

Los procedimientos cinematográficos en *La Fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa

Moshira Mahmoud Mousa

Departamento de Lengua Española, Universidad de Minia, Egipto
moshira_m@hotmail.com

Received: January 28, 2021

Accepted: March 12, 2021

Published: June 30, 2021

Abstract in English

Art forms are not isolated islands, they are rather connected and influence each other. The most obvious example of this intertextuality is the case of literature and cinema. Both artistic forms maintain a permanent dialogue, since the introduction of the seventh art into our cultural life. They are two narrative forms that have their own techniques. The Peruvian novelist Mario Vargas Llosa's *The Feast of the Goat* (*La Fiesta del Chivo*), which was made into a film, presents some cinematographic features that facilitated its adaptation to the cinema. However, the cinematographic techniques in a novel have to do with the matter of expression of the film (camera movements, montage, etc.), and the terminology, when applied to literature, will be rendered in metaphorical terms since what is translated from one art form to another is not a technical procedure, but the meaning whose use can be generated in the film.

Keywords pre-cinema, montage, close-up, slow motion, Llosa, *The Feast of the Goat*

Resumen:

Las artes no son islas aisladas, sino que se influyen unas a otras. El ejemplo más evidente de esta intertextualidad es el caso de la literatura y el cine. Ambas formas artísticas mantienen un diálogo permanente, desde

la introducción de la séptima arte en nuestra vida cultural. Son dos formas narrativas que disponen de sus propias técnicas. La novela de *La fiesta del chivo* del peruano Vargas Llosa que fue llevada al cine presenta unos rasgos cinematográficos que facilitaron su adaptación al cine. Sin embargo, las técnicas cinematográficas en una novela tienen que ver con la materia de expresión del filme (movimientos de cámara, montaje, etc.), y la terminología que al ser aplicada a la literatura se reseñará en términos metafóricos, pues lo que se traduce de un sistema a otro no es un procedimiento técnico, sino el sentido cuyo empleo puede generarse en el filme. Este trabajo tiene el objetivo de enfocar los procedimientos cinematográficos utilizados por Llosa al escribir su texto narrativo.

Palabras clave: *Precinéma*, montaje, primer plano, ralentí, Llosa, chivo.

1. Introducción

El cine, desde la primera mitad del siglo XX, obtuvo una fuerza expresiva que le hace convertir nuestra cultura, según De Entrambasaguas, en una cultura cinematográfica¹. Esta cultura nos transmite los modos de vivir de otras civilizaciones – concretamente la norteamericana – y nos hace soñar con aventuras imaginativas y experiencias ajenas. Desde aquel momento, el cine dejó de ser un espectáculo para convertirse definitivamente en un arte, capaz de influir e influirse por las demás artes. Al principio, la literatura dio la mano al cine con sus argumentos, o digamos, el cine acudió a la literatura buscando nuevos temas e historias dignos de ser contados, lo que llevó el cine a tener prestadas ciertas formas narrativas literarias.

¹ “Cada período cultural, en su sucesión evolutiva, tiene su característica fundamental, que sobresale por encima de cuantos valores convivan en él y queda como diferencial de la etapa histórica en que se desarrolla. Nuestra época tiene también su característica cultural indiscutible, vencedora de cuantos “ismos” han querido caracterizar a esta primera mitad del siglo XX, en que tantos y tantos sucesos y modas intelectuales se han ido sucediendo. Esta característica, que nadie podrá negar, es la cinematografía. Nuestra cultura actual, la cultura contemporánea verdaderamente, la de estos últimos cincuenta años, es una cultura cinematográfica. Está regida en todos sus aspectos por el cine. Incluso la misma velocidad creciente que nos anima, bien puede ser el ritmo cinematográfico, también en creciente dinamismo”. De Entrambasaguas (1952). “La técnica cinematográfica en la literatura contemporánea”, *Revista Internacional de cine*, núm. 4.

Poco a poco, el cine dio cuenta de sus grandes posibilidades expresivas, lo que le llevó a exigir de la literatura una aportación digna de él. En este momento, la situación se cambió: la literatura mostró un interés recíproco y se acercó al cine:

Pienso que el conocimiento del cine nos ha permitido distinguir ciertas construcciones que, de hecho, ya existían anteriormente. Incluso es posible que el uso de dichas construcciones sea más corriente y exagerado en la literatura contemporánea, pero la invención es antigua. El cine las tornó de la literatura decimonónica (si el cine quería contar historias, ¿de quién copiar mejor que de los grandes contadores de historias que fueron los novelistas del realismo?) y descubrió, el cine para la literatura y para sí mismo, posibilidades insospechadas. (Urrutia, 1977, p. 36).

La influencia del cine llegó a otros géneros literarios tradicionales que habían influido en el cine-, reciben ahora la influencia del nuevo invento. Por eso, no es extraño ahora ver denominaciones como: novela-film, cinedrama y poema cinematográfico. Esta influencia del cine sobre la literatura provoca la polémica permanente de la pureza del Arte. De todas maneras, si consideramos que el cine es el signo de nuestra cultura, la literatura tiene el derecho de renovarse, correspondiendo con las propias formas de la época que la enriquecen. De lo dicho, podemos entender que la influencia del cine en la literatura no sólo es una cuestión de determinar estructuras cinematográficas en las obras literarias, sino es un influjo genérico en la novela: el cine se irrumpe como un nuevo lenguaje basado en la imagen, dando lugar al relato cinematográfico.

¿Qué quiere decir que la literatura utiliza técnicas cinematográficas? ¿Son recursos derivados de la tecnología del cine? Para empezar, el término de procedimientos cinematográficos designa las posibilidades tecnológicas de las materias de expresión del cine: los movimientos de cámara (panorámicas, travellings, trayectorias), los ángulos, efectos ópticos, fundidos, encadenados, sobreimpresión, acelerado, ralenti, modelos de montaje, etc.

La aplicación de esta terminología a la literatura es metafórica, pues, no hablamos aquí del uso de un procedimiento técnico concreto, sino de su significación generada en el filme. En este sentido, es conveniente situar el campo de la comparación cine-literatura en el plano del contenido. Esta perspectiva es fundamental para establecer correspondencias entre el

cine y la novela, y crear una zona posible de los intercambios mutuos.

2. Las teorías del *précinéma*

A partir de los años cincuenta, se empezó en Francia un movimiento floreciente de libros y artículos que trataba las influencias del cine sobre la literatura. Como ha afirmado Bazin, la influencia de la literatura sobre el cine demuestra que la influencia del cine sobre la literatura es algo evidente y legítimo. Esta influencia se ve con claridad en la novela contemporánea, sobre todo la americana. Esta postura no viene sólo de los libros estructurados visualmente, sino de la técnica cinematográfica utilizada por los escritores de estos libros. Bazin ve que eso es algo normal que el novelista recurra a las técnicas cinematográficas de la narración, porque valora los hechos a la manera cinematográfica, que marca nuestra vida. Por consiguiente, no hay una influencia del cine sobre la literatura y es sólo “una convergencia estética que polariza simultáneamente varias formas de expresión contemporáneas” (Bazin, 1990, p. 112). De todas maneras, este proceso de reciprocidad enriquece la novela con nuevas técnicas.

A parte de Bazin, aparecen en los años cincuenta en Francia, las teorías precinemáticas de los críticos franceses como Étienne Fuzellier, Henri Agel, Paul Leglise y Thibaudet. Estos autores encuentran estructuras cinematográficas en obras literarias anteriores al invento del cine.

Pero ¿qué quiere decir *precinemático*? El *Précinéma* fue un término frecuente en Francia para designar las construcciones cinematográficas encontradas en obras literarias escritas antes del invento del cinematógrafo. Entrambasaguas lo define como:

una invención estética cinemática para alcanzar la forma adecuada a lo que desea representar en lo descriptivo, con indicación del movimiento, que presente, ya sean artes plásticas o literatura, el dinamismo propio del cinematógrafo, con una actitud estética inconsciente y una expresión técnica, inconfundible a través de los siglos, que luego constituirá, con la superación natural, la del séptimo arte. (De Entrambasaguas, 1954, pp. 56-57)

Las teorías precinemáticas conducen a críticos como Urrutia y Alvar a preguntarse: si se encontraron estructuras cinematográficas en obras literarias anteriores al invento del cine, ¿por qué se piensa siempre que los novelistas actuales están influidos por el cine y, no por otra obra

literaria? Urrutia y Alvar terminan a que la influencia del cine sobre la literatura no es más que “devolución” de lo que la literatura prestó al cine inicialmente. Pues, el cine tomó de la literatura del siglo XIX determinados procedimientos narrativos y, es el tiempo de devolver lo que el cine cogió antes. De todas maneras, podemos decir que el conocimiento del cine mismo es el que permite distinguir las construcciones existentes antes en la literatura, de otras propias de lo cinematográfico.

3. Vargas Llosa y el cine

El mundo del séptimo arte atrae a numerosos escritores y literatos. Vargas Llosa es uno entre muchos escritores que practican la doble función de escritor literario y escritor de cine. Lo cinematográfico es un signo innegable de la literatura del *boom* latinoamericano, que Vargas Llosa es una de sus figuras más representativas.

El cine es una de sus pasiones, una pasión nacida desde su infancia con las películas de Tarzán y las películas mexicanas. Ha dejado profundas huellas en su personalidad y ha marcado su formación como escritor, no sólo él, sino todos los escritores de su generación:

Yo soy un adicto al cine desde muy niño, y creo que ha contribuido a mi formación, si no tanto como la literatura, por lo menos como el factor más importante después de ella. Probablemente haya sido el elemento más básico que haya hecho de mí lo que soy. Esta es una característica que comparto con los hombres de mi generación, una generación marcada por el cine, como los chicos que tienen hoy diez años están marcados por la televisión, ¿no? (Lara, 1976, p. 21)

A pesar de su afición por el cine, la literatura sigue siendo su primera pasión. El cine está en el segundo lugar, y para él, es una afición complementaria. Esta afición se convirtió en experiencia profesional con la película de Pantaleón y las visitadoras, 1975, en la que trabajó como guionista y correalizador con José Martí Gutiérrez. Es una película adaptada de su propia novela, con la intención de ser, desde el principio, un guión cinematográfico. Después de esta experiencia, Vargas Llosa cambió su opinión respecto a la relación entre el cine y la literatura. Pues, creía en la existencia de hondos lazos entre ellos, y finalizó su proyecto teniendo otra visión.

Las novelas de Vargas Llosa dieron al cine una larga lista: la adaptación mexicana de *Los cachorros* (1975), *La ciudad y los perros* (1985), “*yaguar*” (1986), una adaptación libre y poca conocida de *La ciudad y los perros*, “*Tune in tomorrow*” (1990), correcta versión de *La tía Julia y el escribidor*; *Pantaleón y las visitadoras* (1999), otra versión diferente a la primera.

En febrero de 2004, *La fiesta del chivo* de Vargas Llosa, publicada por la editorial Alfaguara fue adaptada a un guión cinematográfico elaborado por Luis Llosa, Augusto Cabada y Zachary Sklar, sin ninguna intervención por parte del novelista. Esta es la última versión en español del guión, mientras que la versión final del rodaje en inglés es de septiembre del mismo año. La película de *The feast of goat* fue producida en 2005, por Lolafilms, en una coproducción hispano-inglesa.

4. Los procedimientos cinematográficos en *La fiesta del chivo*

La cuestión de plantear la influencia de procedimientos cinematográficos en la literatura es un aspecto complejo del análisis de la relación literatura-cine. Es algo más que la adaptación o, estudiar las influencias entre obras del mismo sistema. Pues, ante la pregunta de la posibilidad de existencia de una influencia del cine en la literatura, nos encontramos ante dos problemas: el primero es semiológico, relacionado con las condiciones necesarias de presencia de intercambios entre dos sistemas semióticos distintos; y otro de orden histórico relacionado con la prioridad de la literatura sobre el cine en su nacimiento y su supuesta independencia.

Por otra parte, podemos decir que entre las muchas nuevas técnicas que marcaron la literatura hispanoamericana contemporánea – que por supuesto, los escritores objeto de nuestro trabajo son partes esenciales de ésta – es el continuo uso de los recursos del cine, radio y televisión, tales como: “el close up, flashback, slowup, fadeout, multiple view, y aún la intercalación de anuncios comerciales verdaderos o inventados por el autor, en medio de las más traumáticas crisis de la narración” (Martín, 1979, p. 35).

Los préstamos que el cine dio a la novela se encuentran agrupados bajo dos puntos esenciales: el punto de vista y el tiempo. Dos elementos

comunes entre ambos lenguajes.

4.1. En la articulación del punto de vista

El ángulo de visión, o digamos, el modo de presentar los acontecimientos y los personajes es una de las preocupaciones constantes del novelista moderno. Y no hay duda de que esta noción cobra gran importancia, sea en la literatura o en el cine, hasta el punto de que podemos hablar de una influencia recíproca entre el ojo cinematográfico y la conciencia narradora. En este campo, la novela contemporánea recibió muchas innovaciones, debidas a la extrema objetividad del cine. La objetividad es la representación de la realidad con la primacía del objeto sobre el punto de vista del sujeto, obligando al artista a describir fríamente dicho objeto. El objetivismo es una convención impuesta al cineasta por la naturaleza de su arte, pero el novelista adapta libremente, a través de la descripción únicamente de los hechos exteriores, sin comentario ni interpretación psicológica.

El cine con su objetividad basada en la ausencia del narrador y de todo comentario sobre los personajes, influye notablemente, sobre la novela. En el cine, los personajes están presentados por sí mismos – excepto en algunos tipos del cine subjetivo-, y nos hacen llegar sus características mediante sus propios gestos, sus palabras y actos. Esta técnica cinematográfica tuvo su gran influencia sobre la novela, surgiendo lo que se denomina el “punto de vista cámara”. Esta cámara se enfoca con precisión sobre un objeto determinado, y en ocasiones, no permanece fija, sino que se mueve para darnos una imagen integral del conjunto.

La fiesta del chivo es la historia de las últimas horas del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo. La historia nos llega a través de la historia de Urania Cabral, la hija de Agustín Cabral, mano derecha del dictador dominicano. Urania, que después de treinta y cinco años en EE. UU regresa a la República Dominicana, decidida a enfrentarse con su padre inválido tras un derrame cerebral. Quiere comprender el motivo que llevó a su padre a ofrecerla sexualmente al Benefactor de la Patria. Con esta vuelta de Urania a Santo Domingo, no sólo reconstruye su vida ante su padre, su tía y sus primas; sino también nos lleva al día de 30 de mayo de 1961 en el que un grupo de los conspiradores espera, en la

carretera de San Cristóbal, la llegada del auto de Trujillo, que se dirige a la casa de Caoba para pasar una noche de placer con otra víctima suya. Estos conspiradores son otras víctimas de la dureza del régimen trujillista, este régimen militar totalitario que sometió el país entero bajo la humillación de Trujillo. En la novela, se reconstruye también el último día de la vida de Trujillo, a través del cual nos acerca a sus pensamientos y reflexiones

Al leer la primera página de la novela, nos equivocamos con la imagen de Urania Cabral que nos da la impresión de que estamos ante una novela subjetiva de dicha persona, pero de pronto, la estructura tripartita de la obra nos hace sentir que asistimos a una película en la que se intercalan los planos de tres imágenes sucesivas con el mismo orden: Urania Cabral, Trujillo, y los conspiradores. Vargas Llosa adopta el punto de vista cámara y nos muestra los acontecimientos y los personajes. Un caso curioso de la objetividad de Vargas Llosa está en el capítulo XVII, en el que Amadito acaba su vida a manos de los *caliés*. El novelista, a lo largo de la novela, dedica fragmentos enteros a presentarnos sus personajes, desde fuera y desde dentro: su pasado, sus sentimientos y sus desgracias, de una manera que nos hace pensar que Vargas Llosa se ha identificado con ellos. Pero de repente, sale de sus espíritus, y regresa a la silla del director que capta todos los sucesos, incluso después de su muerte: Amadito ante el asalto de los *caliés* a la casa de su tía Meca, rechaza morir cobarde y el resultado del enfrentamiento armado es que terminó:

aniquilado por innumerables balas de metralleta y revólver, no vio que, además de matar a un calié, había herido a otros dos, antes de morir él mismo. No vio cómo su cadáver fue sujetado – como sujetaban los cazadores a los venados muertos en las cacerías de la cordillera Central – en el techo de un Volkswagen, y que así, cogidos sus tobillos y muñecas por los hombres de Johnny Abbas que estaban en el interior del “cepillo”, fue exhibido a los mirones del parque Independencia, por donde sus victimarios dieron una vuelta triunfal, [...]. (Llosa, 2007, p. 366)

Este objetivismo del escritor puede llevar a los procedimientos siguientes:

4.1.1. Las descripciones visuales

Dan la máxima plasticidad al idioma, con una casi desaparición del argumento sustituido por una serie de imágenes dominadas por el estilo.

El adjetivo óptico y descriptivo se limita a medir, situar, delimitar y definir.

En los planos de *La fiesta del chivo* abundan las descripciones visuales minuciosas de los personajes, sobre todo, de Urania y Trujillo. En el primer capítulo, Vargas Llosa nos describe detalladamente el personaje de Urania: su edad, estado físico, su carácter y sus costumbres. Anticipa así la imagen retrospectiva de su adolescencia que nos dará luego en capítulos posteriores. Esta abundancia de descripciones ópticas de Urania puede referirse al deseo de Vargas Llosa de transmitirnos la sensación del contraste entre su adolescencia y su madurez.

Sin embargo, Vargas Llosa describe visualmente todos los aspectos de la vida en la ciudad de Santo Domingo: las calles, los edificios, la gente, etc. Sobre todo, la casa de Urania, que se convirtió de la casa del Senador espléndido, Agustín Cabral en una casa decadente y olvidada:

El caminito de losetas con yerbas en las juntas está enmohecido y, en la terraza y el porche, hay una silla vencida, con una pata rota. Han desaparecido los muebles de cretona amarilla. También, la lamparita de la esquina, con cristales esmerilados, que iluminaba la terraza, en torno a la cual se aglomeraban las mariposas de día y zumbaban insectos de noche. El balconcito de su dormitorio ya no tiene la trinitaria malva que lo cubría: es un voladizo de cemento, con manchas herrumbrosas". (Llosa, 2007, pp. 23-24)

En cuanto a Trujillo, su visualización nos hace sentir que está presente ante nosotros: su estado físico, su mirada, los adornos que lleva su traje, los colores de su traje, etc. En este aspecto, nos parece que esta visualización del dictador es una parte integrante de la novela del tirano, en la que sus descripciones llegan a presentarle como un ser inhumano.

Los adjetivos ópticos se extienden para incluir a los colaboradores de Trujillo. Pues, abundan las descripciones que vienen para insinuar el contraste entre sus aspectos físicos y morales que no coinciden con los puestos que ocupan. Entre estos personajes, que Vargas Llosa repite su descripción a lo largo de la novela y añade cada vez una nueva caracterización, destaca el coronel Johnny Abbes, jefe del SIM. El escritor aquí insiste en atribuirle toda descripción bruta, considerándole una de las manos sucias del régimen trujillista, "[...] aquella silueta fofa y mal embutida en el uniforme de coronel, [...]" (Llosa, 2007, p. 54).

Como hemos mencionado antes, dentro del marco de la descripción visual está la minuciosidad en describir las acciones. En el capítulo VI, en el episodio de la espera del grupo de Antonio de la Maza, leemos:

Exclamó Antonio a modo de saludo, metiendo la cabeza por la ventanilla y acercando mucho la cara a su conductor y único pasajero, un hombre azezante, de traje y corbata, tan gordo que parecía imposible que hubiera podido entrar en el vehículo, donde parecía enjaulado. (Llosa, 2007, p. 102)

En general, podemos decir que predomina en el texto los verbos de movimiento en una descripción semejante a la manera cinematográfica. Manuel Alfonso en su conversación diabólica con Cabral: “lo miró, adelantando la cabeza. No dijo nada un buen rato, pero siguió escudriñándolo, como sopesando, milímetro a milímetro, la seriedad de sus palabras” (Llosa, 2007, p. 346).

4.1.2. El predominio del diálogo (enunciativo y coloquial)

El diálogo tiene una función principal en la caracterización de los personajes mediante un empleo particular de la lengua, perteneciente a un territorio, clase social, etc., y con otros elementos (tono, volumen, gestualidad) que expresan su estado de ánimo, carácter o actitud. Con el diálogo no se cuenta, sino produce en el lector la sensación de que el desarrollo de los acontecimientos es real. Es un uso privilegiado del cine, con el que se determina la materia narrativa. Pero “el cine es un medio visual. No necesita mucho diálogo para mover la historia o para revelar a un personaje” (Seger, 1993, p. 177). El diálogo fílmico, en general, posee mayor expresividad que el literario debido a la reproducción sonora de las palabras, y a la visualización de los personajes, y del espacio. En el diálogo fílmico se establece planos sonoros y se combinan los diálogos con otros sonidos. A parte del sonido, podemos decir que es un diálogo visual, en el que las palabras del personaje van acompañadas con sus gestos y con los gestos de quienes le escuchan y contestan.

El diálogo “realista”, o sea, cotidiano, es el más hablado que escrito y que traduce el deseo de expresarse con toda naturalidad, simplicidad y claridad. Este realismo exige en muchas veces, un uso vulgar de las palabras, sin un uso culto de figuras retóricas, y sin todo cuidado estilístico de la lengua a la palabra escrita. Es un diálogo preciso y sencillo. Este tipo de diálogo es algo específicamente cinematográfico. El diálogo

cinemático también es dinámico, no estático, quiere decir ajeno a esta mecánica de las preguntas y respuestas. La cinematografía dejó sus huellas en el diálogo literario. Por eso, podemos ver ahora aspectos como la introducción del diálogo de los personajes sin una presentación previa y, muchas veces, sin ninguna indicación a quién toma la palabra, dejando que el lector sepa mediante el contexto.

Al hablarse de la novelística de Vargas Llosa, nos encontramos ante un mundo móvil y complejo, llevando su lector a convertirse en un actor activo. Este dinamismo se revela en la abundancia de las formas dialogadas en su narrativa.

Los diálogos de Vargas Llosa nos informan de los acontecimientos principales de la historia. De esta manera el narrador cuenta con el modo del rumor, distanciándose él mismo de la materia narrada, poniendo al lector en el puesto del testigo de una conversación. Las otras partes no dialogadas funcionan como descripción o documentación; y son pausas para prepararse al diálogo siguiente y dar una perspectiva panorámica de la obra en general. Este diálogo vargasllosiano es importante para reforzar el matiz narrativo:

[...] De hecho, este novelista ha logrado cristalizar una prosa que no es diálogo ni narración (ni descripción ni meditación) propiamente, sino una aleación, una fusión vitalizadora en que se narra dialogando, sin hablar, y se dialoga narrando, sin narrar. (Martín, 1979, p. 209)

Una de las ventajas del diálogo en *La fiesta del chivo* es su tono coloquial y realista, más hablado que escrito. El deseo de Vargas Llosa de expresar con toda naturalidad y claridad le hace utilizar las palabras vulgarmente, alejándose de todo uso culto de figuras retóricas. Es un diálogo sencillo y dinámico. Vargas Llosa introduce, muchas veces, el diálogo de los personajes sin una presentación previa, ni una indicación a quién toma la palabra, dejándonos saber mediante el contexto. Esto se ve claramente en los últimos capítulos en los que el diálogo de Urania en el que descubre a sus familiares los secretos del distanciamiento de su padre se intercala con los diálogos pasados correspondientes a la situación de ofrecerla sexualmente al Benefactor.

Otra cuestión que considerar es que el diálogo de los personajes puede

introducir las rupturas temporales. Esto es lo que se llama el *diálogo alterno*, en el que se alterna, dentro de la misma secuencia, diálogos pertenecientes a distintos momentos de la historia, que se unen subjetivamente por el autor para dar la sensación de temporalidad circular:

- ¿Qué tú quieres decir? – pregunta Lucindita, luego de un silencio -.
¿Comenzó a qué?

A prepararme – recupera Urania la firmeza -. A ablandarme, asustarme y encantarme. Como las novias de Moloch, a las que mimaban y vestían de princesas antes de tirarlas a la hoguera, por la boca del monstruo.

Así que no has conocido a Trujillo, nunca has hablado con él – exclama, regocijado, Manuel Alfonso -. ¡La experiencia de tu vida muchacha! (Llosa, 2007, p. 503)

Sin embargo, en los capítulos correspondientes a los conspiradores que esperan a Trujillo en los coches como, por ejemplo, en el capítulo III, el diálogo está retomado por muchas personas. Todos ellos toman la palabra porque era necesario para nosotros como lectores entender la situación en la que están sometidos. El diálogo en estos capítulos es vital y coloquial, acompañado por los gestos: “Retiro lo dicho – Salvador le dio unas palmaditas en el brazo a De la Maza” (Llosa, 2007, p. 105).

4.2. En el tratamiento temporal

Podemos considerar que, entre todas las influencias producidas en la estructura novelística por el cine, el tratamiento temporal es la más importante que recuerda el montaje cinematográfico. Es uno de los aspectos en el que la novela se aproxima al cine, a través de lo que se llama “la reducción temporal”, con la que el tiempo narrado cambia su forma: en vez de abarcar años o vidas enteras, se abarcan horas o, a lo sumo, días.

4.2.1. La estructura de la acción

La expresión fílmica se distingue de las demás artes por esta capacidad de cambiar el emplazamiento de la cámara dentro de la misma secuencia, de fragmentar la acción, mostrarla desde diferentes ángulos y articular los planos con el fin de presentar la acción según una forma dramática, en la que el espacio y el tiempo adquieren una continuidad y una apariencia cinematográfica distinta de la realidad física. Gracias al efecto del cine, la

novela ahora desarrolla su acción en una sucesión de imágenes pormenorizadas, a manera de fotograma del guión. Por eso, son abundantes los aspectos siguientes:

4.2.1.1. La discontinuidad de la trama en forma de construcciones yuxtapuestas (Montaje en la novela)²

“[...] el cine se convirtió en arte el día en que se aprendió a reunir en la cinta los trozos separados en el momento de la filmación; el encuadre y el montaje son el resultado de ambas operaciones primarias”. (Martín, 2005, p. 28). Uno de los impactos más importantes del cine sobre la novela es el uso libre de la temporalidad. El montaje es un rasgo evidente y esencial del cine, o digamos con otras palabras que, el montaje es lo específico del cine. Esta verdad hace que los teóricos cinematográficos, como Eisenstein, consideren que el montaje en todas las artes no es más que una muestra de cómo el cine sintetiza todas las artes. Se trata del arte de la combinación y de la disposición. En *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* se define en un sentido amplio como: “la presencia de dos elementos fílmicos, que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomado por separado, no produciría” (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 1989, p. 66). Es uno de los grandes medios de producir el espacio fílmico, y en un sentido más amplio, toda la diégesis. En este sentido, podemos entender que la primera función del montaje es la función narrativa. Esta técnica cinematográfica en la novela estructura los episodios de la historia en un discurso narrativo.

La continuidad de los hechos no es algo temporal, sino causal. Quiere decir que el montaje está basado en las causas de los hechos, pues, la sucesión de los acontecimientos según su casualidad es respetada, mientras que la cronología temporal es alternada y reestructurada según un punto de vista subjetivo. El director selecciona los elementos significativos cuya continuidad constituye la historia.

² “Término procedente de la técnica cinematográfica, referente a la articulación de los diferentes planos y secuencias que constituyen el filme. En novela equivale a la sintaxis mediante la que se estructuran los episodios de la historia en un discurso narrativo” (Villanueva, 1995, p. 194).

Hoy en día, el montaje se convierte en un elemento considerable al hablar de la narratividad. Se trata de ordenar los planos de acuerdo con el orden temporal y según la voluntad del narrador, este proceso permite seguir el desarrollo de la historia desde su inicio hasta el final. Si el montaje es un rasgo definitorio de la cinematografía, algunas piezas literarias responden también a esta técnica. Existe en la literatura este método de divisiones y reparticiones, pues, la novela se divide en partes y en capítulos, subdivide la realidad en el tiempo y en el espacio. Estas divisiones nos permiten descubrir las relaciones entre los fenómenos particulares entre sí. En el cine, este método de división llega al máximo. Gracias a las técnicas cinemáticas, todo puede ser subdividido, y luego, ser unido, para la completa comprensión y directa representación de los hechos.

La fiesta del chivo contiene de 24 capítulos, con una estructura tripartita. Es una simetría entre tres imágenes de: Urania, Trujillo y los conspiradores. Las acciones se desarrollan en un montaje paralelo, con una estructura temporal compleja, en la que se intercalan fragmentos pertenecientes a diferentes planos. Vargas Llosa reúne dos acciones simultáneas (en el pasado) con otras tantas (en el presente), teniendo una diferencia de treinta y cinco años. El significado de la obra surge de esta confrontación entre los tres planos: Trujillo con la corrupción de su poder y la alabanza de sus colaboradores que, sacrifican sus hijas y mujeres a su jefe, llevó los trujillistas a convertirse en ex-trujillistas y conspirar contra el Jefe. Cada plano se desarrolla de una manera diferente del otro y, la estructura tripartita sigue con el orden mencionado antes hasta llegar al capítulo XVII, en el que el asesinato de Trujillo se ejecutó. A partir de este momento, los planos del dictador y los conspiradores se desenlazan para desarrollar cronológicamente las consecuencias del asesinato. A partir de este capítulo, la estructura no coincide: los sucesos de la muerte del dictador pasan a un primer plano, mientras Urania se acerca a contar su secreto a sus parientes. Urania desaparece y no volvió a aparecer hasta el último capítulo, en el que termina su encuentro con su tía y sus primas, revelando, por primera vez en su vida, el secreto que la hace alejarse de la República Dominicana a lo largo de treinta y cinco años.

4.2.1.2. Los movimientos de la cámara

La característica más relevante del lenguaje cinematográfico es su relación con las imágenes fotográficas en movimiento. Este movimiento es el que distingue el cine de los otros lenguajes. Por eso, sus códigos son específicos y comunes a todos los filmes. En estos códigos, hay dos partes esenciales relacionadas con el movimiento: la primera, es el movimiento en la imagen de la realidad filmada; y la otra, es el movimiento del punto desde el que se filma la realidad. Quiere decir, que el cine registra lo que se mueve dentro del encuadre, o mueve el aparato de registro (la cámara). El primer tipo se designa como movimiento de lo “profílmico”, y el segundo es **el movimiento de la cámara:**

Dos tipos de hechos, en concreto, vienen incluidos en tales códigos: por una parte, el movimiento en la imagen de la realidad filmada, y por otra, el movimiento, por así decirlo, de la imagen, o mejor, el movimiento del punto desde el que se filma la realidad. En otras palabras, el cine reproduce el movimiento, o bien registrando aquello que se mueve dentro del cuadro (hombres, animales, objetos, etc.), o bien moviendo el aparato de registro. Suele designar estos dos movimientos respectivamente como movimiento de lo “profílmico” (es decir, de la realidad representada) y como movimiento de la cámara. (Casetti y Di Chio, 1991, p. 92)

Podemos distinguir tres tipos de movimientos de cámara: travelling, panorámica y trayectoria. El travelling consiste en “un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 54). El propósito de esta técnica es seguir el movimiento sin interrumpirse, es decir, sin cambiar de una toma a otra.

En el primer capítulo de *La fiesta del chivo* asistimos a muchos *travellings* realizados por Urania, la recién llegada a su tierra natal que abandonó hace treinta y cinco años antes. Por supuesto, tiene curiosidad de ver todo lo que frecuentaba en su infancia: “Ha llegado al Banco Agrícola. Luego vendrá la Estancia Ramfis, donde continúa la Secretaría de Relaciones Exteriores, y el Hotel Hispaniola. Y media vuelta.” (Llosa, 2007, p.17).

Nos llega una sensación fuerte de cámara en el capítulo IV, en la escena del reencuentro de Urania con su padre. Sentimos que Vargas Llosa se mueve con Urania, experimentando con ella todos los sentimientos de una hija que vuelve a encontrarse con su padre y su casa diferente. Nos

llega como lectores el suspense del encuentro próximo con el padre abandonado:

Sube la escalera de pasamanos descolorido [...]. Al llegar al piso superior, nota las losetas desportilladas [...]. Se detiene ante la primera puerta – éste era su cuarto – y, antes de entrar, toca con los nudillos un par de veces. La recibe una luz viva, que irrumpe por la ventana abierta de par en par. La resolana la ciega unos segundos; después, va delineándose la cama cubierta con una colcha gris, la cómoda antigua con su espejo ovalada, las fotografías de las paredes [...] y, por último, en el viejo sillón de cuero de respaldar y brazos anchos, el anciano embutido en un pijama azul y pantuflas. (Llosa, 2007, p. 65)

Otro travelling muy importante es el paseo diario de Trujillo que ocupa casi todo el capítulo XVIII:

de la Estancia Radhamés hacia la Máximo Gómez, con una escala en casa de doña Julia, la Excelsa Matrona, [...] y bajaba hasta este malecón George Washington, en esta esquina doblaba y seguía hasta el obelisco imitado del de Washington, a paso vivo, rodeado de ministros, asesores, generales, ayudantes, cortesanos, a respetuosa distancia, los ojos alertas, el corazón esperanzado, aguardando un gesto, un ademán que les permitiera acercarse al Jefe, escucharlo, merecer un diálogo, aunque fuera una recriminación. Todo menos ser mantenidos lejos, en el infierno de los olvidados. (Llosa, 2007, pp. 16-17)

En este sentido, no es sólo un paseo, sino un despacho con sus colaboradores para discutir las urgencias del Estado: Navajita Espailat, el general José René Román, el coronel Johnny Abbes García, el senador Henry Chirinos, el coronel León Estévez, Modesto Díaz, el senador Jeremías Quintanilla, el director de El Caribe (don Panchito), y el presidente Balaguer. Toda esta masa está a la distancia de un metro del jefe, y nadie se atreve a acercarse sin la señal de Trujillo. Y luego: “Cruzó de nuevo los jardines de la Estancia Radhamés a paso vivo, [...] pasó por casa de su madre. [...] Apenas salió a la ancha Avenida, echó a andar. [...] Caminaba por la derecha, seguido por los cortesanos abiertos en abanico y grupos que ocupaban la pista y la vereda. [...] se volvió, buscó la cabeza semicalva de Modesto Díaz y le hizo una seña. [...] La caminata por la Máximo Gómez hervía de reminiscencias. Las casas que iba dejando atrás eran símbolos de personajes y episodios descollantes de sus treinta y un años en el poder” (Llosa, 2007, pp. 370-381).

En cuanto a las panorámicas, podemos distinguir entre tres tipos de panorámicas:

- a) Las panorámicas *descriptivas*, que exploran un espacio. A menudo tienen una función introductoria o conclusiva. Esta exploración puede realizarse a través de la mirada de un personaje.
- b) Las panorámicas *expresivas*, que se apoyan sobre un cierto tipo de trucaje, en un uso no realista de la cámara, para provocar una sensación o una idea.
- c) Las panorámicas *dramáticas*, que desempeñan un papel directo en el relato, establecen relaciones espaciales, entre el individuo que mira y la escena o el objeto mirados; o entre uno o varios individuos, por un lado, y uno u otros que observan, por otro. En este sentido, el movimiento introduce una sensación de amenaza, hostilidad o superioridad.

En *La fiesta del chivo* se desciende a los últimos círculos del infierno. Es un descenso máximo. Está claro que Vargas Llosa ha manipulado los elementos históricos aportando criaturas de ficción. Su intención es mostrar el envilecimiento general en el que viven los individuos, lo que lleva como consecuencia, sus envilecimientos particulares. Por eso, la aparición de Trujillo con sus colaboradores a lo largo de varios capítulos nos da un cuadro panorámico de este envilecimiento.

En el primer capítulo de la novela, nos encontramos ante una panorámica partiendo de la posición de Urania, asumida desde la ventana de su cuarto en el noveno piso del Hotel Jaragua. Una visión fija del movimiento del mar:

La superficie azul oscura del mar, sobrecogida por manchas de espuma, va a encontrarse con un cielo plumizo en la remota línea del horizonte, y, aquí, en la costa, rompe en olas sonoras y espumosas contra el Malecón, del que divisa pedazos de calzada entre las palmeras y almendros que lo bordean. (Llosa, 2007, p. 12)

En el capítulo VI, Antonio de la Maza después de una breve conversación con Miguel Ángel Báez Díaz, “vio alejarse al vehículo, y lo vio confundirse con la noche allá lejos, donde titilaban las lucecitas de la ciudad y sus restaurantes, seguramente llenos de gente” (Llosa, 2007, p. 103). El capítulo XII de la novela, representa una panorámica muy importante y significativa. Es el episodio de poner en marcha la conspiración contra Trujillo. El escritor aquí, con su aparto, registra una

escena en la que los individuos se mueven en sus coches. La escena empieza con una panorámica descriptiva del espacio que ocupa el grupo, vigilando todos los vehículos venidos de Ciudad Trujillo, y que pasan frente a ellos, rumbo a San Cristóbal. Al ver un Chevrolet azul celeste, modelo 1957, con las cortinillas en las ventanas:

El Chevrlt Biscayne de Antonio de la Maza volaba sobre la carretera, acortando la distancia del Chevrolet Bel Air azul claro [...] El Chevrolet Bel Air seguía acelerando [...]; seguían con las armas y las cabezas salidas, esperando que Imbert rebasara el auto de Trujillo. Estaban a menos de veinte metros, el ventarrón era asfixiante, y Salvador no apartaba la vista de la cortina corrida de la ventanilla trasera. [...] el Chevrolet Bel Air se adelantó algunos metros. [...] En pocos segundos el Chevrolet Biscayne recuperó la distancia y continuó acercándose. [...] Tony Imbert aceleró y en pocos segundos estuvieron a la altura del Chevrolet Bel Air, etc. (Llosa, 2007, pp. 249-252)

Esta panorámica al final del episodio (pp. 249-254), cobró una dimensión dramática con el acercamiento del grupo al coche de Trujillo y disparar contra él, dando una sensación de hostilidad. Mientras que Huáscar Tejeda y Pedro Livio están esperando la señal, en el kilómetro siete de la carretera a San Cristóbal, para llevar a cabo el atentado: “Pasaban algunos vehículos por la autopista, rumbo al oeste, hacia San Cristóbal, o al este, hacia Ciudad Trujillo” (Llosa, 2007, p. 312).

Otra panorámica es la correspondiente al presidente, el doctor Balaguer. Después de la muerte de Trujillo, la familia y casi todos los colaboradores del tirano, se juntan en el Palacio Nacional para mantener la situación bajo control. El presidente Balaguer, en lugar de dirigirse a su oficina, pasa al salón de visitas contiguo al despacho del Generalísimo, ve a la familia Trujillo, y echando:

Una simple ojeada le bastó para saber que esa tribu de pobres diablos había perdido la brújula. Petán, agitando una metralleta, daba vueltas sobre sí mismo como un perro que quiere morderse la cola, sudando y vociferando sandeces sobre los cocuyos de la cordillera, su Ejército particular, en tanto que Héctor Bienvenido (Negro), el expresidente, parecía atacado de idiotismo catatónico: miraba el vacío, la boca llena de saliva, como si tratara de recordar quién era y dónde estaba. Y hasta el más infeliz de los hermanos del Jefe, Amable Romeo (Pipí), estaba allí, vestido como pordiosero, acurrucado en una silla, boquiabierto. En los sillones, las hermanas de Trujillo, Nieves Luisa, Marina, Julieta, Ofelia Japonesa, se secaban los ojos o lo miraban, implorando ayuda. A todos les fue murmurando palabras de aliento. Había un vacío y era preciso

llenarlo cuanto antes. (Llosa, 2007, p. 453)

4.2.1.3. Estructuras temporales

4.2.1.3.1. Detenerse (primer plano)

Ante todo, el plano es un procedimiento puramente cinematográfico relacionado con el encuadre de la cámara, es “sector de la realidad abarcado por el cuadro de la cámara. Sus denominaciones y proporciones se basan en las dimensiones del cuerpo humano” (Feldman, 1979, pp. 253-254). Y, por consiguiente, el primer plano es “el acercamiento de la cámara al rostro de un personaje o incluso, en dramático close-up, a sus ojos, boca, a una mano, a una oreja, o a algún objeto pequeño que, así tratado, llena toda la pantalla, etc.” (Goyanes, 1989, p. 120). El primer plano es uno de los recursos específicos más importantes del cine, y tiene un papel importante dentro del lenguaje cinematográfico.

Este primer plano cinematográfico se traduce en la novela moderna a través de unos acercamientos a los personajes que están en la escena – incluso los secundarios – en lo que se llama literariamente: caracterización:

Más interesante es la comparación que establece entre elementos: panorámica=descripción; primer plano=caracterización. Yo opino que si hay algo que realmente diferencia al cine del teatro es la utilización del primer plano, el proceso de encuadrar el gesto o el acto concreto. Ese primer plano es imposible en el teatro donde el espectador no sólo está obligado a ver la figura entera, sino todo el conjunto que queda “encuadrado” por los límites del escenario. (c, 2006, p. 27)

Vargas Llosa, en este texto, acerca a todos los personajes que están en la escena – incluso los secundarios-. Acerca la cámara a su personaje para enfrentarnos con él y conocer, así, sus rasgos físicos, reflejos de su adentro. Por ejemplo, Vargas Llosa nos acerca, en la primera página de la novela, a la descripción física de Urania, la protagonista de la novela, una de las víctimas más afectadas del régimen trujilista, Vargas Llosa en la primera página de la novela nos acerca a sus “rasgos finos, tez bruñida y grandes ojos oscuros, algo tristes, que le devolvía el espejo” (2007, p. 11). Es un acercamiento necesario para entender lo que sufre.

A través de Urania, el escritor acerca a Cabral, en un proceso constante de comparar su presente terrible con un pasado espléndido:

Entonces tenía sus cabellos negros, salvo unas elegantes canas en las sienes; ahora, los ralos mechones de su calva son amarillentos, sucios. Sus ojos eran grandes, seguros de sí, dueños del mundo (cuando no estaba cerca el Jefe); pero, esas dos ranuras que la miran fijamente son pequeñas, ratoniles y asustadizas. Tenía dientes y ahora no; le deben haber sacado la dentadura postiza, pues tiene los labios hundidos y las mejillas fruncidas casi hasta tocarse. (Llosa, 2007, pp. 65-66)

Sin embargo, el primer plano de Agustín que cobra gran importancia es sus ojos, porque es la única manera – después del derrame cerebral – con la que puede comunicar con la gente. Es el espejo donde se reflejan todas sus reacciones molestadas por lo que dice Urania, es su única voz:

Su padre tiene los ojos clavados en ella; en el fondo de sus pupilas hay una súplica silenciosa: cállate, deja de escarbar esas llagas, de resucitar esos recuerdos. No tiene la menor intención de hacerlo. ¿No has venido para eso a este país al que habías jurado no volver? (Llosa, 2007, p. 138); “En los ojos del inválido ¿brilla una lucecita irónica? (Llosa, 2007, p. 149); “tiene los fruncidos y la boca abierta; su raquíico pecho sube y baja de manera acompasada. (Llosa, 2007, p. 256)

Magnolia, la esposa del vecino de Cabral, don Froilán, es una de las personas que Urania recuerda con mucho cariño y amor. “Le acariciaba los cabellos con sus manos bien cuidadas, de uñas largas pintadas de rojo intenso. [...] su cara, su tez nívea, sus ojos sedosos, su silueta de reina” (Llosa, 2007, p. 70). Este personaje – a pesar de que no sea principal en el relato – cobra gran importancia en las memorias de Urania, por la cariñosa que era y la apariencia que tuvo con su madre. Una imagen agitada en la mente de Urania por la visita de Trujillo a su casa, durante la ausencia de su marido.

Uno de los colaboradores de Trujillo cuya descripción repite de vez en cuando, es el coronel Johnny Abbes. Amadito no se siente cómodo ante “aquella cara mofletuda y fúnebre, con el bigotito recortado a la manera de Arturo de Córdova o Carlos López Moctezuma, los actores mexicanos más de moda, y una papada de gallo capón que le colgaba sobre el pescuezo encogido” (Llosa, 2007, p. 54). Al hablar con él, “Sus ojitos pequeños, oscuros, rápidos, evasivos, estaban continuamente moviéndose y como divisando cosas ocultas a los demás. De rato en rato, se secaba el sudor con un gran pañuelo rojo” (Llosa, 2007, p. 57). La alusión a este último detalle “*el pañuelo rojo*” se reitera a lo largo de la novela. Es una

de las extravagancias del coronel, que la explica más tarde a Agustín Cabral como símbolo de su fe en la religión rosacruz. Este detalle se repitió a lo largo de la novela, al mencionar a Abbes.

Vargas Llosa intenta dar una imagen de unos colaboradores fantoches, títeres y sarcásticos, no sólo en los ojos de los opositores, sino en los ojos del mismo Trujillo. Chirinos al entrar al despacho de Trujillo, ve que “sobre su camisa blanca bailoteaba una corbata azulina con motas amarillas en la que la severa mirada del Benefactor detectó lamparones de grasa”. (Llosa, 2007, p. 151). Este disgusto de Trujillo refiere a su conocimiento anticipado de las costumbres asquerosas del senador que, solía comer tragando enormes bocados. Para el Jefe, él: “Tenía piel cenicienta, doble papada, pelos ralos y grasientos y unos ojillos hundidos detrás de los párpados hinchados. La nariz, aplastada desde el accidente, era de boxeador, y la boca casi sin labios añadía un rasgo perverso a su insolente fealdad” (Llosa, 2007, pp. 151-152).

4.2.1.3.2. Demorarse (ralentí “slow-motion picture”)

El ralentí es un:

Término con el que se alude en Narratología a una técnica de alteración del ritmo narrativo en un relato, en virtud de la cual el tiempo de la historia (que puede ser breve, cronológicamente) se alarga en el tiempo del discurso por medio de la amplificación extensiva y otros recursos estilísticos ya conocidos desde la Retórica clásica. (Calderón, 2004, p. 897)

Este nuevo movimiento aparece en la novela contemporánea, tomado de la técnica cinematográfica, “efecto que resulta de filmar a velocidades mayores que las de proyección, por lo que los movimientos parecen más lentos que los reales” (Feldman, 1979, p. 254). Este recurso cinematográfico al trasladarse a la novela hace que el tiempo del relato sea, estilísticamente, más amplio que el de la historia. Este fenómeno rítmico está relacionado con la semántica del discurso novelístico.

En *La fiesta del chivo* se predomina el ritmo lento. Es suficiente saber que las tres acciones principales de la novela se desarrollan en un día – o menos de un día: Urania amanece en la Ciudad de Santo Domingo, pasa el día en la casa de su padre, y cena en la casa de su tía, con sus primas contándoles la desgracia de su vida; Trujillo, en su día normal de trabajo

(en el segundo capítulo se despierta a las cuatro de la madrugada y en el quinto, todavía no llega a las seis de la mañana) que termina por la noche en la Casa de Caoba, el lugar de sus encuentros secretos que, a su alrededor, termina su vida; el grupo de los conspiradores esperan en San Cristóbal, más de una hora, la llegada del jefe para poner en marcha su plan. En este sentido, el tiempo de las tres líneas narrativas principales de la novela dura pocas horas, en un movimiento lento que no coincide con las 526 páginas de la novela.

5. Conclusiones

La influencia del cine en la literatura no sólo es una cuestión de determinar estructuras cinematográficas en las obras literarias, sino es un influjo genérico en la novela: el cine se irrumpe como un nuevo lenguaje basado en la imagen, dando lugar al relato cinematográfico. Cuando se dice que la literatura utiliza técnicas cinematográficas quiere decir, las posibilidades tecnológicas de las materias de expresión del cine: los movimientos de cámara (panorámicas, travellings, trayectorias), los ángulos, efectos ópticos, fundidos, encadenados, sobreimpresión, acelerado, ralentí, modelos de montaje, etc. La aplicación de esta terminología a la literatura es metafórica, pues, no hablamos aquí del uso de un procedimiento técnico concreto, sino de su significación generada en el filme. En este sentido, es conveniente situar el campo de la comparación cine-literatura en el plano del contenido. Esta perspectiva es fundamental para establecer correspondencias entre el cine y la novela, y crear una zona posible de los intercambios mutuos.

El mundo del séptimo arte atrae a numerosos escritores y literatos. Vargas Llosa es uno entre muchos escritores que practican la doble función de escritor literario y escritor de cine. Lo cinematográfico es un signo innegable de la literatura del *boom* latinoamericano, que Vargas Llosa es una de sus figuras más representativas. Es un escritor contemporáneo nacido bajo la tutela del séptimo arte. De alguna manera, el cine dejó una huella en su formación literaria, en sus técnicas narrativas o sus temáticas novelísticas.

La novela de *La fiesta del chivo* del peruano Vargas Llosa que fue llevada al cine presenta unos rasgos cinematográficos que facilitaron su

adaptación al cine. Hemos agrupado los préstamos que el cine dio, sobre todo, a *La fiesta del chivo*, bajo dos puntos esenciales: el punto de vista y el tiempo. Dos elementos comunes entre ambos lenguajes.

El punto de vista objetivo del cine dejó sus huellas sobre el texto novelístico a través de las descripciones visuales y el diálogo coloquial y realista. Sin embargo, podemos considerar que, entre todas las influencias producidas en la estructura novelística por el cine, el tratamiento temporal es la más importante que recuerda el montaje cinematográfico. Otro recurso temporal que tiene no menos importancia es el primer plano. Es uno de los recursos específicos más importantes del cine, y tiene un papel importante dentro del lenguaje cinematográfico. El primer plano cinematográfico se traduce en la novela moderna a través de unos acercamientos a los personajes que están en la escena en lo que se llama literariamente: caracterización.

La influencia del cine sobre la literatura no es más que “devolución” de lo que la literatura prestó al cine inicialmente. Pues, el cine tomó de la literatura del siglo XIX determinados procedimientos narrativos y, es el tiempo de devolver lo que el cine cogió antes.

Referencias

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1989). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Rilap.
- Calderón, D. E. (2004). *Diccionario de términos literarios*. Alianza Ediciones
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós Ibérica.
- De Entrambasaguas, J. (1952). La técnica cinematográfica en la literatura contemporánea. *Revista Internacional de cine*, núm. 4.
- De Entrambasaguas, J. (1954). *Filmoliteratura: (temas y ensayos)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Feldman, S. (1979). *Cine: Técnica y lenguaje*. Megápolis.
- Goyanes, M. B. (1989). *Estructura de la novela actual*. Editorial Castalia.
- Lara, A. (1976). Vargas Llosa, entre el cine y la literatura. *El País*, 10 de junio, p. 21.
- Llosa, M., V. (2007). *La Fiesta del Chivo*. Punto de Lectura.
- Martín, J. L. (1979). *La narrativa de Vargas Llosa: Acercamiento estilístico*. Gredos.
- Martín, M. (2005). *El lenguaje del cine*. Gedisa.
- Seiger, L. (1993). *El arte de la adaptación*. Ediciones Rialp.
- Urrutia, J. (1977). Estructuras cinematográficas en obras literarias. *Cinema2002*, (27) 33-36.
- Villanueva, D. (1995). *El comentario de textos narrativos: La novela*. Júcar.