento completamente inesperado y fuera de lo común. Los soldados rodean el edificio durante la madrugada y experimenta uno de los momentos de mayor tensión nerviosa:

Fui a la ventana y miré por un resquicio de las cortinas. Primero pasaron varios camiones con soldados –inmóviles, fantasmales, las bayonetas atrapando los últimos rayos de la luna- y al final los tanques rodando morosamente, traqueteando por el centro de la calle, oscuros pero a la vez contundentes, como surgidos de lo más profundo de la noche que se iba.

Algunos soldados descendieron de uno de los camiones y se apostaron abajo de nosotros, a la entrada del edificio.

Regresé a la cama y volví a meterme bajo las cobijas, ovillado, tembloroso, apretando los puños. Me cubrí un momento la cara con la almohada y repetí interiormente: “No es cierto, no es cierto, nada de esto es cierto. Dejo de beber hoy mismo. Si es necesario voy a Alcohólicos Anónimos, pero que nada de esto sea cierto, Dios mío”. (pp. 17,18)

Podemos apreciar la introspección del sacerdote, a través de la frase “y repetí interiormente”, nos damos cuenta que está reflexionando temerosamente acerca de un acontecimiento funesto. Este fragmento nos transporta hacia su mundo

interior, hacia su conciencia en momentos álgidos de la historia. Nos enteramos que tiene miedo y hasta es capaz de rehabilitarse de su dependencia con tal de detener el cautiverio del que serán presas todos los miembros del edificio.

La subjetividad continúa y nos hace cómplice del delirio que sufre debido a su alcoholismo, también podemos constatar su fuerte tensión mental:

Mis nervios también iban a estallar. Antes de salir del departamento fui a la recámara y del ropero tomé la botella de ron –con demasiada precipitación, ese fue mi error- y le di un trago largo. Dos tragos. Entonces vi a mi lado, diminuto, a uno de los supuestos soldados que nos impedían salir a la calle. ¿Empezaba yo a alucinar? Un soldadito como de juguete que apretaba los labios hasta la caricatura, levantaba su fusil y me demostraba cómo sostenerlo...

-¡No! ¡No lo quiero!- le dije.

Entonces el soldadito –ridículo a pesar de lo amenazante- sacó la pistola de la funda... Subió la pistola a la altura del rostro, entrecerrando un ojo, y me apuntó con ella.

-Tú tienes la culpa de todo y debes morir... (pp. 19,20)

A través de su visión particular del fenómeno, nos revela los detalles del producto de su fantasía, ésta trastorna la realidad objetiva y describe un soldado de juguete. Sus miedos más profundos comienzan a materializarse, pero quizá el juego consiste en que lo hacen a través de una figura completamente absurda, por medio de un soldadito que lo enfrenta. El delirio se prolonga y concluye de la siguiente manera:

...Fue una como alucinación por lo alterado que estoy, qué barbaridad. Los encierros siempre provocan visiones así, ¿no sabías? Perdóname. (p. 22)

La subjetividad crea una atmósfera sumamente intimista y podemos adentrarnos completamente en la mirada física y emocional del personaje. A través de ésta

logramos conocer sus pretensiones, dolores, angustias, su forma de ver y concebir el mundo, por lo tanto comprendemos su realidad. En el siguiente fragmento el narrador de primera persona nos describe la angustia que lo aqueja, el padre Juan nos transmite su desesperación:

Pero yo sabía, y de ese saber ya no podía escapar, que todo lo que respirábamos era una trampa. Que la prisión que compartíamos nunca había sido ni sería lo que ellos, ingenuamente, llamaban realidad. Yo mismo tuve que llamarla así para tender un puente: por inercia, por comodidad, por miedo a tropezar y sentir la obligación de sumar hasta el infinito dos más dos, que siempre me resultaban cuatro más yo mismo, que sumaba. (p. 223)

El narrador en primera persona autodiegética nos muestra un mundo inmerso en la confusión, en el caos, sin embargo sólo advertiremos la experiencia del padre; ningún otro personaje va a contarnos su percepción de la realidad, ni el rol que desempeña en ella.

Por ello, la presencia del narrador en primera persona es fundamental para lograr recrear la cámara subjetiva, sólo a través de este recurso podemos inmiscuirnos en los recovecos más oscuros e íntimos del personaje. El siguiente ejemplo retrata de nueva cuenta la angustia que guarda el encierro, los cuestionamientos existenciales acerca del enfrentamiento con el “otro”, pero en un contexto plenamente religioso, cuando el padre está celebrando misa:

Al llegar al altar, hice una reverencia, besé su superficie y me coloqué frente a mi pequeña audiencia.

-En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo –nos santiguamos todos.

Abrí los brazos procurando que mis movimientos fueran firmes y naturales a la vez, temeroso de delatar mi atribulada situación emocional, los estragos de mi cuerpo insomne. En aquella misa yo debía ser “otro”, pero anular la dualidad. Que

no hubiera más “otro” porque soy yo mismo. No yo + “otro”, sino yo = “otro”. La angustia nacía de ver al “otro” (esto es, a mí mismo) afuera. Quizá tampoco había afuera, era una pura ilusión. (p. 226)

También a través de la cámara subjetiva expresa las consecuencias de su alcoholismo. El delirio comienza, y éste sólo forma parte del mundo en que vive el padre, sólo él puede sufrir y describirnos los síntomas de su enfermedad y los fantasmas que lo acosan; sólo él puede verlos y hacernos a nosotros, lectores, cómplices.

Me empecé a sentir mal (no había bebido durante toda la mañana, con excepción del trago de vino consagrado). La atmósfera se me hizo irrespirable. Un sudor de agonía lo impregnaba todo; las luces irisadas que se filtraban por los cristales altos de la puerta principal comenzaron a danzar ante mí, a entremezclarse en figuras caprichosas, en estallantes floraciones. Una avispa, cien avispas, mil avispas zumbaban a mi alrededor. ¿Quién podía soportarlo? El abismo abría sus fauces y el vértigo me precipitaba en él. (p. 242)

En el transcurso de la novela podremos constatar cómo la cámara subjetiva narrará los eventos relacionados a su adicción y consecuencias. He aquí otro ejemplo en donde nos señala una más de sus alucinaciones:

Esa noche, ya solo en mi recámara, padecí una de las peores alucinaciones porque en ella intervino nada menos que usted mismo, Monseñor, qué pena. Quizás influyó el golpe tan fuerte que recibí en la cara, los arrumacos de Susila, mi facilidad para fugarme al país de los sueños, le pido perdón por anticipado. (p. 254)

Es así que la mirada y el pensamiento del personaje se expresa a partir de su punto de vista, a través de la voz narrativa en primera persona que nos inmiscuye en su existencia completa, en sus temores más ocultos. La cámara subjetiva focaliza la realidad del mundo interior del personaje y nos la regala.

2.1.6.2 Cámara rápida y cámara lenta

En el análisis anterior pudimos explicar las funciones que desempeña el recurso de cámara subjetiva. Ahora estudiaremos las funciones de los movimientos de cámara rápida y lenta.

Podemos definir como cámara rápida a aquél “efecto cinematográfico que se consigue al fotografiar con un aparato de cine a partir de ocho cuadros por segundo con objeto de que los personajes y objetos se muevan rápidamente en el momento de la proyección normal”.³⁵ Una de sus principales funciones es acompañar a un sujeto o a un objeto en movimiento y relatar una sucesión de acciones que nos darán la impresión de velocidad y prontitud.

En nuestra novela nos percatamos de que este elemento se ocupa para describir un estado emocional alterado debido al aislamiento. La neurosis y la desesperación envuelven el ambiente y los residentes sufren psicológicamente los embates del cautiverio. En el siguiente párrafo describiremos algunas acciones donde reina el caos, el periodista se encuentra confundido y recuerda el movimiento de la ciudad.

Pensó en los compañeros de trabajo que había visto hasta el día anterior al encierro. ¿Qué estarían haciendo ahora? La gente anónima con la que se había cruzado en la calle, en el café, en el teatro, ese día anterior al encierro. Gente, lugares, momentos que habían llegado a él desde una nada anterior y volvían, despacio, a perderse ahí. Pensó en la ciudad enorme que lo rodeaba, paralizada, donde ahora se hundían cosas y seres. ¿Y el futuro? Lugares y gente que existían ya, desde hacía años, y que bruscamente –en la calle, en el café, en el teatro– pondrían mañana ante él sus rostros y sus gestos anónimos. ¿Mañana?
(p. 49)

Podemos percibir que se trata de la reconfiguración del elemento de cámara rápida, ya que en un párrafo nos describe una gran cantidad de acciones

³⁵ Cardero, *op. cit.*, p. 40.

sucesivas que se enumeran abruptamente, y con la misma avidez concluyen. El narrador no se detiene a describirlas, tampoco responde las preguntas que se plantean en este fragmento ni le da continuidad a alguna de ellas; nos da la idea de velocidad del pensamiento, enseña las imágenes que está pensando el periodista, éstas contrastan con su inmovilidad física debido al aislamiento.

También la cámara rápida nos envuelve en una atmósfera de peligro, donde el nerviosismo se expresa a través de movimientos veloces; ayudado del recurso de enumeración, enlista objetos y acciones para que hagamos una lectura ágil:

Para escribir mi reportaje, me metí con los brigadistas, los médicos y otros periodistas a un edificio semidestruido en Tlatelolco, y entonces volvió a temblar. Ya se imaginará lo que sucedió ahí. El camino hacia la salida nos pareció laberíntico, copado de herramientas, cajas con medicinas, tanques de gas, maderos, pero, sobre todo, con demasiadas personas, unas diez, como para abrirse camino con la rapidez necesaria. Todos, como autómatas, caminamos hacia la salida, sorteando los obstáculos. “¡Despacio, despacio, que no cunda el pánico!”, pidió alguien. Pero a partir de la petición, el pánico siempre cunde, ahí lo aprendí. Algunos intentaron correr y hasta hacer tropezar a los de adelante. (p. 60)

Adverbios como “rapidez” y “despacio” nos muestran el contraste de ambas acciones, finalmente gana el dinamismo; el recurso de cámara rápida sigue de cerca los movimientos del periodista y del grupo que lo acompaña, todos temerosos de quedar sepultados corren, sortean obstáculos y tropiezan entre ellos.

De manera antagónica aparece el recurso de cámara lenta, éste lo definimos como “el efecto cinematográfico que se consigue al fotografiar con el aparato de cine a partir de 32 cuadros por segundo, con objeto de que los personajes y objetos se muevan lentamente en el momento de la proyección normal.”³⁶ Su

³⁶ *Idem.*

función generalmente estará dedicada a crear un movimiento alrededor de un objeto estático.

En este texto nos ayudará a contrastar los distintos estados de ánimo de los personajes, generalmente dará la impresión de soledad, abrumamiento, impotencia, muerte, profunda tristeza. Algunas ocasiones representará algún acontecimiento que ya no tiene solución, ni vuelta atrás.³⁷

En el siguiente ejemplo podemos apreciar como el tiempo se vuelve interminable a través del recurso de cámara lenta, y destaca los sentimientos que acabamos de mencionar:

Y estuve adentro durante horas interminables hasta que los brigadistas abrieron en tierra un agujero imposible y lo que sólo eran quejidos apagados de otro mundo se transformó en gritos y llantos y una pareja que resucitaba tomada de la mano. En fin, tuve el sentimiento, por primera vez en mi vida, de haber llegado al mero mero fondo de la ciudad en que habito. Hoy, aquí, es la segunda. (p. 63)

El narrador nos describe su experiencia en el terremoto del 85, y lo compara con la desolación que siente en ese momento debido al sitio. La frase “durante horas interminables” nos muestra el alargamiento del tiempo frente a la velocidad que describimos en el ejemplo anterior.

Los contrastes son evidentes, por un lado podemos notar la prontitud que genera la desesperación por huir del derrumbe, y por otro nos señala el relajamiento del personaje al esperar la muerte o la salvación.

El efecto de cámara lenta sobresaltará el estado de ánimo de los personajes. En nuestro texto podremos darnos cuenta de la tristeza y de la depresión en la que están sumidos la vecina del tres y su esposo. Se recreará un ambiente de pesadez y apatía. A continuación daremos ejemplos de pequeños fragmentos en donde aparece el recurso de cámara lenta, exponiendo las características del ambiente en donde se desarrollan las acciones:

³⁷ Cfr. Marcel Martin, *op. cit.*, p. 55.

Sin embargo, aún permaneció sentado, con un dedo enganchado en el chaleco, hamacando el cuerpo entre la silla y la mesa.

-No me siento muy bien, pero bueno, pues ya me voy. Qué flojera, la verdad.

Pero no se ponía de pie, y sólo levantó una pierna y con el pantalón corrido sobre una pantorrilla gruesa y blanduzca, estiró el elástico de la liga de un calcetín, y luego hizo lo mismo con el otro. (p. 67)

En este fragmento podemos percatarnos del ambiente de apatía que llena el entorno, la flojera inunda el espacio y al personaje sólo lo podemos ver acostado, descansando e inactivo. La perspectiva se detiene para mostrarnos algunas características físicas del personaje, su pantorrilla blanca y el pantalón desacomodado debido a la posición que guarda. El hombre sigue inactivo y las acciones parecen alargarse en el tiempo, debido a que no sucede nada trascendente.

La mujer dejó los codos en la mesa, con la misma cara de sueño la sonrisa inmóvil. Miraba al hombre que andaba torpemente entre los muebles de la sala, despacio, como si estuviera sólo en la casa, haciendo estremecer las figuritas de cristal cortado de una mesa de centro. Mantenía siempre hacia ella la mirada larga y candorosa. (p. 68)

Los adverbios “torpemente” y “despacio”, reflejan la caracterización de un ambiente lleno de lentitud y tristeza, donde parece que no existe motivo suficiente para actuar. La apatía y la desilusión siguen inundando el contexto, las acciones se prolongan aún más hasta llegar al punto en el que la negatividad y la enfermedad inundan la atmósfera.

Ella le dio la bendición y él la besó en la frente. Lo siguió unos pasos afuera del departamento. Al fondo brillaba la escalera.

-Cuídate.

Pasó por el corredor con un andar lento y cauteloso y bajó la escalera.

Un par de escalones antes de llegar al hall se regresó.

Se le adivinaba la debilidad de las piernas en la indecisión del paso, e iba subrayando el balanceo negativo de la cabeza con largos suspiros y el ruido seco de los escalones que pisaba.

Un ruido de zapatos caracoleó en la escalera y la mujer corrió a abrir la puerta.

-Qué pronto regresaste. Traes mala cara. ¿Cómo te fue?

El hombre recibió su mirada con una sonrisa.

-Bien, sin nada especial, pero me siento resfriado, te digo. Ha de ser la contaminación. (p. 69)

De nueva cuenta encontramos adjetivos como “lento” y “cauteloso” que nos remiten inmediatamente hacia un entorno inactivo y temeroso; el vecino del tres nos muestra su personalidad a través de sus pasos débiles e indecisos. Su vacío interno lo podemos advertir gracias al recurso de cámara lenta, su negatividad está presente y se dibuja en el balanceo de su cabeza, está lleno de nostalgia y de infortunio, cree que la vida no le guarda nada especial.

El efecto de lentitud crea un ambiente completamente denso, sin ánimo y sin esperanza, en donde la tristeza, la depresión, la apatía y el alargamiento del tiempo toman por asalto al texto y nos lo muestran; contrasta con el recurso de cámara rápida, su uso refleja el nerviosismo de los personajes, la enumeración de acciones acortan el tiempo y el espacio está lleno de matices de peligros que ponen en riesgo la vida por la que hay que luchar.

La principal función del uso de cámara lenta y rápida será la ubicación del individuo en el espacio y en el tiempo. Nos mostrará las distintas percepciones temporales de los personajes según sea su estado de ánimo y elaborará pinturas del ambiente en el que se desarrollan las acciones.

2.1.7 Transiciones por continuidad sonora y disolvencias

Las transiciones tienen como objetivo ayudar a la comprensión del texto por parte del espectador o del lector. En algunas ocasiones la ausencia eventual de continuidad lógica, temporal y espacial obliga al creador a utilizar enlaces o transiciones plásticas y psicológicas, destinadas a formar las articulaciones del relato.

Marcel Martin elabora la siguiente comparación:

Los procedimientos técnicos de transición constituyen lo que se puede llamar puntuación por analogía con los procedimientos correspondientes a la escritura; pero resulta evidente que esta analogía es puramente formal, pues no se puede hallar ninguna correspondencia significativa entre ambos sistemas. En una película, las transiciones tienen por objeto asegurar la fluidez del relato y evitar los encadenamientos erróneos (falsos ajustes). (p. 94)

Gracias a las transiciones podemos enlazarnos de una escena a otra en el cine, y en la literatura de una acción a otra; en este capítulo daremos ejemplos de algunos tipos de transiciones que se utilizan en nuestro texto literario.

Una continuidad sonora se presenta cuando la banda imagen de una película es una sucesión de fragmentos, la banda sonora en cierto modo restablece esa continuidad, tanto en el nivel de la simple percepción como en el de la sensación estética. El papel de la música y de los sonidos es fundamental como factor de continuidad sonora, tanto material como dramática.

En los siguientes ejemplos podremos advertir que los sonidos nos remitirán hacia pensamientos y acciones llenas de angustia, irritación y ansiedad; cada vez que se narren la aparición de sonidos, ruidos y música, nos transportaremos hacia la tensión psicológica del padre Juan. A continuación presentaremos algunos ejemplos:

Todo cuanto me rodeaba se ensombreció y perdió sentido. Aun aquello que más me gustaba, como la música, se volvió causa de irritación. Pero no sólo la música, sino hasta el simple tañer de una campana; algo tan consustancial a la fe.
(p. 12)

En este momento termina el párrafo y el siguiente comienza con el mismo tañer de las campanas:

Antes de la muerte de mi madre (y de mi afición a la bebida, claro), yo escuchaba ese tañer como un verdadero llamado al cielo, ya no digamos a misa. No concebía mi día sin el grave lamento de la campana al colmarse y estallar, como una burbuja de oro, en el aire de la mañana que nacía. El mundo quedaba inaugurado. A lo largo del día, las campanas abrían sus grandes círculos concéntricos y me envolvían en una esfera protectora. ¿Qué sucedió en mí, pregunto yo, para que después cada golpe del badajo en el bronce se convirtiera en una tortura, y aún más su eco, anidado en la hedionda bóveda de la cúpula? (p. 12)

Podemos percatarnos de que el sonido, hasta el más celestial, le provocaba una gran molestia, una angustia terrible. Todo había cambiado, ahora incluso el sonido que más disfrutaba, que era fundamental en su vida se convirtió en una gran tortura. Debemos destacar que la campana sirve de ancla para realizar una **analepsis**.³⁸

El párrafo anterior concluye y no es sino hasta dos párrafos después que nuestro narrador en primera persona continúa con la descripción de los efectos del sonido sobre su persona:

Aquella hipersensibilidad al ruido llegó en mí a un grado tal que durante mis desvelos nocturnos se me volvía intolerable el simple movimiento de las ruedecillas interiores de los relojes, el crujir más refinado de las maderas resacas, la salmodia de un viento lejano en la calle y hasta el gemir o roncar de alguien en

³⁸ Cfr, Beristáin, p. 38. La **analepsis** es la retrospección temporal del relato.

un departamento vecino, como si mis nervios se ramificasen por todo el edificio y recogieran sus más secretas resonancias. (pp. 12, 13)

La continuidad sonora fungirá como el eje por donde el padre Juan hilará sus sentimientos de angustia a través del sonido. También el ruido predice acontecimientos funestos como el sitio del edificio. Este párrafo termina y no es sino hasta la página 17 que nuestro narrador continúa con la descripción de sonidos irritantes, sin embargo en esta ocasión el sonido no sólo nos va a enlazar con los sentimientos de angustia y ansiedad, sino que concluirá en el evento temido, el sitio:

Al amanecer, en ese sueño que es y no es, duermevela que disuelve la frontera entre la vigilia y el dormir, oí el ruido como de cadenas arrastrándose.

Al principio lo relacioné más con la hipocondría de la cruda, tan común entre los alcohólicos, como usted sabrá: la opresión en el pecho nos hace temer un infarto; la pesadez en la nuca, un derrame cerebral; los calambres en el costado, una cirrosis hepática; los escalofríos, una pulmonía fulminante; hay como una consunción de todo el cuerpo. Pero el ruido aumentó y terminó por independizarse. (p. 17)

Las acciones se ven interrumpidas con un referente auditivo, de esta manera se da el corte que marca el brinco hacia otras, que se diferencian en tiempo y espacio, mas no en recuerdos o sensaciones.

Martin comenta que el cine se convirtió en arte cuando aprendió a reunir todos los trozos de películas en una sola obra con lógica y equilibrio, el resultado de esta acción fue el perfeccionamiento del encuadre y del montaje.

Una de las transiciones más usuales es la disolvencia, ésta entendida como el “proceso óptico, de impresión o de la cámara que consiste en hacer desaparecer gradualmente la escena cinematográfica mientras que la siguiente

surge también en forma gradual. En la posición central de este efecto se observa una superposición de imágenes.”³⁹

El recurso de transición a través del efecto de disolvencia lo podemos contemplar generalmente en la novela cuando ocurre algún suceso fatal. Este es el caso del siguiente ejemplo, aquí el narrador de primera persona nos describirá su cansancio y la capa de negrura que provoca el insomnio, es en este punto donde se desvanece la acción y termina el capítulo:

Me moría de cansancio pero bastaba un leve abandono, entrar en esa segunda capa de negrura que trae consigo el insomnio al apretar los párpados, para sentir un vaivén en el cráneo: la cabeza parecía llenarse de cosas vivas que giraban a su alrededor. (p. 16)

El siguiente capítulo comienza también con una imagen nocturna, de esta forma gradualmente se presentan las acciones y la transición se efectúa:

Así, aquella noche a la que usted se refiere, dormí unas cuantas horas, desperté muy crudo y ya no volví a dormirme: el cuerpo con escalofríos, preso en el embrujo. (p. 16)

En *El sitio* no son muy frecuentes este tipo de transiciones, sin embargo los ejemplos tanto de continuidad sonora como de disolvencia que presentamos son de gran calidad y muestran fielmente el proceso de ambos recursos. Nos muestran perfectamente como el capítulo de la página dieciséis termina con obscuridad, y como el siguiente capítulo comienza con ese mismo elemento que se va disolviendo, poco a poco, conforme van contándose las siguientes acciones.

³⁹ Cardero, *op. cit.*, p. 58.

2.2 Teoría del montaje: elemento temporal clásico

Lo más difícil estaba desde luego
en decidir los cambios, los cortes,
las modificaciones de montaje y de
ritmo, nuestras distintas maneras de
sentir a Glenda...

Cortázar⁴⁰

Para Marcel Martin el montaje constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico y lo define como “la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración”. (p. 144) El montaje es un nuevo método creado por el séptimo arte para precisar e instaurar los vínculos que existen en la realidad de los distintos acontecimientos. Su objetivo básico es el de seleccionar y unir las distintas escenas para dar continuidad a una película.

En el texto literario lo ocuparemos para analizar el intercalado de las distintas voces narrativas presentes en la obra. Si bien la narratología nos brinda las herramientas necesarias para estudiar distintos aspectos de la obra narrativa (personajes, tipos de narrador, tiempo, perspectiva, etc.), no lo hace con respecto a la sucesión y combinación de los narradores que aparecen en la narrativa.

En términos generales encontramos un montaje invertido, ya que nuestra obra comienza cuando el padre Juan le confiesa al Monseñor todos los acontecimientos que vivió durante el sitio y lo hace con la voz narrativa en primera persona autodiegética. Inmediatamente se produce un gran *flashback*, con el cual se podrá remontar hacia el pasado y contar todas las acciones desde el inicio del sitio hasta su conclusión. Una vez que nos enteramos de todo el argumento, la novela concluye con la misma voz narrativa, en el mismo lugar y tiempo donde comenzó. En síntesis, su estructura es invertida, ya que así se

⁴⁰ Cortázar, *op. cit.*, p. 21.

nombran los montajes que “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.”⁴¹ Encontramos, reiteradamente, **analepsis** en el texto.

En *El sitio* podremos detectar dos voces narrativas distintas, por un lado tenemos un narrador en primera persona autodiegético, y por el otro uno en tercera persona intradiegético; ambos se encontrarán reiteradamente en la novela, sin embargo nos relatarán diferentes perspectivas de un mismo fenómeno, ya que la primera guarda una intención de mayor subjetividad, y la de tercera persona mirará los acontecimientos con cierta distancia o con mayor objetividad.

La voz narrativa en primera persona relatará los sucesos íntimos del protagonista de la historia, el padre Juan, sus delirios, temores y secretos más profundos. La voz en tercera persona nos platicará la perspectiva que tiene el padre acerca de la vida de sus vecinos, sus costumbres, vicios, virtudes y problemas; también nos comentará la visión de un personaje secundario de la novela, el periodista. Éste descubrirá el lado más realista de la historia, pero nunca abandonará por completo su sentir personal o subjetivo.

Dentro de la temporalidad general de *El sitio*, podemos apartar algunos capítulos y encontrar otro tipo de montajes insertados en la estructura general de la obra. En algunos capítulos podemos detectar un montaje alternado, éste según Ramón Carmona es aquel que concede abiertamente a la cámara una función narrativa y trata de que el espectador olvide que la simultaneidad se presenta sucesivamente. El montaje alternado propone el desarrollo de una serie amplia de **analepsias**. Todos estos retrocesos obligarán al espectador a entender la sucesión de imágenes y a leerlas como sucesos simultáneos.

⁴¹ Martín, *op. cit.*, p. 168.

“Una variante del montaje alternado es el denominado montaje paralelo en el que las acciones que se muestran alternativamente no son simultáneas en el tiempo de la historia.”⁴² A continuación presentaremos un ejemplo de montaje paralelo:

En el capítulo que empieza en la página 118 podemos notar que comienza el relato de las acciones con el narrador de tercera persona intradieгético hasta llegar a la página 125, en este punto hay una breve interrupción en la historia porque aparece el narrador en primera persona autodieгético; dicha intervención sucede en un tiempo distinto al de los hechos narrados por la voz narrativa en tercera persona.

Narrador en tercera persona:

Con la estola y sus flecos de oro sucio en los hombros, cayéndole a ambos lados del cuerpo, el sacerdote se inclinó sobre el agonizante, quien entreabrió los ojos. Sus miradas se cruzaron. Al periodista le pareció que el cura se aterrorizaba de lo que veía. (p. 125)

El capítulo continúa con la breve intervención del narrador en primera persona:

Cómo no iba a aterrorizarme, Monseñor, si lo que vi en los ojos de aquel hombre a punto de morir fue lo único que supuestamente es inconcebible para un sacerdote católico: la nada. (p. 125)

Este capítulo concluye en la página 126 e inmediatamente comienza el siguiente, también en tercera persona hasta llegar a la página 135, en la cual encontraremos de nueva cuenta una brevísima intervención de la voz narrativa del padre Juan en primera persona: “Será de veras que nuestras caras tienen un secreto, aunque no sea siempre el que nosotros tratamos de esconder,

⁴² Ramón Carmona. *Cómo se comenta un texto fílmico*. México, REI, 1993. p. 113.

Monseñor?” (p. 135) El capítulo concluye después de otros dos párrafos en tercera persona.

En las ejemplificaciones anteriores pudimos notar que las voces narrativas se muestran de manera paralela, las reflexiones no son simultáneas y aparecen de forma alternada a lo largo de toda la historia.

También encontramos ejemplos de montaje tonal; según Eisenstein abarca todas las emociones de un fragmento. La tonalidad del montaje resumirá en el trozo todos los sentimientos acumulados o exacerbados para dar de un golpe, la síntesis emotiva que nos quiere transmitir la obra. En este tipo de montaje debe existir una relación entre la intensificación emotiva y la variante de color, que llevará al extremo la transmisión de emociones. Se basa en el sonido emocional del fragmento.

De las páginas 51 a la 53 podemos identificar un ejemplo de montaje tonal en el texto literario. En estas tres páginas predominan las emociones de los personajes que se desbordan en una discusión familiar. La muchacha del veinte está embarazada de su jefe que es casado y sus padres, ya ancianos le reprochan su actitud. Llantos, gritos, insultos y quejas predominan en este fragmento, sintetizan la tensión mental de la familia entera, sus preocupaciones y su sufrimiento.

-No permitiré que me castren. Y menos permitiré que castren al hijo que voy a tener –gritaba, seguramente sin entender del todo el significado de sus palabras.

Y repetía:

-Son ustedes unos padres castrantes, eso es lo que son. [...]

(p. 51)

El padre –corpulento, de ancho bigote canoso y, se decía, con unos ataques de asma que levantaban miasmas a su alrededor- resoplaba, tosía, contestaba

con un grito o hacía largos silencios, la boca temblorosa y hasta un poco hinchada, como sujetando alguna frase particularmente hiriente.

-El dinero que das en esta casa no te autoriza...

La madre se mantenía sentada a la mesa, marginada, dentro de un sollozo, achicándose cada vez más hasta casi desaparecer [...] (p. 52)

La discusión se prolonga hasta la página 53.

-Hay tantas maneras de matar a un padre –con una voz carrasposa, a punto de un ataque de tos.

-Dale el apellido de su padre a ese niño, por Dios.

-No tenemos para pagar un dentista, menos vamos a tener para pagar un parto.

-Pues doy a luz en una clínica del Seguro Social. ¡Y ya déjenme en paz, por favor! [...] (p. 53)

El montaje tonal concluye:

-Lo único que yo quisiera es reventar de una buena vez, mujer –ya dentro del ataque de tos. (p. 53)

Podemos identificar de manera clara que en la discusión que abarca tres páginas del texto, predominan las emociones alteradas, hiladas sucesivamente con una voz narrativa en tercera persona que nos da a conocer detalles que no se advierten en los diálogos.

Por estas características podemos asegurar que se trata de la práctica del montaje tonal, éste concluye prediciendo la posible muerte del padre, ya sea por el disgusto o por el ataque de tos. Es tan efectivo que lleva las emociones al límite, a la catarsis.

La técnica del montaje nos ha sido de gran ayuda para identificar la manera en que se intercalan las voces narrativas en el texto, también para señalar fragmentos que por sí solos forman una secuencia narrativa y en donde predomina una intención determinada, ya sea que nos quiera transmitir emociones, ideologías o simplemente nos describa la manera en que el tiempo va a suceder.

2.3 Elementos fílmicos no específicos. Iluminación y color

Ayer estuve en el reino de las sombras.
Si usted supiera lo extraño que es estar allí.
No hay ni un sonido y tampoco colores.
Allí todo –la tierra, los árboles, las gentes,
el agua y el aire- está bañado de
un gris monótono.

Maxim Gorki⁴³

Se llaman elementos no específicos porque no sólo pertenecen al lenguaje fílmico, sino que originalmente son usados por otras artes como el teatro y la pintura.

Martin menciona que la iluminación es un factor decisivo, se manifiesta de forma directa, ya que su función primordial es crear la atmósfera, elemento que es muy difícil de analizar pero que, en general, las películas actuales demuestran gran interés por destacarlo.

La iluminación y el color participan en la adaptación del ambiente en donde se desarrollará la historia. El uso de sombras se puso muy de moda en el expresionismo, quizá para construir un ambiente de angustia intenso.

En general se alumbra lo que es evidente y se oscurecen aquellos elementos que se guardan en el misterio o en la penumbra, en el secreto más íntimo. Se resaltan los ambientes que son objetivos y en algunos casos, hasta optimistas.

Recordemos la función diabólica y misteriosa que realizan las sombras, son la representación de la eterna angustia del hombre ante fuerzas desconocidas. Algunos realizadores prefieren usar tonos fríos porque desean dibujar un ambiente propicio para el espectáculo cinematográfico: oscuridad, climas maravillosos y mundos cerrados que nos envuelvan en la interioridad y en la contemplación de la hipnosis fílmica.⁴⁴

⁴³“Gorki” en Anne y Joachim Paech. *Gente en el cine*. Madrid, Cátedra, 2002. p. 31.

⁴⁴ *Cfr.* Martin, p. 66.

Generalmente los productores tenían la intención de usar el color para destacar el realismo de los filmes. Conforme fue transcurriendo el tiempo cambió esta concepción para darle entrada al uso del color de acuerdo a los valores empleados en el filme, y a las implicaciones psicológicas y dramáticas de las diversas tonalidades, ya sea que usaran tonos cálidos o fríos.

La percepción de los colores influye más en el ámbito psicológico que físico. Según Antonini, “el color no existe en forma absoluta [...] podemos decir que el color es una relación entre el objeto y el estado psicológico del observador, en el sentido de que ambos se sugestionan recíprocamente”.⁴⁵

La presencia de colores decorativos y pictóricos generalmente se proyectan en filmes históricos, de hadas y exóticos; también en los musicales y en las comedias, pero existen temas que por su naturaleza no pueden usar estos tonos. La violencia, la guerra, la muerte y los temas profundamente psicológicos se inclinan por el contraste y los tonos fríos.

En la literatura también encontramos la creación de atmósferas y ambientes cargados de tensión emotiva, por ello elegimos los siguientes ejemplos para demostrar que la iluminación en clave baja y los colores fríos se encuentran reiteradamente en la novela *El sitio*.

En el siguiente fragmento podemos señalar la aparición de sombras, en donde el ambiente nocturno, la soledad y el temor predicen el encierro forzoso al que serán sometidos:

Las constantes crudas que padecía en la madrugada –después de salir de sueños que no eran míos me mantenían en una posición de frontera en la cual vida y muerte, realidad e irrealidad, se me confundían a cada momento [...]

Me veía entre dos noches: la de abajo, es decir, la del mundo [...], y la noche de arriba, en la que mis ojos no vislumbraban ni el más leve signo de amanecer verdadero.

⁴⁵ Martin, *op. cit.*, p. 76.

Era como una masa que se iba espesando: gritos nocturnos, sombras repentinas, sustos que se alzaban en mí sin causa aparente, o provocados por causas más bien antiguas e incluso –era lo más probable- ajenas.
(p. 15)

Los sustantivos como noches, sombras, muerte, gritos nos describen la angustia que envuelve la noche, en donde el amanecer es improbable después de que el padre experimenta una profunda resaca.

La primera noche durante el sitio surge particularmente lóbrega, el periodista la observa detenidamente después de hacer el amor con su esposa y de fumar un cigarro. La zozobra inunda el ambiente con preguntas sin respuesta:

El periodista del quince aguantó el cigarrillo con los dos dedos mientras se acercaba al rostro la llama de la vela [...]
-¿Cuándo crees que vuelvan a dejarnos salir a la calle?
Él miró automáticamente hacia la ventana. Afuera sólo había oscuridad, sin los ruidos comunes de la noche, que en un día normal a esa hora empezaban a amontonarse abajo, las primeras luces de los faroles que se irían alineando bajo el cielo todavía pardo, y que hoy no llegarían.
-No tengo ni la menor idea. (p. 45)

Podemos fijar el contraste en este fragmento al comparar la oscuridad nocturna con las primeras luces de los faroles, sin embargo este contraste desaparece puesto que las luces no llegarán, y la lóbreguez predomina en el ambiente. La ausencia de luz se muestra como un mal presagio de la continuidad del sitio.

De nuevo aparece el contraste entre la oscuridad y el pequeño destello de luz, sin embargo debido a la ausencia de energía eléctrica, la noche se vuelve más profunda y permanente al igual que el encierro:

Como a la media noche cerré mi cuaderno y apagué las velas que había puesto frente al espejo para que la luz rebotara e iluminara más. Pensé que el encierro y la falta de energía eléctrica me obligaban a trasladarme a una época muy antigua. Esa ventaja tenían. (p. 50)

La iluminación y el color aparecen como simbolismo de la muerte. En el siguiente fragmento se narra la manera en que la vecina del diecinueve muere a causa de un infarto. Las tonalidades en rojo simbolizan el final de su vida.

El encierro se llevó a la vecina del diecinueve tan despacio que ella misma apenas si lo notó. Hubo un dolor final muy intenso en el pecho, hasta el rojo y el fuego, pero tan fugaz que ni siquiera alcanzó a agarrotar las manos. Las lágrimas ya no fueron de ella, con los ojos húmedos protegidos por los párpados caídos. (p. 248)

El color rojo representa el deceso vertiginoso de la mujer, según Juan Eduardo Cirlot el rojo lo podemos asociar a la sangre y a las heridas, también a la intensidad con la que se desarrolla un fenómeno⁴⁶; sin embargo, el significado de los colores no obedece a una ley absoluta.

Según Eisenstein, “la interpretación comúnmente aceptada puede servir de impulso –y eficaz- para la construcción de las imágenes de color del drama.”⁴⁷

Tiene que seguir la coherencia que recorra la idea de toda una obra, es por ello que insistimos en que los conceptos de soledad, muerte y angustia se pueden vislumbrar alrededor de toda la narración, en la cual predominan los colores fríos, los contrastes en clave baja y las penumbras acompañadas de grandes sombras.

⁴⁶Cfr. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 1997. pp. 139, 140.

⁴⁷ *El sentido del cine*. “Color y significado”. México, Siglo XXI, 5ª. ed., 1990. p.112.

3. LA MIRADA DEL ESPECTADOR A TRAVÉS DE LA LITERATURA

Con toda seguridad, divulgarán con más eficacia sus opiniones sobre la vida en la pantalla que entre las tapas de un libro, incluso que en el transcurso de las tres horas que dura una obra de teatro.
W. Somerset Maugham⁹

El interés de los escritores por el cine surgió casi desde el descubrimiento del cinematógrafo en la década de 1890, cabe señalar que causó un gran impacto entre ellos. Se sorprendieron ante las grandes posibilidades que significaba el nacimiento de una nueva forma de crear arte.

Grandes exponentes de la literatura universal vieron con agrado la fuerza y el empuje del movimiento mágico de la imagen, aunque otros al correr de los años se sintieron decepcionados por el manejo inmoral de la industria cinematográfica.

El lado fallido de la literatura frente al cine consiste en el pésimo trabajo que han realizado algunos cineastas al tratar de adaptar una obra literaria de gran envergadura. Si las adaptaciones cinematográficas con frecuencia violaron la estructura y la letra de sus fuentes literarias, no se puede negar que el séptimo arte también ha aportado su lenguaje y técnicas a grandes escritores como James Joyce y Virginia Woolf, quienes tomaron algunos de sus elementos para adaptarlos a sus obras literarias.

Leon Tolstoi a su vez comenta la manera en que el cine revolucionará la vida de los escritores. Cree que la invención del cinematógrafo es un golpe directo a

⁹ W. Somerset Maugham, et. al. *Los escritores frente al cine*. Madrid, Fundamentos, 1981. p. 201.

los métodos literarios y afirma que será necesario crear nuevas formas de escritura.

Los rápidos cambios de escenas, la emoción y las sensaciones que proyecta el cine contrastan con los prolongados párrafos literarios que se escribían. Tolstoi afirma que el cine ha adivinado el misterio del movimiento y afirma:

Cuando estaba escribiendo *El cadáver viviente* me tiraba de los pelos y me retorció las manos porque no era capaz de crear suficientes escenas, suficientes imágenes, porque no podía pasar de un acontecimiento a otro con bastante rapidez.¹⁰

Las quejas más comunes entre los escritores es el pésimo gusto que han tenido algunos cineastas al elaborar terribles adaptaciones de grandes obras literarias, sin embargo este criterio no se contrapone al afirmar que la literatura contemporánea ha heredado del cine su lenguaje, y lo ha adaptado para su propia composición.

Se han elaborado en Hispanoamérica estudios sobre el empleo de las técnicas cinematográficas, como ejemplo tenemos a *Borges y el cine* de Edgardo Cozarinsky; Judy Held Miller y Joseph Vergara Tyler han elaborado trabajos acerca del uso de las técnicas cinematográficas en Torres Bodet y Carlos Fuentes.

Gabriel García Márquez relata en su prólogo de sus cuentos *Extraños peregrinos*, el proceso de hechura de los mismos. Señala que tras arduos intentos de escritura, el problema radicaba en determinar el género literario. Después de reflexionar creyó llegar a una conclusión: los cuentos tomarían forma de notas de prensa.

¹⁰ *Op cit.* p. 24.

Durante estas reflexiones volvió a cambiar de opinión y concluyó que los cuentos eran mejores para el cine, y fue así que se hicieron una serial de televisión y cinco películas.

Márquez señala en breves líneas su cambio de apreciación ante la escritura del cuento y fueron las técnicas y los temas del cine las herramientas que lo ayudaron a concluir sus narraciones:

Lo que nunca preví fue que el trabajo de prensa y de cine me cambiaría ciertas ideas sobre los cuentos, hasta el punto de que al escribirlos ahora en su forma final he tenido que cuidarme de separar con pinzas mis propias ideas de las que me aportaron los directores durante la escritura de los guiones.¹¹

Finalmente, aunque fueron escritos primero para el cine y la televisión, su publicación fue a manera de cuentos.

Como mencionamos en el primer capítulo, las primeras reseñas de cine fueron escritas por mexicanos, Nervo, Urbina y Tablada inauguraron la crítica cinematográfica, sin embargo no fue sino hasta que Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán la profesionalizaron a través de su columna en el semanario *España*, la cual firmaron compartiendo el pseudónimo de Fósforo.

Durante los diez años que vivió Reyes en España fue testigo de la aparición de las dos estéticas más representativas, el cubismo y el cinematógrafo. De la primera observó repercusiones directas en la plástica, la escultura y la literatura. Deja junto con Guzmán artículos en los que calificaba al cubismo como una manifestación artística seria; al cine lo consideraría una práctica que iría más allá de una simple moda, lo llamaría la épica de nuestro siglo.

Héctor Perea menciona que “por primera vez un comentarista consideraba al espectáculo cinematográfico dentro de un contexto real y no sólo fantástico o

¹¹ Gabriel García Márquez. *Extraños peregrinos: doce cuentos*. México, Diana, 2004. p. 17.

lúdico, donde influía y era influido a su vez por otras manifestaciones culturales.”¹² Es decir, que desde entonces Reyes ya percibía la influencia que el cine heredaría a la literatura y viceversa.

El cosmopolitismo del cine, la importancia de sus elementos como el argumento, la música y los actores, y su relación entre este y la literatura fueron algunos de los temas que Guzmán desarrolló antes de su partida a Nueva York. Mientras tanto Reyes siempre encontró el pretexto idóneo para hablar sobre el tema cinematográfico, abarcó un universo más amplio, porque su narrativa y su obra ensayística no se mantuvieron al margen de la magia de la influencia fílmica. En su cuento “La cena”, escrito en 1910, se anticipaban ya ciertos rasgos vanguardistas. Alfonso Reyes comenzó a aplicar algunas ideas y técnicas próximas al cine.

Este tipo de experimentos no terminaron ahí, ya que lo mismo sucedería cuando escribe “Las dos Electras”, publicado dentro de su libro *Cuestiones estéticas*. En “El testimonio de Juan Peña” comenta los cuentos mexicanos de Rojas González en donde encontramos descripciones fieles del México rural que nos remiten directamente hacia las películas de Fernando de Fuentes y del Indio Fernández.

Perea afirma que “Alfonso Reyes no se limitó a comentar los diversos aspectos que conformaban y rodeaban a este arte nuevo, ni a recibir pasivamente sus influencias. En varias ocasiones, como el propio Martín Luis Guzmán y muchos de los grandes escritores de nuestro siglo, llegó también a escribir para el cine”.¹³ Conoció perfectamente la historia de este medio de comunicación; en sus ensayos “Frente al cine” hace gala de los conocimientos técnicos y estéticos que tenía del lenguaje fílmico.

¹² Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán. *Fósforo, crónicas cinematográficas*. Prólogo por Héctor Perea. México, CONACULTA-IMCINE, 2000. p. 17.

¹³ *Op cit.* p. 22.

En la primera década surgieron dos invenciones que conmocionaron al mundo cultural en México, la creación del automóvil y la del cinematógrafo. Ambos le inyectaron un nuevo dinamismo al arte, por ello las novelas de la Revolución Mexicana imitaron las técnicas del cine y el movimiento del automóvil a través de las proyecciones de fondo (recordemos el Mercedes Benz de *La sombra del caudillo*).

Guzmán y Azuela son ejemplos de experimentos narrativos, ellos comienzan a explotar el uso de técnicas espaciales, por lo que intentan dar una visión de conjunto; mientras que Revueltas emplea el lenguaje cinematográfico para transmitir las profundas introyecciones de la condición humana, generalmente con un enfoque político.

Rulfo también se apoyó en el lenguaje fílmico, sin embargo lo hace para abordar los aspectos espirituales y filosóficos a través del recurso de cámara lenta y el montaje circular. Pero Carlos Fuentes va más allá, admite su obsesión por el cine y resume en su obra todas las tendencias anteriores. De esta manera los escritores de finales del siglo XX hasta nuestros días escribirán influidos por la estética cinematográfica y por la tradición literaria mexicana del siglo XX.

La literatura mexicana y sus principales exponentes han demostrado tener una sensibilidad aguda ante el fenómeno cinematográfico desde que Martín Luis Guzmán presenció las batallas de Villa filmadas por *Mutual Company*, hasta principios del siglo veintiuno en donde los escritores contemporáneos siguen practicando las técnicas o escribiendo para el cine. Sus técnicas han ido evolucionando en el transcurso de las generaciones, adaptándose y modificándose conforme las exigencias estéticas del momento.

En este contexto podemos ubicar a Ignacio Solares, su obra la comenzó a escribir en la década de 1970, y aún ahora a principios del siglo XXI sigue

produciendo literatura influido por las tendencias cinematográficas que se desarrollaron más que nunca a partir de la obra de Fuentes.

Por lo tanto llegó el momento en que debemos reconocer que existe la literatura cinematográfica, Patrick Duffey la define como:

“la literatura escrita con la intensión consciente de imitar las técnicas propias del cine o de presentar temas cinematográficos. Las técnicas se clasificarán ya sea como espaciales [...] o temporales. Los temas cinematográficos se definen como alusiones a filmes, actores, actrices o escenarios fílmicos específicos o empleo de arquetipos cinematográficos con el fin de describir personajes o lugares.”¹⁴

Para efectos de nuestro estudio debemos considerar que la novela *El sitio* contiene características técnicas espaciales propias del cine como el uso de *close up* o primer plano, panorámicas, *insert* o plano de detalles, *group shot* o plano de conjunto, uso de cámara subjetiva, lenta y rápida, así como disolvencias y continuidad sonora; también aparece la técnica de montaje que es el elemento temporal clásico por excelencia del cine. Los elementos no específicos de iluminación y color se encuentran en el transcurso de toda la obra.

Por ello se le puede considerar una novela cinematográfica, aunque quizá no cumple con el requisito medular que consiste en que el autor realice el ejercicio de escritura con la plena intención de imitar en la obra literaria las técnicas del lenguaje fílmico. Sin embargo y pese a ello, afirmamos que la obra tiene una gran cantidad de presencias fílmicas dentro de su escritura, y que Solares en su desarrollo artístico ha sabido recrear con sobria precisión la puesta en escena propia del drama en su narrativa.

¹⁴ J. Patrick Duffey. *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. México, UNAM, 1996. p. 8.

CONCLUSIONES

Algunos escritores y críticos se encuentran renuentes ante la idea de que el cine influya de manera directa a la literatura, esto sucede porque sólo circunscriben su influencia en el ámbito de las adaptaciones cinematográficas.

Quizá tengan razón, ya que muchas joyas de la literatura han sido cruelmente adaptadas y su valor estético disminuye cuando un cineasta, debido a las presiones del mercado, no alcanza a retratar la riqueza de la obra; sin embargo, debemos aclarar que la influencia cruza las fronteras del argumento e instala sus aportaciones a niveles más profundos, en donde la técnica de la escritura toma como herramienta el lenguaje heredado por el cine.

Tal es el caso de la narrativa mexicana del siglo XX. Muchos escritores como Azuela, Reyes, Martín Luis Guzmán, Torres Bodet y, principalmente, Carlos Fuentes han experimentado con el lenguaje fílmico, han incorporado a sus obras temas que provienen directamente del cine y también en ocasiones se enfrentaron a la tarea de escribir guiones cinematográficos.

Debido a que la experimentación con el lenguaje fílmico es prolífica en la literatura del siglo XX, podemos aceptar la definición que aporta Duffey al conceptualizar la literatura cinematográfica, ésta es aquella que se creó a partir de la invención del cinematógrafo con la plena intención consciente de imitar las distintas técnicas, temas y personajes propios de la cultura fílmica.

Encontramos a lo largo de la investigación varios argumentos de escritores de la literatura universal que aceptan la aportación del cine en su obra literaria. También señalan la trascendencia de este medio en la cultura contemporánea.

La literatura mexicana ha sido especialmente sensible ante el fenómeno cinematográfico; Carlos Fuentes ha declarado que es un cinéfilo empedernido y

como resultado de esta afición, gran parte de la narrativa escrita a partir de mediados del siglo XX insertó presencias fílmicas importantes.

Ignacio Solares participa de esta generación de escritores mexicanos, su obra la ha dedicado a la narrativa y al teatro, por ello conoce perfectamente el trabajo de puesta en escena, elemento que incorpora en sus novelas y cuentos. Además reconoce la contribución que le ha dejado Cortázar, quien trabajó para el cine escribiendo guiones y algunas de sus creaciones fueron adaptadas a la pantalla grande.

Nuestra investigación estudió las principales presencias del lenguaje cinematográfico que ocupó Solares en su novela *El sitio*. Podemos encontrar elementos espaciales como el *close up* o primer plano y su uso como **sinécdoque**, en donde a través de una mirada al rostro del personaje podemos conceptualizar la totalidad de su personalidad; las panorámicas actúan como instrumento de descripción, nos ayudan a percibir espacios y a recrear los ambientes en donde se llevan a cabo las acciones; el *insert* o plano de detalle funciona como símbolo, predice situaciones como la muerte y el devenir de la vida.

Podemos hallar otros elementos espaciales como el plano de conjunto o *group shot*, nos ayudan a recrear el **personaje colectivo**, éste actuará como una sola masa que se conduce a través del inconsciente colectivo y realiza acciones al unísono.

También encontramos los movimientos de cámara, tales como la subjetiva, que intervendrá en la intimidad del personaje, gracias a ella invadiremos su conciencia y podremos adentrarnos completamente a su mirada física y emocional.

La técnica de la cámara rápida tiene como objetivo principal resaltar el estado emocional alterado de los personajes y nos proporciona la idea de velocidad. La

cámara lenta alarga el tiempo emocional de los personajes y crea ambientes de apatía, abrumamiento, soledad y tristeza.

Otros elementos espaciales que analizamos fueron las transiciones, técnicas que se ocupan para formular articulaciones en el relato y actúan para instaurar la continuidad lógica del texto. Dentro de este grupo podemos identificar la continuidad sonora y las disolvencias.

Los elementos temporales cinematográficos forman parte esencial en la narración, elegimos estudiar la teoría del montaje porque es el elemento temporal clásico del lenguaje cinematográfico.

Los montajes que pudimos identificar fueron: el invertido porque alterna el orden cronológico a favor de una temporalidad subjetiva y eminentemente dramática, salta del presente al pasado y las acciones concluyen de nueva cuenta en el presente; el montaje paralelo porque muestra la alternancia de las voces narrativas en el texto y el montaje tonal, ya que va a mostrar al extremo un conglomerado de emociones.

Otros elementos fílmicos que estudiamos en el texto fueron los no específicos, se llaman así porque originalmente son utilizados por otras artes. La iluminación participa en la creación de ambientes, éstos están representados en clave baja porque predominan los colores fríos, las sombras y la penumbra; funcionan para recrear atmósferas llenas de misterio, angustia y muerte.

Todo esta convivencia de presencias fílmicas nos ayudan a desentrañar del texto los conceptos de angustia y encierro propios de la literatura contemporánea, y nos remiten a obras como *La peste* de Albert Camus, *El ensayo sobre la ceguera* de Saramago y *Casa tomada* de Cortázar.

El sitio resulta ser una novela colmada de presencias fílmicas espaciales y

temporales que revelan la influencia del cine en su estructura; sin embargo no tenemos la certeza completa de que haya sido escrita con la intención plena de utilizar las técnicas del cine, por ello debemos ser muy cautelosos al afirmar que pertenece a la literatura cinematográfica.

Por otro lado confirmamos a través del análisis del texto que Solares ocupó de manera espléndida los principales elementos del lenguaje fílmico; con ello evidenciamos la influencia que el cine ejerce en su obra y no dudamos que en un futuro, las aplicaciones de las técnicas fílmicas en la narrativa preparen el camino que nos aproximen más a la pretendida literatura cinematográfica.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Solares, Ignacio. *El sitio*. México, Alfaguara, 1998.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 8ª. ed., 2004.

Cardero, Ana María. *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*. México, UNAM, 1989.

Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 2002.

Casetti, Francesco y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 2003.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Siruela, 1997.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 7ª. ed., 2003.

Cortázar, Julio. *Cuentos completos*. T. I. México, Alfaguara, 2003.

_____. *Queremos tanto a Glenda*. México, Nueva Imagen, 1980.

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

Einsenstein, Sergei. *El sentido del cine*. México, Siglo XXI, 5ª. ed., 1990.

_____. *La forma del cine*. México, Siglo XXI, 2ª. ed., 1990.

García Márquez, Gabriel. *Extraños peregrinos: doce cuentos*. México, Diana, 2004.

Gimpferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral, 2ª. ed., 2000.

Kerouac, Jack et. al. *Los escritores frente al cine*. España, Fundamentos, 1981.

Martin, Marcel. *El lenguaje del cine. Iniciación a la estética de la expresión cinematográfica a través del análisis sistemático de los procedimientos fílmicos*. Barcelona, Gedisa, 4ª. ed., 1996.

Ocampo, Aurora. *Diccionario de escritores mexicanos. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. T. VIII. México, UNAM, 2005.

Paech, Anne y Joachim Paech. *Gente en el cine*. Madrid, Cátedra, 2002.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 2002.

Posada, Pablo Humberto y Alfredo Naime. *Apreciación de cine*. México, Alambra, 4ª. ed., 1997.

Prada Oropeza, Renato. *La constelación narrativa de Ignacio Solares*. México, Eón-BUAP, 2003 (Prada, 2).

Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes*. "Simpatías y diferencias". T. IV. México, FCE, 1956 (Letras mexicanas).

_____. *Obras completas de Alfonso Reyes*. "Tren de ondas". T.VIII.
México, FCE, 1958 (Letras mexicanas, 54).

Reyes, Alfonso y Martín Luis Guzmán. *Fósforo, crónicas cinematográficas*.
México, CONACULTA- IMCINE, 2000 (Lecturas mexicanas).

Solares, Ignacio. *El gran elector*. México, Joaquín Mortiz, 1993.

_____. *Delirium tremens*. México, Compañía General de Ediciones,
1979.

_____. *Teatro histórico*. México, UNAM, 1996.

_____. *Anónimo*. México, Joaquín Mortiz-SEP, 1986 (Lecturas
mexicanas, 22).

_____. *Columbus*. México, Alfaguara, 1996.

_____. *Cartas a una joven psicóloga*. México, Alfaguara, 2000.

_____. *El espía del aire*. México, Alfaguara, 2001.

_____. *No hay tal lugar*. México, Alfaguara, 2003.

_____. *La invasión*. México, Alfaguara, 2005.

HEMEROGRAFÍA

Gil, Eve. "Ignacio Solares. *El sitio* es un resumen de mis obsesiones" en *Op cit*, 1999.