

Ficción novelesca y ficción cinematográfica en *Garabombo, el invisible* (1972) de Manuel Scorza

Novel fiction and cinematographic fiction in Garabombo, el invisible (1972) by Manuel Scorza

Jean-Marie Lassus

Universidad de Nantes, Nantes, Francia

jean-marie.lassus@univ-nantes.fr

ORCID: 0000-0001-5061-3583

Resumen

El artículo propone abordar la segunda novela del ciclo de *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza formulando la hipótesis de una ficción novelesca basada en hechos reales, pero pensada también como una ficción cinematográfica. La relación entre ficción novelesca y ficción cinematográfica es notable en la escritura de *Garabombo, el invisible* y abre nuevas perspectivas narrativas para las otras novelas de un ciclo épico que se da como objetivo la futura memorización de los héroes en la memoria colectiva.

Palabras claves: novela, cine, memoria, mito, héroe

Abstract

The article proposes to approach the second novel of *The silent war* cycle by Manuel Scorza, formulating the hypothesis of a fictional fiction based on real events, but also thought as a cinematographic fiction. The relationship between fictional fiction and cinematographic fiction is notable in the writing of *Garabombo, el invisible* and opens up new narrative perspectives for the other novels of an epic cycle whose objective is the future memorization of the heroes in the collective memory.

Keywords: novel, movies, memory, myth, hero

Fecha de envío: 27/2/2023

Fecha de aceptación: 24/5/2023

Introducción

El título de la segunda novela del ciclo de *La guerra silenciosa* (1970-1979) de Manuel Scorza propone una metáfora de carácter fantástico y crea un mito: el de la “invisibilidad” de uno de los héroes más destacados de las rebeliones campesinas de los Andes centrales de principios de la década de 1960. Este mito revela el desprecio de la oligarquía imperialista y de sus cómplices por unos indios “inexistentes” para ella, pero le permite también al protagonista trascender el consecutivo sentimiento de humillación al utilizar el mito de su invisibilidad para cumplir hazañas sin ser visto ni inquietado por las autoridades. La importancia dada a los juegos visuales anunciados por el título de una novela que cultiva la relación entre mito, memoria, imaginación e historia viene reforzada por unos procedimientos que recuerdan la escritura cinematográfica. Queremos destacar que este artículo se propone analizar la relación de *Garabombo, el invisible* con la escritura cinematográfica y su función partiendo del texto de la novela: su propósito no es el análisis de un “guion” cuya existencia en otros momentos la prensa peruana había anunciado, pero que hasta ahora, según nuestras informaciones, no se ha dado a conocer públicamente (Escribano, 2019)¹. La doble concepción de *Garabombo, el invisible*, a la vez como novela y guion cinematográfico, la inscribe en la modernidad de la nueva narrativa latinoamericana por la relación que establece entre escritura narrativa y cinematográfica. Emitimos, por consiguiente, la hipótesis que el proyecto de escritura de *Garabombo, el invisible* anticipa su propia adaptación filmica, al ofrecer un texto que tiene como objetivo la memorización de las hazañas de sus protagonistas.

I. Influencia del cine en la nueva novela latinoamericana de los años sesenta

Al caracterizar el cine latinoamericano y sus relaciones con la literatura, Manuel Scorza valoraba la proximidad de las dos artes declarando en su prólogo a la

obra *Les cinémas de l'Amérique latine* que ni la imaginación ni la capacidad de sueño o de invención de los cineastas de América Latina eran menores que los de los poetas o de los novelistas (Scorza, 1981, p. 8). Esta observación se había comprobado con los autores de la nueva novela latinoamericana que en los años sesenta contribuyeron a la renovación de la ficción narrativa valiéndose de las técnicas cinematográficas, lo que reafirmó el poder de invención de ambas artes y su afinidad. La crítica ha destacado en particular el impacto que tuvo el cine en el ámbito de las letras mexicanas, y Carlos Fuentes reconoció la influencia de la película de Orson Welles *Citizen Kane* (1941) en su novela *La muerte de Artemio Cruz* (1962), influencia que se puede comprobar no solo al nivel temático, sino también narratológico con la aplicación de determinadas técnicas cinematográficas a la novela². Antes de él, José Revueltas había destacado toda la importancia del lenguaje cinematográfico para la nueva narrativa:

Es evidente que la novela de nuestro tiempo está poderosamente influida por la cinematografía, por la técnica narrativa descubierta por el cinematógrafo. Ya ningún novelista se atrevía a poner en uso, por ejemplo, los procedimientos transitivos empleados por Balzac cuando nos traslada de un capítulo a otro con palabras [...] Una descripción carece ahora de la vieja autonomía de que gozaba en otros tiempos, cuando las primeras líneas de una novela trataban ante todo de colocarnos en la época, las costumbres, la estación del año, en que iba a desenvolverse la trama (Mosqueda Pulgarín, 2008, p. 12).

La Revolución mexicana dio lugar a una importante producción literaria e inspiró también al cine, suscitando a veces la colaboración de un escritor y de un cineasta, como fue el caso de la película *Viva Zapata!* (1952), dirigida por Elia Kazan con un guion de John Steinbeck, o de *Vámonos con Pancho Villa* (1935), dirigida por Fernando Fuentes y basada en la novela de Rafael Muñoz con el mismo título. Es conocido por otra parte el interés de Juan Rulfo por el cine o el de los directores por su obra con las adaptaciones de los cuentos de *El llano en llamas* (1953) o de su novela *Pedro Páramo* (1955) realizadas para la pantalla (Yanes Gómez, 1996). Tanto el cine como la literatura contribuyeron así a la mitificación —o desmitificación— de la Revolución mexicana, ayudando a una memorización colectiva y a la difusión de los imaginarios sobre este período histórico.

Este proceso llevó a Manuel Scorza a preguntarse sobre la capacidad de la literatura para mitificar a los héroes de las guerras revolucionarias y en particular a los

protagonistas de *La guerra silenciosa*: al principio del capítulo 12 de *La tumba del relámpago*, titulado “La rabia comienza a sofocar a Genaro Ledesma”, el narrador establece un paralelo con las revoluciones de América Latina:

¿Y si en los Andes la vanguardia revolucionaria no es la inexistente clase obrera sino la esquilmada clase campesina? El aletazo de un pensamiento sombrío lo rozó: las revoluciones campesinas fracasaron siempre. Por eso nos fascinan. Los Emiliano Zapata, los Garabombo, los Raymundo Herrera, los Agapito Robles mueren puros. Los campesinos no llegan al poder: no tienen oportunidad de corromperse. La injusticia de la historia los preserva. No les da ocasión de transformarse de oprimidos en opresores (Scorza, 1979, p. 62).

Al equiparar a los actores de las guerras campesinas del ciclo narrativo de *La guerra silenciosa* con los de la Revolución mexicana, Scorza manifiesta su intención de mitificarlos en la memoria colectiva a través de la novela. Pero este propósito da cuenta también de un fracaso: Garabombo, Raymundo Herrera o Agapito Robles no ocupan el mismo lugar en la memoria colectiva que Emiliano Zapata y Pancho Villa, los cuales no tardaron en ser universalmente mitificados por el cine quizás más que por la novela, perennizando así su memoria. Muchas razones pueden explicar este fenómeno, justificando el interés de adaptar las novelas de *La guerra silenciosa* para el cine, como lo muestra en particular *Garabombo, el invisible* (1972), que se vale de unos procedimientos narrativos que se prestan también para una adaptación fílmica.

II. Nacimiento del héroe ante los ojos de la colectividad

Esta contigüidad entre literatura y cine está presente desde las primeras líneas de la primera novela del ciclo, *Redoble por Rancas*, donde el narrador adopta un enfoque particular, al crear un efecto de primer plano y de ralenti sobre los dos objetos de la fascinación de un pueblo paralizado por el terror: el doctor Montenegro y la moneda que éste pierde en la plaza de Yanahuanca y nadie se atreve a recoger:

Hacia las siete de ese friolento crepúsculo, el traje negro se detuvo, consultó el Longines y enfiló hacia un caserón de tres pisos. *Mientras el pie izquierdo se demoraba en el aire y el derecho oprimía el segundo de los tres escalones que unen la plaza al sardinel, una moneda de bronce se deslizó del bolsillo izquierdo del pantalón, rodó tintineando y se detuvo en la primera grada.* Don Herón de los Ríos,

el Alcalde, que hacía rato esperaba lanzar respetuosamente un sombrero, gritó: “¡Don Paco, se le ha caído un sol!”.

El traje negro no se volvió.

El Alcalde de Yanahuanca, los comerciantes y la chiquillería se aproximaron. *Encendida por los finales oros del crepúsculo, la moneda ardía*. El Alcalde, oscurecido por una severidad que no pertenecía al anochecer, *clavó los ojos en la moneda* y levantó el índice: “¡Que nadie la toque!” (Scorza, 2019, p. 154; las cursivas son nuestras).

En el primer capítulo de *Garabombo, el invisible*, asistimos en el mismo lugar —la plaza de Yanahuanca— y, a través de los ojos de la colectividad, a una escena diametralmente opuesta: “Entonces todos comprobaron que Garabombo era verdaderamente invisible. Antiguo, majestuoso, interminable, Garabombo avanzó hacia la Guardia de Asalto que bloqueaba la Plaza de Armas de Yanahuanca” (Scorza, 1984a, p. 9). Esta “visión” colectiva hace eco al primer capítulo de *Redoble por Rancas*, pero, de una novela a otra, un protagonista ha sustituido a otro dentro de un mismo espacio: el héroe épico dotado del poder mágico de la invisibilidad ha reemplazado al tirano local, el juez Montenegro. La teatralización de la dominación sugerida por el primer capítulo de *Redoble por Rancas*, en que a lo largo de un año entero sucesivos personajes entran en escena en la plaza del pueblo sin atreverse a recoger la moneda extraviada por el juez, ha sido sustituida en la primera página de *Garabombo, el invisible* por otra escena: la del héroe dispuesto a robar los planes de combate de la Guardia de Asalto encargada de la represión de los comuneros para que en adelante todos puedan defenderse.

Esta página de *Garabombo, el invisible* crea también un suspense cinematográfico, en particular con la reiteración de la duda que aumenta la tensión narrativa: “¿Lo veían o no lo veían? [...] ¿Lo miraban o no lo miraban?” (Scorza, 1984a, p. 9). Seguimos las etapas de la acción a través de una cámara colectiva que nos brinda la primera descripción física de un Garabombo que fascina a todos:

Se congelaron *mientras reptaba el tiempo* que Garabombo empleó para emerger, de nuevo, en la puerta. Por fin salió del Puesto. En la orilla de la plaza se detuvo, miró a los chinchinos y soberbiamente se sopesó los testículos. Era valentísimo pero jactancioso. *El muriente sol pulió su rostro huesudo, los gruesos labios, el bigote pobre, su pelo de escobillón* [...] Con pavor, con admiración, con escalofrío, lo miraron avanzar. Hasta el personero Corasma se unió al credo fervoroso... (Scorza, 1984a, pp. 10-11; el subrayado es nuestro).

Como en el primer capítulo de *Redoble por Rancas*, el terror colectivo desaparece al final y se relaja la tensión dramática, pero esta vez no porque la situación haya vuelto a la “normalidad” de una tiranía momentáneamente alterada, sino por la certeza de haberla vencido gracias a un héroe que está naciendo ante los ojos del lector, y cuya existencia es públicamente reconocida por la colectividad a la que pertenece.

En su análisis de las particularidades del héroe mítico y el cinematográfico, Carlos Mario Berrío Meneses observa que los héroes pueden tener un nacimiento ilustre, pero que lo que les define son sus acciones y comportamientos: en el acto heroico se manifiesta el valor a través del sacrificio propio (Berrío Meneses, 2016, p. 61). Citando a Patricia Cardona, hace hincapié sobre la hazaña como parte constitutiva del héroe: “Obrar hace al héroe; aunque éste no alcance sus prodigiosas hazañas porque sea héroe, sino que es héroe porque consigue las hazañas que posteriormente cantan los hombres” (Cardona, 2006, p. 54). Es la razón por la que Garabombo es “doblemente visible” por sus compañeros mientras que sigue irremediabilmente invisible para las autoridades, semejante a este extranjero al que, según Lévi-Strauss, se priva “del último grado de realidad, convirtiéndolo en un ‘fantasma’ o en una ‘aparición’” (Lévi-Strauss, 1979, pp. 308-309).

III. Crónica de una muerte anunciada

Es de notar, por otra parte, que el primer capítulo de *Garabombo, el invisible* constituye una prolepsis temporal o anticipación cronológica que viene a romper el paralelismo entre el orden de la narración y el de los acontecimientos que constituyen la historia: en efecto, al principio de la novela, el lector ignora el origen de la invisibilidad del héroe, que solo conocerá en el capítulo 4, “De la convención de caballos que se congregó en la punta Conoc”, donde Garabombo les explica a sus amigos El Abigeo y el Ladrón de Caballos el origen de lo que tomaba por una “enfermedad”: el sentimiento de angustia de no haber sido atendido por las autoridades ante las cuales fue a presentar una queja. Pero Doña Victoria de Racre, “la maga” de la comunidad, resolverá su angustia convirtiendo su sentimiento de inferioridad en el mito de su invisibilidad:

—¿Qué es eso que me cuentan que usted es invisible?

—¡Es cierto! Cruzando el puente de Chirhuac me volví transparente [...] bajando a Yanahuanca a presentar una queja me enfermé [...] Siete días pasé sentado en la puerta del despacho. Las autoridades iban y venían, pero no me miraban [...] Comencé

a maliciar. Al fin de la semana mi cuñado Melecio me aconsejó consultar a Doña Victoria de Racre.

El Abigeo y el Ladrón de caballos dejaron de masticar.

—¿Y qué dijo doña Victoria?

Era una mujer tan temida que ningún comunero osaba nombrarla sin ostentoso respeto.

—¡Que me había vuelto invisible! ¡Alguien me había hecho daño!
(Scorza, 1984a, pp. 23-24).

La invisibilidad es un mito que le permitirá a la vez dominar la humillación y sentirse más fuerte en sus futuras hazañas. Es lo que muestra la acción descrita en el primer capítulo, donde el héroe se revela ante nuestros ojos y los de su comunidad, sin necesitar una presentación previa del personaje y su historia, sino directamente, usando de juegos visuales como lo haría una película. Los procedimientos cinematográficos contribuyen a recalcar las características del héroe de la épica clásica señalados por Josep Prósper Ribes en su estudio sobre el héroe clásico en el relato cinematográfico:

El destino del héroe le conduce a tener que afrontar una serie de situaciones que no son provocadas por él. Pero a partir de aquí, el héroe originará toda una serie de acontecimientos consecuencia de sus convicciones y, por lo tanto, de su voluntad y de su Hybris. El héroe clásico parece que no causa el acontecimiento catalizador, sino que le es impuesto. Otra característica del héroe clásico es la angustia, *es decir, que está psíquicamente enfermo* [...] En cualquiera de los héroes citados hasta el momento se manifiesta perfectamente la angustia, que es una de las causas de la impresionante personalidad del héroe, atormentada y dinámica, en constante lucha (Ribes, 2005, p. 7; el subrayado es nuestro).

Pero el destino trágico común a todos los héroes de *La guerra silenciosa* no tardará en imponerse de nuevo, como lo muestra el paralelismo irónico que instauro la novela entre “la muerte anunciada” del héroe y la esperanza de una victoria: el lector sabe en efecto desde el principio que Garabombo está condenado a morir a manos de un sicario pagado por las autoridades. Una misma unidad tipográfica reúne los fragmentos en que interviene el sicario, designado como “el Ojo”: sus conciliábulos están transcritos en letra cursiva y van emergiendo visualmente a

lo largo de la novela, constituyendo una narración dentro de la narración. Estos fragmentos que confirman la eliminación ya decidida del héroe aparecen por primera vez en el capítulo V: “Del miedo que a Garabombo le acometió de sufrir una recaída de su espantable enfermedad”, en el momento preciso en que está discutiendo con el viejo Lovatón sobre cómo piensa recuperar las tierras usurpadas de la comunidad. “El Ojo” encargado de matar a *Garabombo* es semejante entonces al “ojo de una cámara” que se superpone a una narración sobre las posibilidades de reiniciar la lucha, interrumpiéndolas regularmente con la permanente amenaza de la muerte del héroe.

Esta “crónica de una muerte anunciada” se presenta como una forma de prolepsis narrativa y cinematográfica que se acompaña también de un juego entre tiempo y espacio. El capítulo 10, titulado “Ofertas que a su retorno a Chinche gentilmente le hicieron a Garabombo, el visible”, muestra así cómo, conforme el Ojo lo ve avanzar en la mira de su fusil máuser, el héroe va “envejeciendo vertiginosamente”:

En la mira del fusil máuser el jinete envejecía vertiginosamente. Agazapado entre las rocas, el Ojo consideró la bajada. Paso a paso el jinete descendía, Se perdió detrás de las rocas: tenía treinta y cinco años. Salió del roquedal: cumplió cuarenta y cinco. En la orilla del puente se detuvo: cumplió cincuenta y cinco. Era una pasarela estrecha. El Chaupihuaranga rugía amargo, chocolate: cumplió sesenta y cinco. Se rascó el pómulo: cumplió setenta y cinco. Cuidando que el caballo no se espantara, avanzó: cumplió ochenta y cinco. En la línea de mira el Ojo casi se compadeció. Garabombo miró la pasarela arruinada por la incuria de los tenientegobernadores: faltaba uno de cada dos tablones. Se estremeció: hacía cuarenta y cinco años que señalando con dedo lívido el puente de Chirhuac le había dicho a su cuñado: Melecio, cruzando ese puente me volví invisible. Cumplió ciento cinco años (Scorza, 1984a, p. 51).

La mira del fusil actúa como una cámara que guía nuestra mirada, alternando un primer plano sobre detalles muy precisos de la realidad circundante (los tablones que faltan) o sobre el rostro del personaje (sus pómulos), con un tiempo que va acelerándose y que a partir de allí irá cobrando dimensiones desmesuradas: va creciendo vertiginosamente la edad de Garabombo, como si se tratara de inscribir desde ahora el episodio de su muerte en la futura memoria colectiva (*Cumplió ciento cinco años.*)

IV. Una alteración simbólica del tiempo

El “zoom” que nos acerca al héroe se acompaña así de un movimiento que lo proyecta vertiginosamente en el tiempo: una aceleración de su imagen que se parece a un *travelling óptico*, creando un efecto dramático, y que acentúa la tensión experimentada por el lector, adentrándole todavía más en la historia. Citando a Gustavo Mercado, Altarama-Rojas y Fiorella Vílchez Chiroque observan que el *travelling* sirve para adentrar al espectador en la historia,

ya que la cámara al moverse físicamente, manteniendo constante la longitud focal, hace que el espectador tenga la sensación de que es él el que se mueve hacia adelante o hacia atrás con respecto al encuadre. Asimismo, dice que preferir el uso de los *travellings* a realizar un corte hace que se resalte la importancia del momento en la historia, por lo que este recurso se debe emplear con moderación y reservar para momentos en que el espectador deba conectar intensamente con una situación o un personaje (Altarama-Rojas y Vílchez Chiroque, 2018, p. 327).

El procedimiento se continúa y concluye varias páginas después, en el capítulo 35, que cuenta la matanza de los comuneros, cuando la bala alcanza al héroe, y la narración opta por la cámara lenta:

El Ojo apretó el gatillo y algo así como ochocientos viernes después del mediodía en que volvió de su servicio militar, lo alcanzó la bala. Estupefacto, con la estupefacción final, Garabombo abrió la boca, pero no gritó: los vertiginosos cerros, el río abalanzándose, el traje floreado fueron lo último que miró. Se chorreó del caballo [...] Mientras se desfondaba alcanzó a ver los tablonces podridos que gritaban la incuria de los tenientes-gobernadores, la hora en que conoció a su mujer, los ojos asustados del difunto Eusebio Cuéllar, los murciélagos de Jupaycanán, los movilizables bajo el sol (Scorza, 1984a, pp. 238-239).

El ralenti cinematográficamente pormenoriza los últimos instantes del héroe, que ve desfilarse de manera caótica los momentos más importantes de su vida, mientras va cayendo de su caballo. Se acentúa el dramatismo de la escena gracias a la rápida multiplicación de varios *flashbacks* de carácter visual, reunidos en una misma e interminable frase. Por otra parte, la desaparición del sonido cuando el narrador escribe que “*Garabombo abrió la boca, pero no gritó*”, es otro procedimiento que se prestaría a una adaptación cinematográfica.

Se observará que la fórmula utilizada para expresar la aceleración del tiempo, “Algo así + descuento del tiempo por días” se encontraba ya en el capítulo 32 de *Redoble por Rancas*, cuando el narrador recordaba que el mismo espacio donde se produjo la matanza de Rancas era el que había servido de marco a la epopeya liberadora de Bolívar durante las guerras de Independencia:

En ese lugar, *algo así como cincuenta mil días antes*, otro jefe detuvo a su tropa: el general Bolívar, la víspera de la batalla de Junín, librada en esa pampa. Minutos más, minutos menos, casi a la misma hora, Bolívar contempló los verdosos techos de Rancas (Scorza, 2019, p. 354; el subrayado es nuestro).

Podemos encontrar este procedimiento en las secuencias fílmicas que se interrumpen bruscamente para remontar el tiempo a gran velocidad, borrando las imágenes intermedias para proyectarnos en un tiempo pasado.

El eco de esta frase muestra la rigurosa construcción de un ciclo narrativo que avanza en espiral ascendente apoyándose en particular en la reiteración de fórmulas narrativas relativas a un tiempo que irá acelerándose cada vez más, hasta “enloquecer”, en las otras novelas del ciclo y que encuentra su fórmula más poética quizás en *El jinete insomne*: “Igual que un corcel que se desboca enloquecido por las avispas, así, aguijoneado por las disposiciones de Doña Pepita, el tiempo se surgió de sus márgenes, fluyó demencial y se estrelló contra el flanco rojizo de las montañas de Astacoco” (Scorza, 1984b, p. 167). A un nivel simbólico, la “anormalidad” del tiempo que se refleja en la ficción novelesca puede referirse a una sociedad que ha perdido todas sus referencias a causa de la persistencia de la injusticia a lo largo de los siglos de colonización, pero contribuye también a la dramatización de varios episodios.

Conclusión

Los juegos entre focalización narrativa y cinematográfica en *Garabombo, el invisible* crean, por consiguiente, una ilusión referencial basada en efectos visuales para mejor contribuir a la futura memorización de los héroes de *La guerra silenciosa* en la memoria colectiva. El texto se presta desde el principio a una adaptación fílmica estrechamente ligada a los procedimientos de una nueva narrativa latinoamericana que a partir de los años sesenta daba la espalda a los procedimientos utilizados en la narrativa anterior, como el uso sistemático de una narración lineal³. La aplicación de estas técnicas novedosas a la creación literaria es también la afirmación de un nuevo derrotero novelesco diferente de lo que la crítica literaria

latinoamericana calificaba de “novela indigenista” o “neoindigenista”, denominación que siempre rechazó el autor. La doble concepción de la segunda novela del ciclo de *La guerra silenciosa*, probablemente pensada a la vez como novela y guion cinematográfico, revela voluntad de buscar nuevos caminos narrativos para simbolizar la negación de la imagen del otro, una humillación cargada sin embargo de potencial subversivo. Por eso no deja de ser llamativa esta otra observación de Manuel Scorza, que declaraba en el prólogo a la obra *Les Cinémas de l'Amérique latine* que citábamos al principio de esta investigación:

El cine se enfrenta así al desafío inicial de la literatura latinoamericana: para ser auténtico, necesita describir la realidad. Pero si es auténtico, es subversivo. Y si es subversivo, es inaceptable. Para las burguesías latinoamericanas que controlan los medios de comunicación, es un cine invisible. Ahora (Scorza, 1981, p. 8).

Notas

- 1 En un artículo del diario *La República* (Escribano, 2019), declaraba: “Nos han hecho llegar a nuestra redacción, no una copia, sino el original del guion de cine que Manuel Scorza escribiera de *Historia de Garabombo, el invisible* (1972), novela que forma parte de la saga *La guerra silenciosa*, junto a *Redoble por Rancas* (1970), *El jinete insomne* (1976), *Cantar de Agapito Robles* (1976) y *La tumba del relámpago* (1979). Se trata de un texto maquiescrito, anillado, que consta de 203 páginas. El texto está dividido en 107 escenas, las que comprenden los 37 capítulos de la novela homónima del escritor huancavelicano. “Este guion —dice Jaime Guadalupe Bobadilla, quien nos lo alcanzó en nuestra redacción— estuvo en poder del cineasta y escritor Federico García Hurtado, de hecho entregado por el mismo novelista para llevar adelante el proyecto de filmación”. “Guadalupe Bobadilla refiere que recibió este documento del cineasta durante el homenaje a Manuel Scorza por el 29 aniversario de su muerte, el viernes 27 de noviembre de 2012, en la Casa Museo José Carlos Mariátegui”.
- 2 Carlos Fuentes evocará en estos términos su descubrimiento de la película de Welles y su impacto estético en él: “Cuando acudí con mi padre a la Feria Mundial en 1940, estaban exhibiendo el *Ciudadano Kane* en Nueva York. Fui a verla, y el hecho constituyó el inicio de un nuevo mundo para mí. Probablemente se trata de la impresión estética de mayor influencia que yo haya tenido en mi vida [...] Esta cinta me dejó una huella de lo más profundo en mi espíritu” (citado en Duffey, 1996, p. 70). Ver también Boussafi, 2021.
- 3 En la última novela del ciclo, *La tumba del relámpago*, se utiliza más frecuentemente un procedimiento que encontrábamos también en *La muerte de Artemio*

Cruz para poner en relación partes consecutivas de una narración: lo que en el cine sería la transición de plano a plano, o más precisamente del último fotograma de un plano al primer fotograma del plano siguiente. La Real Academia Española ha adoptado el término *râcord*, del francés “raccord”, para designar la relación de continuidad entre los diferentes planos de una filmación, a fin de que no rompan la ilusión de secuencia ni la verosimilitud. Por ejemplo, en el capítulo 18 de *La tumba del relámpago*, “Peripecias que Doroteo Silvestre pasó buscando unguento para sus males” —digno de una verdadera película del oeste—, el episodio en estilo indirecto que cuenta la persecución de los Albornoz está sistemáticamente relacionado con la misma peripecia contada en estilo directo, en presente y en letra cursiva por una misma frase (Scorza, 1979, pp. 93-97).

Referencias bibliográficas

- Atarama-Rojas, T. y Vílchez Chiroque, F. (2018). El uso del travelling como marca del estilo de Wes Anderson: análisis de *Academia Rushmore* (1998), *Los Tenenbaums: una familia de genios* (2001) y *El Gran Hotel Budapest* (2014). *Fotocinema, Revista de cine y fotografía*, 17, 321-342. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6538532.pdf>
- Berrío Meneses, C. M. (2016). Particularidades del héroe mítico y el cinematográfico. *Revista Luciérnaga*, 8(16), 59-68.
- Boussafi N. (2021). *El montaje cinematográfico como técnica narrativa en La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes*. [Tesis doctoral en Literatura Hispanoamericana, Universidad de Argel II Abou El Kacem Saâdallah].
- Cardona Zuluaga, P. (2012). Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción. *Revista Universidad EAFIT*, 42(144). <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/786>
- Duffey, J. P. (1996). *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Escribano, P. (25 de mayo de 2019). El guión inédito de *Garabombo, el invisible*. *La República*.
- Lévi-Strauss, C. (1979). *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*. Siglo XXI.
- Mercado, G. (2011). *La visión del cineasta*. Anaya Multimedia.
- Mosqueda Pulgarín, M. (2008). *Imagenoma. La influencia del cine en la literatura*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ribes, J. P. (2005). El héroe clásico en el relato cinematográfico. *Area Abierta*, 13, 5-8. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0606130005A>

- Scorza, M. (1979). *La tumba del relámpago*. Siglo XXI.
- Scorza, M. (1981). Libérez l'imaginaire. Préface. En G. Hennebelle y Alfonso Gumucio Dagron (eds.), *Les Cinémas de l'Amérique latine*. Lherminier.
- Scorza, M. (1984a). *Garabombo, el invisible*. Plaza y Janés.
- Scorza, M. (1984b). *El jinete insomne*. Plaza y Janés.
- Scorza, M. (2019). *Redoble por Rancas*. Cátedra.
- Yanes Gómez, G. (1996). *Juan Rulfo y el cine*. Universidad de Guadalajara.