



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TRANSPOSICIÓN Y REESCRITURA EN
“EL SECRETO DE ROMELIA”: UN ACERCAMIENTO
NARRATOLÓGICO-FEMINISTA

Tesis que para obtener el título de

LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
HISPÁNICA

PRESENTA:
RUBÍ LÓPEZ VELÁZQUEZ

DIRECTORA: DRA. HORTENCIA RAMÓN LIRA

OCTUBRE 2020



Introducción	3
Capítulo 1. Transposición cinematográfica: diálogo entre literatura y cine	9
1.1 Una relación de origen	12
1.2 Cuestiones terminológicas y formales en torno a la transposición cinematográfica	17
1.2.1 Propuesta de Robert Stam: adaptación	18
1.2.2 Propuesta de Sergio Wolf: transposición	20
1.2.3 José Luis Sánchez Noriega: adaptación cinematográfica	24
1.3 Tipología de la transposición cinematográfica	26
1.4 La importancia de un enfoque intertextual	33
2. “El viudo Román” de Rosario Castellanos y El secreto de Romelia de Busi Cortés, dos obras narrativas con conciencia feminista	39
2.1 La perspectiva feminista en la obra de Rosario Castellanos	40
2.1.1 Los Convidados de Agosto y “El viudo Román”, las posibilidades discursivas de la mujer mexicana de provincia	44
2.2 El cine mexicano hecho por mujeres y la obra de Busi Cortés	51
2.2.1 Las pioneras del cine en México	51
2.2.2 Busi Cortés y el nuevo cine mexicano	56
2.2.3 El secreto de Romelia, el nuevo enfoque de Busi Cortés a la lectura de “El viudo Román”	59
2.3 La importancia de un enfoque feminista	66
2.3.1. La voz de la mujer en los estudios teóricos de Susan S. Lanser	68
3. Transposición y reescritura en El secreto de Romelia, un acercamiento narratológico-feminista	72
3.1 Temporalidad en ambos textos	79
3.1.2 Lugar, época y temporalidad en “El viudo Román”	79
3.1.3 Lugar, época y temporalidad en El secreto de Romelia (1989)	82
3.2 Transposición y reescritura: un acercamiento narratológico-feminista al análisis de la voz narrativa en “El viudo Román” de Rosario Castellanos y El secreto de Romelia de Busi Cortés	85
3.3 Pasajes que ejemplifican el ejercicio de transposición	89
3.3.1 Diálogo inicial entre Cástula y Carlos Román	89
3.3.2 Muerte de Rafael	94
3.4 Pasajes que ejemplifican el ejercicio de reescritura	100
3.4.1 Conversación frente al espejo entre madre e hija y diálogo con Romi	101
3.4.2 Romance entre Romelia y Román	105
II. Conclusiones	113

I. Introducción

¿Cómo se construye la voz narrativa en los relatos escritos por mujeres? ¿Por qué deberíamos interesarnos en este elemento al acercarnos a un texto? Dentro de los estudios literarios, la obra de autoras ha tenido un lugar particular, y esto no ha sido del todo positivo. Se le ha visto como una parte inconveniente por muchos motivos instaurados por la hegemonía cultural. En el caso del cine podemos ver una situación similar, las obras cinematográficas realizadas por mujeres distan por mucho de la cantidad de producciones realizadas por hombres a lo largo de la historia.

Dentro de la historia de la literatura, la novela ha sido uno de los distintivos que ha tenido la literatura de mujeres. Desde el siglo XVII, las novelas escritas por autoras eran vistas como un género menor dentro de la visión predominante de la escritura a raíz de diferentes motivos, entre ellos la visión de la creatividad como una cualidad masculina (Gilbert, M. y Gubar, S. citadas en Toril-Moi, 1988, p.68); el poco reconocimiento social que tenían las mujeres en las esferas artísticas, políticas y culturales; la poca tradición que tenía la narrativa de escritoras en comparación con la tradición masculina (Moer, E. citada en Toril-Moi, 1988, p.65), y diversos motivos más. Sin embargo, escritoras como Aphra Behn (1640-1689), Phillis Wheatley (1773-1784), Jane Austen (1775-1817), Mary Wollstonecraft (1797-1851), Mary Shelley (1759-1797), Elizabeth Barrett (1806-1861), han sido algunas de las autoras más famosas que han reformulado esta supuesta pasividad en la escritura femenina (Toril-Moi, 1988). También, dentro del cine han existido directoras que han reformulado las posibilidades de la visión femenina dentro de la pantalla y que estuvieron presentes en diversas partes del mundo, como

Alice Guy Blaché (1873-1968) en Francia; Elizabeth B. Grimball (1875-1953) en Estados Unidos; e incluso en México, como Mimí Derba (1893-1953).

Estudiar las marcas dejadas por la instancia narrativa en el relato ha sido una de las tareas sustanciales de la narratología, y en el cine podemos ver que esta instancia se manifiesta de diferentes formas; por un lado, observamos su existencia a través de la cámara, y por otro encontramos personajes que pueden fungir como narradores y/o focalizadores. Y la voz no es un simple elemento del relato; es una manifestación política que nos puede brindar diferentes pistas analíticas e interpretativas.

Por lo anterior, en esta tesis se analizará la voz presente tanto en la novela corta “El viudo Román” (1964) como en la película *El secreto de Romelia* (1988) y estudiaremos las transformaciones en la voz que devienen del ejercicio de transposición de estas dos obras. En el primer capítulo de esta investigación nos aproximaremos a las diferentes relaciones entre cine y literatura; expondremos y explicaremos de forma breve algunos de los conceptos con los que suele nombrarse el paso de una obra literaria a una cinematográfica, con el objetivo de proporcionar datos al lector sobre la discusión que se ha suscitado desde la narratología sobre esta relación, que en diversos casos busca fundamentarse a partir de algunas bases de la teoría literaria, especialmente en las fundadas por Gérard Genette.

Además, nos adentraremos en la propuesta teórica de Sergio Wolf (2001) para conocer los fundamentos de la transposición cinematográfica, que se define como una traslación de elementos o ideas a otro plano de significación; posteriormente, nos aproximaremos a la correspondencia que existe con respecto a las teorías de Sánchez Noriega y Javier Pardo García

para definir una tipología de la transposición, y la respectiva correspondencia entre ambas posturas. Finalmente, dentro del primer capítulo veremos por qué es importante aportar un enfoque intertextual a esta investigación y la relevancia que este enfoque aporta a la narratología hasta nuestros días.

Dentro del segundo capítulo conoceremos algunas de las principales preocupaciones ideológicas de la escritora Rosario Castellanos con respecto al papel periférico de la mujer en la cultura, centrándonos sobre todo en la actividad de la escritura. Lo anterior se realizará a través de un breve acercamiento a su obra *Sobre cultura femenina* (1950) y a otra de sus obras más representativas: *Balún Canán* (1957). Dentro de este capítulo también conoceremos brevemente algunas de las pioneras de las primeras épocas del cine en México como, Mimí Derba, Adriana Ehlers, Dolores Ehlers y Cándida Beltrán Rendón. Realizamos esta aproximación para recordar los retos que estas cineastas tuvieron durante su trayectoria, y también para conocer un poco sobre sus perspectivas dentro del quehacer de la cinematografía. Finalmente, hablamos sobre estas cineastas para marcar los antecedentes de la autoría femenina cinematográfica en México. Posteriormente, acercaremos al lector en el contexto del nuevo cine mexicano, el cual se instauró a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, y que se vio fuertemente marcado por el Tratado de Libre Comercio (TLC) en firmado en 1992. Cabe señalar que durante esta época cinematográfica, en México pudieron vislumbrarse diferentes temáticas convergentes dentro de los largometrajes realizados por directoras, que cuestionaban la imagen sexualizada de la mujer en el cine en épocas anteriores, retrataban las condiciones sociales de la

clase trabajadora en México y buscaban abordar las diferentes problemáticas que enfrentaban las mujeres en torno a la violencia de género.

Aunque *El secreto de Romelia* (1988) se filmó antes de la firma del TLC podemos observar que las temáticas principales de esta película coinciden en gran medida con otras de las propuestas cinematográficas de directoras como, Marcela Fernández Violante, María Novaro, Maryse Sistach y Dana Rotberg. Más adelante, hablaremos un poco sobre esta película, partiendo de la guía de la investigadora Ilana Dann Luna. Posteriormente, explicaremos la importancia de establecer una perspectiva feminista sobre el análisis narratológico que realizaremos; para esta tarea acudiremos a la propuesta teórica de la investigadora Susan S. Lanser (2018) en su obra *Fictions of Authority*, quien busca reformular la constitución de la voz femenina dentro de la narratología. De esta manera nos acercaremos a las formas en las que la autora comprende los aspectos de la narración, para incorporarlos a nuestro análisis dentro del capítulo siguiente. Cabe mencionar que esta investigación busca profundizar en las cuestiones sobre el discurso tanto femenino como feminista, entendiendo lo primero como un análisis de los patrones socializados sobre la concepción de lo femenino, y lo segundo como una postura crítica y analítica sobre estos patrones, a través del análisis de la narración desde todos sus elementos.

Para comenzar el tercer capítulo hablaremos sobre las diferencias formales que se suscitan en la transposición de nuestros objetos de análisis; nos acercaremos a los personajes principales; las diferentes épocas de cada relato y la construcción de la temporalidad en ambos textos. Después definiremos las categorías de análisis para la instancia narrativa y el papel crucial que posee para esta transposición como elemento fundamental del relato en la narración,

tomando como guía la propuesta de Gérard Genette, como el tiempo de la narración, los niveles narrativos y la persona. En este sentido, Sánchez Noriega traslada al cine la propuesta de Genette considerando la subjetividad de la imagen y los elementos que de ella emergen, por lo que también la tomaremos como guía para esta aproximación. Posteriormente, analizaremos cuatro escenas que nos ayudarán a entender las condiciones en las que se transforma la voz en *El secreto de Romelia* (1988) a partir de la reescritura de “El viudo Román” (1964). Analizamos cuatro ejemplos; dos de ellos en donde observamos una mayor presencia del ejercicio de la transposición, entendida como el traslado de elementos textuales y significativos. Los otros dos ejemplos que analizaremos corresponden al ejercicio de la reescritura, por lo que nos centraremos en los aspectos semánticos de esta transformación de la voz. Este análisis busca desentrañar los elementos de la transposición y la reescritura, centrándose en el uso de la voz narrativa como una transformación intramodal del hipotexto¹, “El viudo Román” (1964), y que se constituye como un componente fundamental del proceso semántico de la reescritura. Finalmente, también buscamos reivindicar el papel tanto de la narrativa de escritoras del siglo XX, como de las cineastas pertenecientes a la nueva ola del cine mexicano.

Este trabajo fue desarrollándose gracias a diferentes líneas de investigación del Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica (COLLHI) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y de las sesiones llevadas a cabo en el Seminario de Estudios Cinematográficos (SEC) del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” (ICSyH) de la misma institución. Agradezco todo el apoyo y las atenciones prestadas por la Dra. Hortencia

¹Según Gérard Genette (1989) el hipotexto es el texto que precede al hipertexto, lo anterior dentro del marco de la transtextualidad o trascendencia textual del texto que el autor define como “todo lo que pone al texto en relación manifiesta con otros textos” (p.9).

Ramón Lira, directora de esta investigación de tesis, de la Dra. Raquel Gutiérrez Estupiñán, por aceptar formar parte del comité lector de este trabajo y del Mtro. Javier Romero Luna, quien también forma parte de este comité.

Capítulo 1. Transposición cinematográfica: diálogo entre literatura y cine



Varo, R. (1961) *Bordando el manto terrestre*. Recuperado de: remedios-varo.com

Contar historias es una práctica que ha acompañado a la humanidad desde sus orígenes como civilización y la literatura se afianzó como una de las expresiones narrativas esenciales para realizar esta tarea. Cuando el cine nació, este la vio como una fuente de inspiración para sus relatos, ya que ambas expresiones comparten una naturaleza narrativa². *Salida de la fábrica* (1895) y *La llegada del tren a la estación* (1895) fueron algunas de las primeras producciones cinematográficas realizadas por los hermanos Lumière que mostraban a grupos de personas en

² Cabe señalar que también existe el cine no narrativo, pero es una cuestión que no trataremos en esta investigación.

situaciones cotidianas desde un plano fijo³. Tiempo después, los directores franceses Alice Guy Blaché y George Méliés fueron los primeros cineastas que sentaron las bases en el uso de mecanismos narrativos y creativos más complejos⁴, y de esta forma reforzaron el carácter narrativo del cine, creando historias a partir de cuentos literarios populares.

Podemos citar diversos ejemplos en donde la influencia de la literatura ha estado presente en centenares de películas a través del tiempo, como: *El hada de las coles* (1896) basada en un cuento francés popular y dirigida por la misma Alice Guy-Blaché; *The lodger: a story of the london fog* (1899) de la escritora Marie Belloc Lowndes y dirigida por Alfred Hitchcock; *La carreta fantasma* (1921) película basada en la novela homónima de la escritora sueca Selma Lagerlöf y dirigida por Victor Sjöström; *Nosferatu* (1922), película inspirada en la novela de *Drácula* del escritor, Bram Stoker, dirigida por F.W. Murnau; *El fantasma de la ópera*, película basada en la novela del mismo nombre de Gastón Leroux y dirigida por Rupert Julian; *La Dolores* (1940), película dirigida por Florián Rey y basada en el mito español popular en torno a la figura de María de los Dolores Peinador Narvión, entre otras muchas películas. Estos ejemplos corresponden a etapas tempranas del cine; sin embargo, esta práctica se encuentra presente hasta nuestros días. Algunos ejemplos más recientes que podemos citar son: *2001: una odisea del espacio* (1968) del escritor Arthur C. Clarke, llevada al cine en el mismo año por Stanley Kubrick; *Trainspotting* de Irvine Welsh (1993) y transpuesta al cine tres años después por Danny

³ El plano fijo recoge el movimiento de la escena encuadrada mediante una cámara inmóvil. Tomado de: <https://www.biodic.net/palabra/plano-fijo/>

⁴ Hallazgos hechos por la investigadora Raquel G. Gutiérrez Estupiñán en diversas investigaciones como: *El legado de Alice Guy Blaché* FIC Silente (2016) y *Los inicios de Gaumont: La obra de Alice Guy* (2020) conferencia presentada por la Alianza Francesa de Puebla.

Boyle; *La chica danesa* del escritor David Ebershoff publicada en el año 2000 y llevada a la pantalla por el director Tom Hooper en 2015, entre otros centenares de ejemplos.

Dentro de la literatura mexicana podemos encontrar a *Santa* (1932) de Pedro Moreno, adaptación de la novela de Federico Gamboa que lleva el mismo nombre y que fue escrita en 1903; *Clemencia* de Chano Urueta (1934) idea inspirada en la novela *Clemencia* (1886) del escritor Ignacio Manuel Altamirano; *Macario* de Roberto Gavaldón transpuesta al cine en 1960, propuesta tomada del cuento homónimo de Bruno Traven (1950); *Como agua para chocolate* (1991) de Alfonso Arau, película basada en la novela homónima de Laura Esquivel publicada en 1989, solo por mencionar algunos casos. En este capítulo haremos un recorrido sobre las diferentes relaciones entre el cine y la literatura, que desembocan en discusiones sobre el uso del término de transposición cinematográfica que analizaremos con detenimiento. Finalmente, estudiaremos las implicaciones que han suscitado los trabajos de transposición cinematográfica que son del interés de diversas áreas de estudio.

1.1 Una relación de origen

Desde su nacimiento, el cine ya mantenía una relación estrecha con la literatura, como hemos mencionado al principio de este capítulo. El teórico José Luis Sánchez Noriega (2000) coincide en que el fenómeno de la adaptación y/o transposición cinematográfica se encuentra presente desde los comienzos del cine, ya que este “ha tomado textos literarios como base para sus argumentos” (p.18). Por su parte, Sergio Wolf (2001) apunta que el vínculo entre ambas expresiones artísticas también se encuentra en el nacimiento de la cinematografía:

Sin embargo, las más o menos sinuosa denominaciones de la transposición no hacen más que ponerle palabras a un vínculo que está en el comienzo mismo del cine, [...] nunca es ocioso repetir que la literatura, por ser el modo de narración dominante hasta el siglo XIX, sirvió desde los orígenes del cine como proveedora de historias (p.18).

Según el investigador Gabriel Baltodano Román (2009) la literatura y el cine convergen en diferentes aspectos como sus estructuras míticas, populares y de relato; además de que la literatura ayudó a definir la naturaleza de los filmes, motivos y estrategias del cine. Cabe señalar que existen otros formatos —como los textos periodísticos y canciones— que se han transpuesto al lenguaje cinematográfico, pero que han servido como un mayor soporte para el guion, debido a que la naturaleza de estas expresiones no tiene las “sustancias que la novela posee” (Sánchez Noriega, 2000, p.47). En este sentido, es interesante observar lo que Wolf menciona sobre las apreciaciones del director estadounidense, David W. Griffith, quien puso de relieve en el año de 1908 que el cine podría convertirse en el modo de narración dominante, reemplazando a la

literatura. Sin embargo, a lo largo del tiempo hemos podido observar que el cine no vino a reemplazar a la literatura, sino a complementar y ampliar sus alcances narrativos.

Por su parte, Sánchez Noriega entiende que dentro de las relaciones entre cine y literatura la adaptación es un tema de interés central, tanto “desde el interés del debate cultural como desde el análisis de las formas artísticas” (2000, p.18). Dentro del interés cultural podemos mencionar que las películas inspiradas en obras literarias generan una inclinación tanto para los organismos propios de la apreciación cinematográfica como en el interés del público. Resulta común que una película inspirada o basada en una novela literaria genere cierta expectativa entre los lectores de la obra y la comparación entre ambos objetos artísticos resultará inevitable. Una de las instituciones interesadas por estudiar las formas artísticas y la recepción de obras literarias llevadas a la pantalla cinematográfica es la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas (AMPAS) perteneciente a Estados Unidos, que se ha posicionado como uno de los organismos más reconocidos dentro de la industria del cine, incluso la AMPAS tiene entre sus categorías la premiación de mejor guion adaptado.⁵ Por otro lado, diversos teóricos han discutido sobre las relaciones existentes entre cine y literatura, como en *Lenguaje y cine* (1973) de Christian Metz; *Análisis del film* (1990) de Jacques Aumont; *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (2001) de Sergio Wolf; *Cine y literatura: Diccionario de adaptaciones de la literatura española* (1998) de José Gómez Vilches; *¿Qué es el cine?* (1958) de André Bazin; *Teoría y práctica de la adaptación cinematográfica* (2004) de Robert Stam, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000) de José Luis Sánchez Noriega, entre otros. Cabe señalar que por los

⁵ Este premio se ha otorgado desde la primer ceremonia de entrega a los escritores y/o guionistas que redactan un guion basándose en material de su propia autoría o de otro escritor hecho en un medio distinto como libros, obras de teatro, etc. (Tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:%C3%93scar_al_mejor_guion_adaptado)

intereses de esta investigación revisaremos con mayor profundidad las propuestas de Robert Stam (2004), José Luis Sánchez Noriega (2000) y Sergio Wolf (2001).

La propuesta de Robert Stam (2004) permea los apartados de correspondientes a las cuestiones sobre la transposición cinematográfica en este capítulo, donde se menciona su propuesta teórica dentro del análisis formal; por otro lado, se le menciona también en el apartado correspondiente a los temas que se abordan en el paso de la literatura al cine y que van más allá del análisis estructural. Recurrimos a Sánchez Noriega (2000) para realizar un primer acercamiento metodológico a la transposición de Busi Cortés sobre la novela corta “El viudo Román” (1964) de Rosario Castellanos, método que se encuentra planteado en el libro *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000). Finalmente, analizamos la propuesta teórica de Sergio Wolf presente en la obra *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (2001) para justificar el uso del término transposición cinematográfica para designar la relación que mantienen las obras filmicas con la literatura como texto fuente y delimitamos que esta transposición actúa como una reescritura, basándonos en la propuesta de Javier Pardo García en su obra *Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria* (2010). Además de que el cine ha tomado diversas historias propias de la literatura y las ha llevado a la pantalla, los mecanismos narrativos presentes en la literatura han sido herramientas valiosas que en los inicios del cine servían como un referente narrativo a nivel estructural. Diversas películas del cine de los primeros tiempos (como las mencionadas en el inicio de este capítulo) se encuentran conformadas por mecanismos narrativos que explicaban de forma textual sucesos o acontecimientos difíciles de mostrar.

Así, el uso de intertítulos fue una herramienta que ayudaba a explicar algunas situaciones importantes dentro de la historia, y facilitaban el desenvolvimiento de la narración y a que diversos elementos como el sonido o el montaje audiovisual se trasladaran a un plano de carácter textual. Gabriel Baltodano (2009) señala lo dicho por Boris Eikhenbaum, quien revaloriza la importancia verbal y discursiva que posee esta disciplina; menciona que en la medida que adquiere sentido a través del montaje y no solo se reduce a un plano meramente visual, se convierte una forma expresiva semántica, así “las relaciones entre encuadres suponen el desarrollo de un relato, de un discurso interior” señala que aunque la palabra no es el componente principal en el cine, “prevalece, primero, como recurso expresivo del director, segundo, como parte del proceso cognitivo del espectador” (p.13). Por otro lado, Sánchez Noriega (2000) menciona que la literatura no se inspira en el cine, pero existe en ella un carácter precinematográfico, que entre otras cosas, habla del “tratamiento de temáticas cinematográficas y cinéfilas en las obras literarias”, y menciona lo propuesto por Darío Villanueva (1994):

Cualquier aspecto llamativo de la composición de una película puede ser inmediatamente relacionado con recursos presentes en alguna narración literaria del siglo XIX o épocas anteriores. En las novelas más elementales y primitivas, las de la literatura helenística, hay ya inversiones temporales —lo que en el cine resulta ser el *flash-back*, hay relatos intercalados que permiten simultaneidad como el *crossing-up* o *cross-cutting*, panorámicas, primeros planos —close-up, zooms y travellings (citado en Sánchez Noriega 2000, p.34).

La premisa de Darío Villanueva apela a que el cine y la literatura, más que diferencias, presentan puntos en común, donde ciertos elementos pueden transformarse o verse en un nuevo código de significación; los mecanismos y las posibilidades narrativas de las que se vale tanto el cine como la literatura pueden ser temas para entablar una discusión teórica. Así, las relaciones que se han desarrollado entre ambas disciplinas pueden estudiarse desde diferentes aristas, para comprender los mecanismos de la transposición a lo largo de la historia.

Desde el lanzamiento de sus primeras historias, se pudo ver cómo el cine dialoga con algunos códigos de significación presentes en la literatura. Sergio Wolf (2001) señala que los estudios comparativos entre cine y literatura resultan fundamentales para observar diferentes aspectos existentes entre una obra y otra; “pueden encontrarse “zonas ríspidas”, fronteras y “zonas que enriquezcan la reflexión sobre el tema” (p.12), es decir, que entre los diversos estilos de creación tanto en el texto literario como en el filmico surjan formas posibles de diálogo, que puede generarse a partir de un análisis de estas fronteras de significación. Wolf nos dice que el acto de transponer es un paisaje renovado y único, sin embargo, “no quiere decir que los modos de reflexionar sobre las transposiciones no presenten invariantes, o presupuestos recurrentes que animan el debate y las distintas posturas acerca de ellas” (p.12). Estos aspectos narrativos diferenciadores entre ambos textos revelan diversas reactualizaciones y reinterpretaciones, lo que devendrá en un tema que abordaremos en el siguiente apartado.

1.2 Cuestiones terminológicas y formales en torno a la transposición cinematográfica

Diversos teóricos han hecho propuestas formales para referirse a los filmes inspirados en textos literarios, con el fin de establecer una terminología adecuada para los estudios cinematográficos y de análisis del discurso. Gérard Genette utiliza el término de transtextualidad (1982); Robert Stam, el de adaptación cinematográfica (2004); Sergio Wolf se apoya del concepto de transposición cinematográfica (2001); José Luis Sánchez Noriega utiliza también el término de adaptación (2000); y finalmente, Lauro Zavala el término de traducción intersemiótica⁶ (2009).

En esta investigación emplearemos el término utilizado por Sergio Wolf, ya que entiende de manera profunda las implicaciones y los mecanismos que operan en el fenómeno narrativo de nuestro objeto de reflexión. Dentro del uso del término de transposición, nos apoyaremos en el concepto de transposición como reescritura, que explicaremos más adelante. Para comenzar, en esta parte nos apoyaremos en las propuestas de Robert Stam en su obra *Teoría de la adaptación cinematográfica* (2004); de la hecha por Sergio Wolf en *Cine/Literatura: Ritos de pasaje* (2001), la propuesta metodológica de José Luis Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000) y la explicación teórica de Javier Pardo García en *Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria* (2010).

⁶En su texto *La traducción intersemiótica en el cine de ficción*, Zavala propone un enfoque lingüístico inspirado en la glosemática de Louis Hjelmslev. El modelo glosemático utilizado para el análisis fílmico puede ser utilizado como una herramienta para entender los niveles de significación que contiene una película desde cada uno de sus elementos; como el doblaje, la subtitulación, la extrapolación de ciertos elementos textuales o pictóricos, etc. Por ello, Lauro Zavala clasifica los diversos tipos de traducciones de esta manera: traducción intralingüística, traducción interlingüística, traducción intersemiótica y traducción semiótica. Finalmente, Zavala propone una serie de modelos de análisis para diversos sistemas (literatura, arquitectura, etc.) compatibles con el modelo para el análisis del cine y busca la construcción de una teoría glosemática en el estudio de la traducción intersemiótica.

1.2.1 Propuesta de Robert Stam: adaptación

El teórico estadounidense Robert Stam⁷ habla en su texto *Teoría de la adaptación audiovisual* sobre cuestiones en torno a la literatura y el cine y cómo estas se ven envueltas en temas sociológicos y culturales. Stam realiza una crítica alrededor de los prejuicios que le dan una supuesta superioridad a la literatura con respecto al cine⁸. Por otro lado, Robert Stam (2004) postula que es importante reconocer las condiciones en las que surge un “texto fuente” para comprender cómo estas expresiones se transforman en nuevos textos audiovisuales, y menciona lo siguiente:

Podemos pensar en las adaptaciones cinematográficas como si fueran “mutaciones” que ayudan a la novela fuente a sobrevivir. ¿Acaso no ocurre que las adaptaciones se adaptan a los gustos cambiantes, y a las distintas demandas industriales, presiones comerciales, tabúes de la censura y normas estéticas? Y, ¿acaso una adaptación no es una forma híbrida como la orquídea, es decir, el lugar de encuentro de “especies” diferentes? (p.10).

Robert Stam (2004) utiliza la palabra adaptación para referirse a las películas que se encuentran inspiradas en una obra literaria y que posteriormente se reconfiguran en el cine,

⁷ Profesor del Departamento de Estudios Cinematográficos de la New York University. También es autor de *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (1992) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture* (1997), *Nuevos conceptos de la teoría del cine* (con Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, 1998), este último igualmente publicado por Paidós, así como coordinador (junto a Toby Miller) de *A Companion to Film Theory* y *Film and Theory: An Anthology* (1999) [ps://www.planetadelibros.com.mx/autor/robert-stam/000024676](http://www.planetadelibros.com.mx/autor/robert-stam/000024676)

⁸ Stam analiza una serie de condiciones que reafirman prejuicios negativos con respecto a las películas adaptadas de libros. Los ocho problemas en los que la adaptación cinematográfica se ve envuelta, e identifica los siguientes problemas: la valoración a priori de anterioridad y jerarquía histórica; un pensamiento dicotómico; la iconofobia; la logofilia o valoración de lo verbal; la anticorporalidad; el mito de lo fácil; el prejuicio de clase y la acusación de parasitismo (Stam, 2004, 12-21).

aunque no pretende profundizar sobre dicho concepto menciona que este funciona como un medio en el que se ajusta la novela fuente, debido a las nuevas exigencias sociales y contextuales. Stam (2004) también señala que ha existido una actitud profundamente moralista dentro de la crítica de las adaptaciones que han utilizado términos despectivos, tales como: “deformación”, “violación”, “bastardización”, “vulgarización” y “profanación”, señalando que “el discurso sobre la adaptación reinscribe sutilmente una superioridad axiomática de la literatura sobre el cine, llegando a la acotada conclusión de solo valorar la calidad de las adaptaciones a partir de un juicio literario” (p.11,12). De esta manera, este teórico propone construir una teoría de la adaptación libre de prejuicios moralistas relacionados con esta supuesta superioridad estética de la literatura sobre el cine, y que partir de su propuesta se piense en la adaptación como un marco general para analizar cualquier película, y no solo las que surgen un texto literario, basándose en un modelo de análisis estructural e intertextual (p.3). Robert Stam hace uso del modelo narratológico propuesto por Gérard Genette, que ubica como ejes estructurales a las categorías propias de la temporalidad textual. Además, revalora la importancia de un análisis estructural. Finalmente, Stam propone analizar los textos filmicos —sean adaptaciones literarias o no— bajo la lupa de la intertextualidad y la reescritura, para desentrañar los sentidos y significados de ambas configuraciones textuales.

1.2.2 Propuesta de Sergio Wolf: transposición

Desde *Palimpsestos* (1982) Gérard Genette distingue dos grandes tipos de relaciones hipertextuales: la imitación y la transformación, y seis formas de hipertextualidad: *parodie*,

pastiche, travestissement, charge, transposition y *forgerie*. La *transposition*, en este sentido “trata de contar la misma historia pero de forma nueva y por tanto introduciendo una serie de transformaciones [...]” (Pardo García, 2010, p.46). Por su parte Sergio Wolf (2001) en *Cine/Literatura: Ritos de pasaje* (2001) utiliza el concepto de transposición analizando los términos que se utilizan para nombrar el paso de una obra literaria a una película. Además, señala que la discusión sobre la transposición no es meramente terminológica, porque también “se centra en los problemas, sentidos y efectos de una cierta operación” (p.18), es decir, del ejercicio de trasladar elementos de un medio a otro.

Wolf, además de clarificar la discusión terminológica, expone sus procesos de análisis para desentrañar ciertas relaciones y condiciones en estos ejercicios textuales. Para este teórico, el término de transposición sugiere, remite e implica la recolocación de un concepto, efecto, imagen o intención en otro sistema de significación. Señala que este concepto es uno de los que mejor expone la idea de traslado o de trasplante, “ya que básicamente lo que realiza la transposición es extirpar ciertos elementos o modelos para llevarlos a otro registro o sistema” (p.18). Menciona que uno de los problemas que presenta la “adaptación” es la implicación que remite a la adecuación o al ajuste para poder permanecer en diálogo con su contraparte y señala:

Remite a la jerga médica en la medida en que la literatura haría las veces del objeto díscolo, inasible o inadaptable, aquello que no consigue integrarse a un sistema. De modo complementario, entonces, el cine sería lo establecido, el formato rígido y altivo que exige que todo se subordine a él de la peor manera; en síntesis, el *statu quo* (p.15).

Por otro lado, las problemáticas materiales que conlleva la adaptación pueden desembocar en que alguno —o algunos de los componentes— de la obra filmica o narrativa no se ajusten a las exigencias de la otra configuración textual, señalando que la palabra “adaptación” también tiene implicaciones materiales, porque apela a una adecuación de formatos. Así, se plantea que el formato de origen (literatura) “quepa” en el otro formato (cine): “que uno se ablande para poder entrar en el otro, que adopte la forma del otro” (p.15).

Wolf apunta que otro de los problemas es pensar a la transposición desde la literatura, ya que las relaciones entre la literatura y el cine obligan a referirse al “origen”, lo que motivó que el problema de la transposición fuera pensado a partir de la literatura. Así, puede parecer que la transposición solo tiene sentido de analizarse si primero existe un valor literario. Para Wolf (2001) la transposición es un desafío más del cine que de la literatura, que tiene que llevar a una reflexión sobre los usos, las prácticas y las apropiaciones de las maneras con que se piensa a este “nuevo” arte. Menciona que si el cine ha aparecido después de la novela o el teatro, “no significa que vaya tras sus huellas y que el fenómeno cinematográfico se ha desarrollado de formas muy diversas, por lo que su análisis debe ser tratado con precisión y sin juicios morales” (p.150). Finalmente, esta propuesta resulta sumamente enriquecedora, sobre todo porque centra sus motivos en desentrañar los sentidos de la transposición y reformula la autonomía que el texto cinematográfico posee por sí mismo.

Como ya vimos, la transposición se caracteriza por ser un transplante de diferentes elementos y componentes discursivos de una obra literaria a una cinematográfica, en algunos casos, estos elementos pueden estar acompañados de nuevas transformaciones, tanto en la forma

como en el contenido del nuevo texto cinematográfico, y en este sentido, podemos hablar de una reescritura. Pardo García (2010) busca proponer un modelo teórico para comprender cómo se configuran las reescrituras filmoliterarias, partiendo de las bases teóricas genettianas; por lo que asegura que toda reescritura se instaura en la hipertextualidad⁹, ya que las transformaciones tanto formales como temáticas hechas en la transposición (subcategoría de la hipertextualidad) podrían devenir en cambios semánticos, es decir, cambios en el sentido o en la significación del hipertexto. Pardo García (2010) señala que la reescritura es tanto apropiación como revisión, y que tiene que diferenciarse de la adaptación en donde la apropiación puede verse omitida. Esta revisión necesita un análisis sobre el sentido del hipotexto, para así poder entablar un discurso filmico desde una nueva perspectiva, y coincide con lo propuesto por la poeta y crítica feminista Adrienne Rich en *Writing as revision* (1971):

[Rich] argumentaba la necesidad de luchar contra el dominio de la cultura patriarcal revisionando sus textos canónicos, esto es, analizándolos con nuevos ojos para poner al descubierto la ideología subyacente en los mismos, algo que podía hacerse tanto en la crítica como en la creación mediante la reescritura de los mismos. (Pardo, 2010, p.50).

Así, dentro de los estudios feministas también es importante hacer una revisión de todo tipo de textos fílmicos, de la literatura canónica y no canónica, para desentrañar los significados y sentidos de estas nuevas obras inspiradas de obras antecesoras. En *El secreto de Romelia* (1988) observamos que existen una serie de transformaciones dentro de los niveles formales y también en cuanto a la composición temática del hipotexto, “El viudo Román” (1964) de Rosario

⁹Pardo García (2010) señala que existen seis formas de hipertextualidad: parodia (parodie), pastiche (pastiche), travestismo (travestissement), charge, forgerie y transposición (transposition).

Castellanos; en cuanto a la forma encontramos que tanto como el tiempo-espacio genettiano se ve transformado, como el contexto histórico y social de esta historia; y por el otro lado, en cuanto a lo temático observamos que este texto audiovisual busca reivindicar la memoria de la protagonista. También observamos que esta película proyecta dentro de un nuevo contexto algunos de los mensajes originales de la novela “El viudo Román” (1964) demostrando la vigencia de los cuestionamientos al patriarcado por parte de la escritora mexicana Rosario Castellanos y que analizaremos en los capítulos posteriores.

1.2.3 José Luis Sánchez Noriega: adaptación cinematográfica

La propuesta del teórico José Luis Sánchez Noriega nos ayuda a entender las diferentes tipologías de la adaptación, ajustándose a sus características y naturaleza, y partiendo de las bases hechas por Genette en *Figuras III* (1989). Noriega se ocupa de ahondar en las diferentes relaciones que pueden existir entre el cine y la literatura; explica diversas cuestiones en torno al cine, como el llamado carácter precinematográfico que se encuentra en las novelas literarias y cómo la literatura se transformó después del auge que tuvo la industria cinematográfica.

Para Sánchez Noriega (2000) analizar las transformaciones del cine a la literatura podría abrir nuevas reflexiones sobre los terrenos de la transposición y adaptación, aunque en gran parte su propuesta teórica se interesa en mayor medida por hablar de las “adaptaciones” hechas a partir de piezas literarias que han sido llevadas al cine. Sánchez Noriega hace uso del término de adaptación y no profundiza en su elección terminológica, contrariamente a Sergio Wolf. Sin embargo, menciona lo siguiente para justificar la elección del concepto de adaptación:

Dentro de la tradición de los trasvases culturales de que hemos hablado, la adaptación de textos literarios al cine constituye un caso particular. Hablaremos indistintamente de adaptar, trasladar o transponer para referirnos al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente. (p.47).

Para este teórico la discusión terminológica pasa a segundo plano y usa de forma indistinta los términos, sin embargo, nosotros utilizaremos el de transposición cinematográfica para nuestro análisis. Así, Sánchez Noriega opta por utilizar este término y explica más adelante que se puede definir la adaptación como el proceso en el que una narración literaria se modifica mediante una serie de transformaciones en su estructura interna, que da paso a una nueva configuración de naturaleza cinematográfica (p.47).

Este autor busca fundar una metodología que facilite un análisis de la transposición; hace uso de bases teóricas como el dialogismo, la intertextualidad y la narratología para realizar un análisis completo que permita visualizar y comprender de forma general las diferentes transformaciones que conlleva la adaptación o transposición de una obra literaria a un plano cinematográfico. De esta manera, la propuesta metodológica de Sánchez Noriega resulta adecuada y flexible para los fines de esta investigación, así será utilizada como herramienta para analizar la novela corta “El viudo Román” (1964) y su paso al cine en el largometraje *El secreto de Romelia* (1988). En cuanto a lo propuesto por Sergio Wolf, tomaremos el término de transposición cinematográfica, debido a sus reflexiones teóricas, ya que se relaciona en mayor medida con la premisa de un trasplante o traslación, que la de un formato textual que necesita

ajustarse al cinematográfico, y posteriormente justificaremos la hipótesis de que esta transposición funciona como una reescritura, partiendo de la propuesta de Pardo García (2010).

1.3 Tipología de la transposición cinematográfica

Tanto la literatura como el cine poseen un lenguaje propio, en el caso del cine, el lenguaje que ha desarrollado a lo largo del tiempo ha permitido trasladar los códigos de significación textuales a la pantalla. Algunos de los elementos más representativos del lenguaje cinematográfico son la iluminación, el montaje, el sonido, entre otros. Estos trasladan algunos efectos estéticos de la literatura a un plano audiovisual. Sánchez Noriega (2000) menciona que “el conjunto del relato filmico tiene capacidad para la abstracción en tanto que puede proporcionar a la imagen un valor simbólico a través del montaje¹⁰ (la dialéctica einsteniana, de personajes, de espacios, etc.)” (p.39).

Por su parte, Sergio Wolf menciona que el director David W. Griffith (1908) fue uno de los primeros cineastas en establecer un lenguaje cinematográfico propio, que ayudara a entender cómo la literatura cambia sus códigos de significación a través de los nuevos métodos discursivos en el cine. Cabe señalar que David Griffith es uno de los cineastas más importantes

¹⁰ El montaje es el proceso que se utiliza para ordenar los planos y secuencias de una película, de forma que el espectador los vea tal y como quiere el director. La manera de colocar los diversos planos puede cambiar completamente el sentido, y por lo tanto el mensaje, de una película (Martínez-Salanova Sánchez, consultado el 6 de octubre de 2019 en <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/montajecine.htm>). Por su parte, Gutiérrez San Miguel (2006) añade que con el montaje se articulan imágenes y sonidos según un cierto número de proyectos de los cuales pueden participar tanto lógicas de continuidad como lógicas de ruptura. Así contribuyen a contar historias (montaje narrativo; que introduce unos raccords, unas articulaciones y un modo de comprensión, a establecer relaciones de sentido (montaje discursivo), o a provocar emociones puntuales (montaje de correspondencias) (p. 128). Por otro lado, el montaje permite manipular el tiempo, delimitar el espacio y las relaciones causales pueden tomar forma debido a la yuxtaposición de las imágenes (Gutiérrez Estupiñán, 2019).

en la historia norteamericana que exploró las posibilidades narrativas del cine a través de la cámara y el montaje (Martínez-Salanova Sánchez, 2019) y señala:

Fue Griffith quien pensó en las potencialidades del aparato cinematográfico, y de allí extrajo, o dedujo, las cuestiones clave del lenguaje del cine, como los distintos tamaños de plano en función de las necesidades dramáticas específicas, y como resultado, el rol fundamental del montaje o, al menos, las relaciones significantes entre los planos. Lo hizo impulsado por el interés en sustituir los procedimientos con que narraba la literatura por los de la nueva máquina de escritura que era la cámara cinematográfica (Sánchez Noriega, 2000, p.18).

Si tomamos la idea propuesta por Griffith, en donde la nueva máquina de escritura que utiliza el cine es la cámara podemos entender que los procesos de creación tanto literaria como cinematográfica convergen en una cantidad considerable de cuestiones y aspectos narrativos. Así, José Luis Sánchez Noriega (2000) menciona que la transposición ha de proceder desde dos perspectivas “con transformaciones inevitables y/o equivalencias en el punto de vista narrativo y en la vertebración en el tiempo del relato y el tiempo de la historia” (p.47).

Las transformaciones en la significación dentro de una transposición cinematográfica son sumamente variadas y pueden vaciarse tanto en el plano de la estructura como en el plano del contenido narrativo y en la puesta en imágenes dentro de la enunciación (Sánchez Noriega, 2000, p.47). De acuerdo con Sánchez Noriega (2000), el plano de la estructura puede modificarse en los planos de enunciación, organización y temporalidad, mientras que dentro del contenido narrativo y en la puesta de imágenes podemos encontrar variaciones dentro de las supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialogizaciones, sumarios,

unificaciones o sustituciones. Sánchez Noriega añade que al emprender una transposición, es necesario “determinar qué se adapta y qué resultado se desea” y explica:

Implica seleccionar de la obra original el material que ha de ser empleado (idea de base, esquema, personajes, plan, acciones, ritmo del relato, estilo y medios de expresión) [...]

La adaptación puede operar sobre el conjunto o una parte del relato literario, respetar el punto de vista narrativo o alterarlo, emplear la misma estructura temporal o crear una nueva, hacer hincapié en los elementos de la historia o en los del discurso, tratar de contar los sucesos o más bien indagar en el clima narrativo, potenciar la narración de hechos o la descripción de personajes, decidir sobre qué sucesos pivotará el relato y qué debe ser omitido o resumido y qué desarrollado, en qué localizaciones y en qué espacios se ubicará la historia, etc. (p.58-59).

Así, los procedimientos existentes en los trabajos de transposición dependerán de la complejidad narrativa de la novela y de su estructura interna. Sánchez Noriega (2000) comenta que algunos de los problemas que pudieran dificultar un proceso de transposición es precisamente si la obra se encuentra articulada desde un plano más internalizado, lo que podría dificultar la narración a nivel visual. Otro de los puntos en los que Noriega señala una complejidad existente en “las novelas contemporáneas como en el caso de las novelas de Joyce, Kafka o Nabokov” (p.57). También “cuando los escenarios tienen el carácter de metáforas de la acción que se desarrolla en ellos” (p.57), o bien cuando el interés por la psicología de un personaje es tan profundo que podría opacar otros aspectos de la narración, añade que también se suele indicar que las novelas que narran procesos psicológicos o estados de conciencia resultan

difíciles de adaptar, ya que el cine muestra con mayor facilidad hechos externos, “salvo que se recurra a la voz en *off* o en *over*, que precisamente por su condición de texto verbal, se aprecia como un procedimiento escasamente cinematográfico” (p.58).

La transposición es un trabajo que Sergio Wolf plantea como un desafío en mayor medida del cine que de la literatura, siendo más un abanico de problemas a resolver que un puñado de resultados a examinar. Wolf señala que la transposición “es más una cuestión de usos, prácticas y de apropiaciones, en cuanto a la concepción del cine más que de la literatura” (2001, p.21). Para Sergio Wolf, algunos de los problemas al valorar la transposición son los siguientes:

- a. El análisis de la transposición tiene un valor previo dado por el valor del escritor
- b. El análisis de la transposición tiene sentido en tanto descripción de las “diferencias” con el texto original
- c. El análisis de la transposición tiene sentido cuando está circunscripto a los textos clásicos.
- d. El análisis de la transposición tiene sentido porque permite vínculos con otros textos o marcos teóricos.

Este estudio se propone describir las diferencias existentes con el texto fuente, dichas diferencias podrían mostrarnos cómo el texto fílmico se inserta en un nuevo contexto y dialoga con el texto fuente desde su temporalidad. Sánchez Noriega (2000) establece una tipología de la adaptación, tanto de otras novelísticas como teatrales. Por los intereses de esta investigación tomaremos solo la tipología propia de la transposición novelística.

Tabla I. Resumen de tipología de adaptaciones ¹¹		
1. Adaptaciones novelísticas		
1.1	Según la dialéctica fidelidad/creatividad	A. Adaptación como ilustración B. Adaptación como transposición * C. Adaptación como interpretación D. Adaptación libre
1.2	Según el tipo de relato	A. Coherencia estilística: de novela clásica a película clásica y de novela moderna a película moderna. B. Divergencia estilística: de novela clásica a película moderna y de novela moderna a película clásica*
1.3	Según la extensión	A. Reducción B. Equivalencia C. Ampliación*
1.4	Según la propuesta estético-cultural	A. Saqueo: simplificación y/o dulcificación B. Modernización o actualización creativa*

Podemos observar que esta tipología considera diferentes tipos de vertientes, por lo que nuestro análisis puede plantearse desde diferentes perspectivas. Según la *dialéctica fidelidad/creatividad* podemos ver que el análisis comparativo propuesto entre la obra de la escritora Rosario Castellanos, “El viudo Román” (1964) y de la directora de cine Busi Cortés, *El secreto de Romelia* (1988) se encuentra en la categoría de adaptación como transposición, ya que en ella “el autor filmico trata de extraer todas las posibilidades expresivas y dramáticas del texto literario, buscando equivalencias y efectuando ampliaciones” (Sánchez Noriega, 2000, p.64). Podemos ver que la película actúa en mayor medida como una ampliación de la historia de Castellanos, rescatando elementos y partes constitutivas de la narración, y al mismo tiempo expande la historia a un nuevo contexto social e histórico.

¹¹ Tabla 1 tomada de *Teoría y práctica de la adaptación* por Sánchez Noriega José Luis (2015) p.76

En cuanto al tipo de relato, este análisis se encontraría en el apartado de *divergencia estilística: de novela clásica a película moderna*, ya que esta adaptación establece una interpretación o variación por parte de la directora. Ambos textos plantean diversas dificultades en torno a la vida social de las mujeres. La novela corta “El viudo Román” fue escrita en 1964, mientras que la película *El secreto de Romelia* se proyectó por primera vez en 1988, esta diferencia de 24 años también reconfiguró a la obra creada por Cortés en un cuestionamiento actual sobre la situación de las mujeres en México; de esta forma, la nueva historia planteada por Busi Cortés adquiere una nueva dimensión y potencialidad analítica.

En cuanto a la extensión, podemos ubicarla en la *ampliación*, ya que “El viudo Román” (1964) es una novela que plantea una situación y problemática particular en torno a algunos personajes, mientras que en el caso de la película podemos encontrar que la problemática de la novela se extiende a un plano más complejo, debido a la incursión de nuevos personajes. Sánchez Noriega menciona que las ampliaciones suelen provenir de un texto breve, y menciona que la novela corta ofrece vastas posibilidades de adaptación, ya que los argumentos, ideas, planteamientos o personajes iniciales pueden modificarse y/o aumentarse, sin tener que eliminar gran parte del relato original. Señala que una ampliación se realiza a partir de la transformación de fragmentos narrados, el desarrollo de acciones implícitas o sugeridas y también añadiendo personajes y episodios (Sánchez Noriega, 2000).

De acuerdo a la propuesta estético-cultural, *El secreto de Romelia* (1988) se encuentra ubicado en una modernización o *actualización creativa*, ya que la modernización suele “ofrecer equivalencias más ricas para los receptores actuales” (Sánchez Noriega, 2000, p.70-71), es decir,

que el nuevo texto se inserta y dialoga con la actualidad de su tiempo y nos permite analizar diferentes temas que el texto fuente no había podido plantear, en este sentido, esta actualización también forma parte de una de las características de la reescritura filmoliteraria.

“El viudo Román” (1964) es una obra que pertenece al compendio titulado *Los Convidados de agosto* (1964), el cual plantea a grandes rasgos las problemáticas que viven las mujeres de todas las condiciones y estratos sociales en la provincia de Comitán, Chiapas. Dentro de la novela corta “El viudo Román” (1964) se puede observar el caso específico de las mujeres pertenecientes a las familias conservadoras de clase media, en donde el matrimonio era una de las pocas posibilidades en la vida de una mujer. Por su parte, *El Secreto de Romelia* (1988) se ubica como una obra que a través de ciertas marcas discursivas cuestiona el orden social establecido hacia las mujeres. Finalmente, este modelo tipológico provee de algunos aspectos a considerar dentro de los análisis para adaptaciones o transposiciones cinematográficas. Los aspectos enlistados anteriormente pueden establecer una línea inicial para indagar sobre las diferencias o similitudes sobre las que se quiera abordar y profundizar dentro de las obras que mantienen un diálogo tanto hipertextual como transtextual.

1.4 La importancia de un enfoque intertextual

Un enfoque intertextual resulta necesario para comprender los distintos modos taxonómicos de cada texto y sus relaciones con otros de su misma o distinta naturaleza. Cabe señalar que las prácticas intertextuales han estado presentes desde los orígenes de la literatura. El concepto de intertextualidad, acuñado por Julia Kristeva y derivado de los estudios literarios de Bajtín, cambió el modo de estudiar la literatura, y posteriormente, las relaciones entre esta disciplina con

otros medios. El dialogismo, término propuesto por Bajtín¹², se encuentra definido por Gómez (2006) como:

Una cualidad propiamente discursiva, sin la cual no se puede entender el discurso de la novela renacentista. Porque esta novela es “la expresión galileana del lenguaje” (Bajtín, 1934-1935, p.183), y su lenguaje “es un sistema de lenguajes que se esclarecen mutuamente dialogando” (Bajtín, 1940, p.407).

Partiendo de esta premisa, la teórica Julia Kristeva concibe la intertextualidad como “el campo de transposición de diversos sistemas significantes, y el concepto de texto como espacio en el cual se cruzan y se entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos” (Gutiérrez Estupiñán, 2015, p.9). La preocupación por delimitar y establecer dichas relaciones entre textos surgió en Kristeva gracias a sus estudios en la lingüística y la semiótica. Según Toril-Moi (1988) Kristeva decidió alejarse del término saussuriano de *langue* —concepto que abarca las reglas y las convenciones tanto abstractas como sistemáticas de un sistema signifiante— y se encaminó por una concepción del lenguaje como proceso heterogéneo, Toril Moi (1988) añade:

Para Kristeva, el sujeto hablante se sitúa como “el lugar no solo de la estructura y su repetida transformación, sino especialmente de su pérdida, de su gasto”. (p.24). El lenguaje, es pues, para ella, un complejo *proceso* significativo, más que un sistema monolítico. (p.160).

¹² Para Bajtín (1979), el dialogismo “no se agota por los diálogos externamente expresados que sostienen los héroes [...] Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas” (p.67).

Así, Kristeva también compartía parte de la propuesta hecha por el lingüista ruso Valentín Volóshinov en 1939, quien señaló que la lengua como sistema estable es “una abstracción científica, productiva únicamente para ciertos fines teóricos y prácticos. (...) y no se adecua a la realidad concreta del lenguaje. El lenguaje es un proceso continuo de generación, llevado a cabo en la interacción discursiva social de los hablantes” (p.123).

Robert Stam (2004) señala que gracias a las propuestas sobre la teoría textual hechas por el círculo de Bajtín (compuesto por Mijaíl Bajtín, Pável Medvédev y Valentín Volóshinov) y por Julia Kristeva, la teoría textual ha vuelto a ser reformulada por autores como Henry Louis Gate con la teoría del “significante” o la “ansiedad de la influencia” de Harold Bloom, y en el caso particular de Stam, él ha encontrado que “muchas de las categorías conceptuales de Bajtín, a pesar de haber sido desarrolladas en relación con la novela, son igualmente aplicables al cine y a la adaptación” (p.61), señalando por ejemplo cómo la noción de cronotopo ayuda a entender como las historias dentro de la pantalla además de “tomar tiempo”, “también toman espacio”. Y menciona respecto al dialogismo:

Por otra parte, el “dialogismo” bajtiniano se refiere en un sentido amplio a las posibilidades infinitas y abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, la matriz de expresiones comunicativas que “llegan” al texto no sólo a través de citas reconocibles, sino también mediante un sutil proceso de relevos textuales indirectos. Como alguna vez dijo un bromista posmoderno, cualquier texto que “ha dormido” con otros textos también ha dormido con todos los otros textos con los que el otro texto ha dormido (p.62,63).

El autor concluye que las propuestas de “dialogismo” e “intertextualidad” superarán los prejuicios de la fidelidad y que cada texto y adaptación siguen líneas de marcas intertextuales en múltiples direcciones. También remarca la relevancia que persiste en la actualidad sobre los conceptos analíticos que Gérard Genette ofrece en *Palimpsestes* (1982), gracias a la incursión del término de transtextualidad para referirse a “todo lo que pone un texto en relación, ya sea manifiesta o secreta, con otros textos” (Stam, 2004, p.63). Así, Genette (1982) define a la intertextualidad, en contraste con Kristeva, como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (p.10). En *Palimpsestes* (1982), propone cinco tipos de relaciones transtextuales que categorizan de la siguiente manera:

1. Intertextualidad: Genette la define como la relación de copresencia de dos o más textos.
2. Paratextualidad: la relación entre la obra literaria y sus elementos paratextuales como, títulos, prefacios, colofones, epígrafes, notas al pie, etc.
3. Metatextualidad: la relación que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo.
4. Hipertextualidad: toda la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.
5. Architextualidad: la (relación) que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos.

En este sentido, la teoría de la reescritura que acuña Pardo García (2010) también se fundamenta en las propuesta taxonómicas hechas por Genette (1982) en *Palimpsestes* y recalca la riqueza que

proporciona esta teoría en los análisis textuales, que podrían definir de mejor manera las categorías y las fronteras de la intertextualidad. Por otro lado, en tiempos más actuales “uno de los rasgos sobresalientes de la intertextualidad posmoderna concierne a la interdiscursividad, que se refiere a las relaciones entre un discurso artístico escrito y un discurso artístico producido por otra disciplina artística diferente” (Gutiérrez Estupiñán 2015, p.30). Así, el interés por estudiar las relaciones textuales ha evolucionado hasta llegar al concepto de interdiscursividad, y actualmente podemos encontrar una mayor presencia del término de intermedialidad, propuesta que “nos permite dar cuenta de los espacios de diálogo entre las prácticas significantes —o procesos artístico-culturales- y los medios tecnológicos o digitales—” (Cubillo Ruth, 2013, p.169).

Por cuestiones de elección teórica, seguiremos el modelo propuesto por Gérard Genette en *Palimpsestos* (1982) y *Figuras III* (1989), el cual posteriormente José Luis Sánchez Noriega reconfiguró en el texto *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000) en donde adapta el modelo genettiano para estudiar las transposiciones realizadas de textos literarios a películas, y finalmente, nos acercaremos la propuesta de Pardo García (2010) que elucida la reescritura filmoliteraria, señalando con mayor puntualidad las marcas hechas por la instancia narrativa en *El secreto de Romelia* (1988) desde una perspectiva narratológica feminista que se complementa en los fines de esta investigación. Las transposiciones o adaptaciones filmicas han privilegiado a las obras creadas por autores masculinos, debido a los siguientes factores:

1. La cantidad de obras literarias escritas por su género

2. Un terreno cinematográfico acaparado en mayor medida por lo masculino y también por lo que Sergio Wolf (2001) denomina como “valor literario”. Este autor menciona que podría parecer que “la transposición deviene en un acto que pareciera tener sentido analizar solamente si existe un valor literario primero” (p.18).

En este sentido, encontramos novelas escritas por autoras y otros tantos largometrajes por directoras que nos gustaría citar, como: *Orgullo y prejuicio* (1813) de Jane Austen, que ha sido llevada tanto a series de televisión, como a la película del mismo nombre durante el año de 2005 y dirigida por Joe Wright; *La edad de la inocencia* de Edith Wharton (1920), transpuesta en 1993 por Martin Scorsese; *Bad Girl* (1928) de la escritora Viña Delmar, transpuesta con un título homónimo en 1931 por Frank Borzage; *Lo que el viento se llevó* (1936) de Margaret Mitchell, transpuesta con un título homónimo en 1936 por Victor Fleming, entre muchas otras películas. En épocas más actuales, ha existido un mayor auge e interés por llevar a la pantalla historias escritas por mujeres, o con temáticas en donde el papel de la mujer es central, como: *El jardín secreto* (1911) de la escritora Frances Hodgson Burnett, obra que fue transpuesta a una obra cinematográfica en el año 1993 por Agnieszka Holland; *The virgin suicides* (1999) de Sofia Coppola inspirada en la novela homónima de Jeffrey Eugenides (1960); *The Beguiled, El erizo* (2009) de Mona Achache, basada en la novela *La elegancia del erizo* de la escritora Muriel Barbery (2006), entre muchos otros ejemplos más. Esta investigación también centra su interés en autoras mexicanas, debido a su poca visibilidad dentro de la industria cinematográfica. Sin embargo, es importante decir que conforme pasa el tiempo, gracias a los cambios sociales y político-sociales y el alcance de los movimientos feministas dentro de la cultura y las artes,

podemos encontrar en diversas plataformas una mayor cantidad de directoras jóvenes que proponen nuevas narrativas y enfoques dentro del cine mexicano. De esta manera, los enfoques propios del feminismo y la narratología feminista nos ayudarán a desentrañar diversas cuestiones intertextuales, que veremos en los siguientes capítulos.

2. “El viudo Román” de Rosario Castellanos y El secreto de Romelia de Busi Cortés, dos obras narrativas con conciencia feminista

Varo, R. (1956) *La tejedora de Verona*. Recuperado de: remedios-varo.com

2.1 La perspectiva feminista en la obra de Rosario Castellanos



El siglo XX fue testigo del auge de escritoras mexicanas emblemáticas como: Nellie Campobello (1900-1986), Concha Urquiza (1910-1945), Josefina Vicens (1911-1988), Elena Garro (1916-1998), Luisa Josefina Hernández (1928), Enriqueta Ochoa (1928-2008), Amparo Dávila

(1928), Rosario Castellanos (1925-1974), entre otras muchas autoras. Rosario Castellanos¹³, escritora considerada una de las más representativas de su época, tuvo una larga y prolífica trayectoria dentro de la escritura y se desarrolló también en la promoción cultural, la docencia, la diplomacia, el periodismo y la academia¹⁴. Gran parte de su obra narrativa se caracteriza por abordar las desventajas sociales y la marginación cultural de las mujeres, temas que durante ese momento no eran tratados con profundidad.

Para Brenda Ruiz de Velasco (2005) Rosario Castellanos es una autora presente en la memoria nacional, reconocida dentro de la historia cultural mexicana como una de las escritoras más sobresalientes de la literatura del siglo XX. Sin embargo, considera que la obra de esta autora no ha contado con suficientes estudios en el campo de la crítica literaria y reconoce en Castellanos a una intelectual que no abandonó a la crítica social desde sus diferentes quehaceres como escritora, teniendo una conciencia clara del papel pasivo que los sujetos femeninos desempeñaban en la cultura. La conciencia que tenía Castellanos sobre la condición femenina se pudo vislumbrar desde que era muy joven, cuando en su tesis de maestría plasmó una profunda crítica sobre el papel de la mujer en la cultura, *Sobre cultura femenina* (1950),¹⁵ investigación que

¹³ Además de *Los convidados de agosto*, su trayectoria se consolidó con obras como *Balún Canán* (1957) *Ciudad Real* (1960) y *Oficio de tinieblas* (1962), entre otros títulos. Por otro lado, también se desarrolló como poeta, publicando textos como *Trayectoria del polvo* (1948), *Al pie de la letra* (1959) y *Poesía no eres tú: obra poética* (1948-1971). Dentro de su faceta como ensayista escribió *Sobre cultura femenina* (1950), *La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial* (1960), *Mujer que sabe latín...* (1973) y *Declaración de fe* (1997).

¹⁴ En palabras de Gabriela Cano (2005), la tesis de maestría de Castellanos, *Sobre cultura femenina* (1950) “es una reflexión filosófica en torno a la marginalidad de las contribuciones literarias, artísticas y científicas de las mujeres a la cultura occidental, tema que fue abordado paradigmáticamente por la escritora inglesa Virginia Woolf en *Una habitación propia* (1929), ensayo clásico del feminismo del siglo XX, en el que reflexiona sobre las dificultades que enfrentan las mujeres dedicadas a la escritura y al pensamiento” (p.16).

¹⁵ Este texto fue publicado en el año en 1948 para obtener el grado como maestra en filosofía, cabe mencionar que su defensa fue aprobada por unanimidad el 23 de junio de 1950 por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

fue defendida en el año de 1950. La investigadora Gabriela Cano (2005) menciona con respecto a este texto:

Castellanos se convenció de que las mujeres llegan a ser tales a través de un proceso social y cultural que les imprime cualidades femeninas, y que su condición, por lo tanto, no está predeterminada por la naturaleza, ni constituye una esencia. La premisa de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, “No se nace mujer: llega una a serlo”, piedra de toque de teorías de género, recorre toda la obra de madurez de Rosario Castellanos (p.27).

En esta obra, Castellanos realiza un recorrido por diferentes textos de pensadores masculinos que intentaron definir la condición del pensamiento femenino bajo una óptica sexista, hegemónica y esencialista¹⁶. Así, encontramos en *Sobre cultura femenina* (2005) lo dicho por Georg Simmel (1941), quien reafirmó pensamientos de corte hegemónico y patriarcal a partir de argumentos sobre una supuesta naturaleza del sexo masculino, que según el autor poseía propiedades esencialmente activas, expansivas y actuantes, con manifestaciones objetivas, permanentes y sustancialistas. Y por el otro lado, que el sexo femenino se encontraba recluso en su propia intimidad y en creaciones momentáneas. Dentro de este recorrido, Castellanos menciona que una de estas tareas permanentes acaparada por el dominio masculino ha sido la

¹⁶ Castellanos selecciona una cita de Schopenhauer de su tratado *Sobre las mujeres* (1945) en donde él señala que “las mujeres han sido creadas únicamente para la propagación de la especie y toda su vocación se concentra en ese punto, viven más para la especie que para los individuos”. (p.44). También apunta lo que el filósofo Otto Weininger señala con respecto a la mujer: “La mujer no es otra cosa que sexualidad: el hombre es sexual pero también algo más” (p.44). Aunque Castellanos encuentra en Simmel a un autor más partidario del pensamiento femenino, este señala que la productividad femenina se genera a través de dos formas: la casa y su influencia sobre los hombres (p.56) Para Simmel, en la casa nacen ciertos órdenes y símbolos importantes para la generación de la cultura y señala que la gran hazaña cultural de las mujeres es haber creado esta forma universal.

escritura, lo que ha mantenido en la periferia los discursos de mujeres en ciertas etapas y momentos históricos. A pesar de que en *Sobre Cultura femenina* (2005) Castellanos no entra en un diálogo profundo con autoras pertenecientes a su época como Simone de Beauvoir o Virginia Woolf (que cita brevemente), podemos encontrar que su postura y preocupación por el papel marginal que poseía la mujer en la cultura, la historia y la literatura es bastante lúcida, como si estos cuestionamientos fueran una cuestión paradigmática en diversas autoras occidentales durante su época, como Simone de Beauvoir o la propia Virginia Woolf .

La imposibilidad del discurso para sus personajes femeninos ha sido una de las características más sustanciales en la obra narrativa de Castellanos. En *Los convidados de agosto* (1964), existen mujeres que se encuentran silenciadas bajo la hegemonía social y cultural de su época y región. También encontramos que en obras literarias como *Balún Canán*¹⁷ (1957) o *Ciudad Real* (1960) este problema se mantiene. Fue en *El eterno femenino* (1975) donde re-significó a las grandes figuras femeninas mexicanas tales como la Malinche, Sor Juana, Josefa Ortíz de Domínguez, la emperatriz Carlota, Rosario de la Peña y la Adelita (Dann, 2005, p.208). Muchos estudiosos¹⁸ concuerdan en que la sensibilidad de esta autora sobre los temas que abordaba era adelantada para su época, especialmente en su tarea por “retratar la condición de las mujeres mestizas e indígenas y la poca capacidad que tenían para expresarse a través de un discurso propio” (Reyes, 2014, p.9). Castellanos fue designada en sus primeras obras entre los

¹⁷Esta novela aborda en dos partes —la primera narrada desde la voz de una niña y la segunda con un narrador omnisciente— la vida y condiciones de los indígenas tzeltales, con especial hincapié en la desventaja social de ser al mismo tiempo mujer e indígena, además también retrató las condiciones de violencia que vivían las mujeres mestizas, que también se encontraban socialmente en desventaja.

¹⁸ Por ejemplo, el escritor José Emilio Pacheco señaló que “nadie en este país tuvo, en su momento, una conciencia tan clara de lo que significa la doble condición de mujer y de mexicana, ni hizo de esta conciencia la materia prima de su obra, la línea central de su trabajo. Naturalmente no supimos leerla” (En Cano, 2005, p. 10).

críticos de su momento dentro de la categoría de la denominada literatura indigenista¹⁹, subgénero literario que retrataba las condiciones indígenas desde una perspectiva folclorista o paternalista, y en donde su figura adquiriría una visión simplista y exótica (Reyes Andrea, 2014, p.10). Ella no consideraba que su obra perteneciera a este género y señaló:

Uno de los defectos —de esta categoría— es considerar el mundo indígena como un mundo exótico, en el que los personajes, por ser las víctimas, son poéticos y buenos [...].

Los indios son seres humanos absolutamente iguales a los blancos, solo que colocados en una circunstancia especial y desfavorable (Castellanos citada por Reyes, 2014, p.10).

Sin embargo, conforme pasó el tiempo, Rosario Castellanos llegó a una mayor cantidad de lectores y su obra tuvo valoraciones críticas cada vez más afinadas, que reconocen a esta autora como una de las voces que mejor comprendieron los dilemas de las mujeres²⁰ con una enorme profundidad, tanto teórica como poética (Cano, 2005).

2.1.1 *Los Convidados de Agosto* y “El viudo Román”, las posibilidades discursivas de la mujer mexicana de provincia

En *Los Convidados de Agosto* (1964) la narrativa de Rosario Castellanos remarca una preocupación importante sobre los personajes femeninos y sus condiciones bajo el dominio de

¹⁹ Según la investigadora Andrea H. Reyes (2015) menciona que Joseph Sommers, un destacado crítico, incorporó a Castellanos en el grupo de autores que él nombró como “El ciclo de Chiapas” junto con Ricardo Pozas, Ramón Rubín, Carlo Antonio Castro, Eraclio Zepeda y María Lombardo de Caso.

²⁰ Cano (2005) menciona que *Sobre cultura femenina* (1950) “arranca con la constatación del carácter androcéntrico de la cultura, concepto que estará presente en la obra posterior de Castellanos y que aquí se expresa de manera contundente, criticando el carácter patriarcal que ha poseído históricamente el mundo de la cultura occidental” (p.23).

una sociedad patriarcal, falocéntrica y recalcitrante (Bustamante, 2004). Andrea Reyes (2014) señala que figuras como “la niña desvalida, la solterona vencida, la adolescente encerrada y la esposa defraudada son personajes enfrentados a situaciones límite” (p.5), presentes de forma constante en las obras de esta autora, tanto en sus obras posteriores, en donde se encuentra “El viudo Román” (1964).

En este apartado haremos un primer acercamiento a esta novela corta, exponiendo algunas cuestiones generales. En *Los Convidados de Agosto* (1964) existen cuatro cuentos que tienen un rasgo en común: exponer las vivencias personales de mujeres en correspondencia con su espacio social (la comunidad de Comitán en Chiapas). Esta pieza comprende los relatos: “Las amistades efímeras”²¹, “Vals Capricho”²², “Los convidados de agosto”²³ y la novela corta “El viudo Román”. Observamos que en estas cuatro piezas las protagonistas son mujeres que comparten ciertos rasgos en común, como su dificultad para expresar su propio discurso individual, una sujeción a los valores patriarcales y una intimidad compartida entre sus personajes femeninos. Por su parte, “El viudo Román” (1964) cuenta la historia de Romelia

²¹ Esta historia narra la vida de Gertrudis, joven comiteca dedicada al cuidado de su hermana menor y a atender un "tendajón" de provincia donde se venden bebidas alcohólicas. Gertrudis mantiene una relación afectiva con Óscar; no obstante, las aspiraciones de la protagonista se oponen al trato y a la concepción que él posee de la mujer mexicana, motivo por el cual ella decide de manera crítica romper la relación y salir de un espacio determinista (Bustamante, 2004, p.1).

²² Natalia y Julia Trujillo, dos solteronas comitecas, se empeñan en criar a su sobrina Reineire, fruto ilegítimo de su hermano Germán con una india. Reineire no es ante los ojos del pueblo una joven digna de respeto, pues su mestizaje y sus comportamientos son el pretexto para la burla y el desprecio. Llevar la sangre de una india la convierte en un sujeto marginal: la personalidad grotesca y la barbarie de Reineire se contraponen a la compostura y moral correcta de toda joven provinciana "decente". Aunque la joven habla español, también domina la lengua de su madre, realiza actos anormales (tiene una gallina negra debajo de su cama y posee conocimientos de la sexualidad animal y humana) (Bustamante, 2004, p.1).

²³ Este cuento narra la historia de Emelina, una mujer que anhela explorar su sexualidad, viéndose reflejados estos deseos durante sus sueños. Ella vive en una sociedad sumamente conservadora y bajo la vigilancia de su hermano. Emelina vive en el conservador pueblo de Comitán, donde es mal visto que las mujeres tomen el control sobre su sexualidad. Durante la emblemática feria de Comitán Emelina conoce a un torero con quien planea fugarse para cumplir sus deseos sexuales. Sin embargo, su deseo se ve bloqueado por su hermano y no logra su objetivo.

Orantes, una joven que pertenece a una familia formada con costumbres conservadoras; sus padres acuerdan un matrimonio entre ella y el médico viudo de Comitán: Carlos Román. Sin embargo, la principal razón por la que el doctor Román busca contraer un matrimonio con Romelia es para culminar una venganza personal contra su familia. Poco después de su boda, Carlos Román regresa a casa de los Orantes para exponerles que Romelia había perdido su virginidad antes de su noche de bodas, y que por tal razón debía anular su matrimonio con ella; este suceso hace que Romelia y su familia caigan ante una humillación ante todo el pueblo. Desde *Balún Canán* (1957) Comitán ya sirve para ejemplificar una sociedad en donde todo tipo de mujeres son sujetas al escrutinio moral que ejerce el conservadurismo, Bustamante (2004) añade:

Así, queda claro que Comitán, Chiapas, no solo es el poblado en donde Castellanos vivió su adolescencia, sino un lugar en donde la transgresión femenina es condenable y duramente castigada. En este sentido, la preocupación fundamental de Castellanos sobre la condición femenina en una provincia mexicana se convierte en una radiografía trágica en el modo de ser femenino en el México posrevolucionario. (p.1).

Bustamante (2004) señala que la provincia de Comitán se retrata como un espacio permeado de conflictos clasistas y raciales que hace hincapié de forma constante en la posición social y el prestigio del apellido de sus personajes, lo anterior dentro de la obra de Castellanos. Olascoaga (2018) menciona que Castellanos pone como temas centrales la discriminación racial existente en Chiapas y la opresión de género dentro de dicha comunidad. En *Los Convidados de Agosto* (1964) encontramos que los conflictos sociales y raciales también están presentes en las

diferentes narraciones que lo componen, con un especial énfasis dentro de la novela corta “El viudo Román” (1964), donde se acentúan en múltiples ocasiones la importancia del estatus moral de sus personajes femeninos, a partir de un juicio patriarcal:

Cholita Armendáriz... Cholita Armendáriz... Don Carlos tamborileaba con la punta de los dedos sobre el brazo del sillón como tratando de recordar. Hasta que por fin, se irguió con un gesto triunfante. ¡Claro que sí! ¿No era la misma que desempeñaba el papel de ángel en todas las veladas parroquiales y que, en una ocasión, en que por causa de unas anginas y para no suspender el acto, iba a ser sustituida por su hermana?

Ante tal perspectiva Cholita, empujada por el celo religioso que en ella sobrepasaba al efecto fraternal, se vio en la coyuntura de revelar que su hermana era indigna de ponerse esas vestiduras, sagradas por lo que representaban, para cubrir un cuerpo que se había entregado a las más bajas pasiones. Y mencionó, con un exactitud realmente pasmosa, los nombres de los cómplices, los sitios de las consumaciones y su número, del que ella llevaba estricta cuenta. La velada parroquial no se llevó al cabo, naturalmente, pero en lugar de ella el pueblo comiteco pudo disfrutar de un sabroso escándalo. (p.137).

El fragmento presentado anteriormente es parte de una conversación entre el Padre Trejo, sacerdote de Comitán, y Carlos Román. Durante este diálogo el sacerdote insinúa a Don Carlos volver a contraer matrimonio, ya que en palabras del padre Trejo: “la Escritura dice que no es bueno que el hombre esté solo”. Este diálogo es quizá uno de los más sustanciales en “El viudo Román” (1964), ya que sirve como una rendija por donde el lector observa los diferentes matices

morales que imperaban desde la clase alta comiteca, el clero y resto del pueblo. En la plática, una serie de mujeres de “moral intachable” son presentadas por el padre Trejo para que Carlos Román pueda seleccionar aquella que resulte más recatada, fervorosa, con mejor posición social y comportamiento pasivo.

Él nombra las diferentes cualidades de cuatro mujeres que representan cuatro diferentes arquetipos de deseabilidad social femenina en este contexto particular: Amalia de Suasnívar, la mujer que aunque sin mucho renombre suplía esta “falta” “con la abnegación de un carácter templado en la adversidad” (p. 136); Soledad Armendáriz, una mujer fervorosa a la Iglesia, que señala toda falta moral sin distinción alguna; Leonila Roveló, quien “era rica, aristócrata, dueña de una salud espléndida” pero que Carlos Román consideraba “incapaz de hilvanar dos palabras juntas” (p. 138,139) y Elvira Figueroa, quien Trejo define como una “lumbera”, ya que “compone acrósticos a San Caralampio, patrón de su barrio”, Carlos Román responde que: “los hombres le temen y le huyen porque no se atreven a competir con ella”, además Román señala con un tono burlesco sus características físicas poco atractivas (p.140,141). Así, este fragmento ejemplifica la situaciones moralistas que vivían las mujeres durante esta época, y las formas en las que podrían ser sujetos de burla por parte de la mirada masculina. Bustamante (2004) señala que en las narraciones de Castellanos, los sacerdotes desempeñan diferentes funciones, tanto como guías espirituales, como consejeros morales, aleccionadores y represores. En “El viudo Román” (1964) se puede constatar lo propuesto por Bustamante, ya que Trejo sirve como el dictaminador del deber ser de la moral comiteca.

En relación con la extensión del texto literario de Castellano Definimos “El viudo Román” (1964) como una novela corta, ya que posee una extensión considerable y realiza una introspección profunda de los personajes, también cuenta con un variado número de personajes secundarios tanto femeninos como masculinos, lo que suele aparecer en mayor medida en el formato de la novela. Investigadores como Ilana Dann (2018) o George Gordon Wing (1990) definen a “El viudo Román” como una novela corta; en el caso de Gordon Wing, lo hace partiendo del término francés de *nouvelle*.

Gordon Wing (1990) señala que “El viudo Román” (1964) es una *nouvelle* —que significa novela corta en francés— y señala que a este tipo de narración se le confiere un poder especial que pone al descubierto los detalles de una sociedad particular y propone, según Lukács, “una situación particular, por lo general una situación al límite, que sea posible y característica de la sociedad que desea retratar” (Lukács citado en Gordon, 1990, p. 92, 93). La situación límite que se plantea en “El viudo Román” (1964) resulta “una extensión extremada de las convenciones “normales” de la clase media mexicana de provincia, las cuales sirven de fondo a un “drama de honor sensacionalista” (Gordon ,1990, p.2). Como ya hemos dicho anteriormente, la obra de Castellanos no solo abarcó el género de la novela, sino también en la poesía y el discurso académico, pero en la novela es donde Castellanos logra un efecto estético único que replantea al lector diversos aspectos de la sociedad conservadora mexicana, que la escritora nos invita a conocer. Gordon (1990) menciona que probablemente “El viudo Román” (1964) sea la obra en la que Castellanos realiza uno de sus mejores trabajos literarios: “ya que la autora logra reproducir gráficamente las maneras y modelos de esa sociedad trascendente e inmutable” (p.90).

Por otra parte, el texto de Castellanos se enfoca en la experiencia de Carlos Román; el título de la novela nos lo advierte. El pensamiento patriarcal de Román se ve reflejado incluso en la clase de plan que elabora para tomar venganza. Mientras que en la transposición elaborada por Busi Cortés, podemos observar la experiencia narrativa recreada desde la perspectiva de la protagonista, por lo que Dann (2011) menciona que la directora encuentra en el lenguaje cinematográfico mayores posibilidades de reescribir “El viudo Román” a través de una perspectiva tanto femenina como feminista. Dann (2011) afirma:

A diferencia de Castellanos, cuya historia le da la palabra al padre Trejo para señalar la falta de voz de las mujeres en su propio destino, Cortés re-itera la historia, esta vez retomando la palabra para establecer un diálogo entre mujeres. *El secreto de Romelia* desplaza el locus del control de hombre disminuyendo físicamente el cuerpo masculino del viudo Román y limitando su tiempo en pantalla, mientras suprime del todo al padre Trejo y su discurso religioso-moral (p.212).

De esta manera, los temas que fueron planteados en el melodrama hecho por Castellanos, Cortés los retoma y actualiza, lo que genera nuevas posibilidades de un análisis. En el siguiente apartado realizaremos un primer acercamiento al contexto que permeó a la directora Busi Cortés para la creación de *El secreto de Romelia* (1988).

2.2 El cine mexicano hecho por mujeres y la obra de Busi Cortés

2.2.1 Las pioneras del cine en México

Desde sus orígenes, el cine mexicano tuvo importantes directoras, guionistas y productoras, como Mimí Derba (1893-1953), Adriana Ehlers (1894-1972), Dolores Ehlers (1896-1983), Cándida Beltrán Rendón (1898-1985), Adela Sequeyro (1901-1992), entre otras mujeres cineastas²⁴. Pioneras en una época en donde el cine estaba ocupado en su mayoría por hombres. Ellas rompieron con el prototipo de mujer de esta etapa histórica conservadora, y cada una aportó su punto de vista al lenguaje cinematográfico en México. Verónica Sánchez (2019) señala sobre estas cineastas:

Estas creadoras movidas por la gana de contar sus particulares narrativas, aprendieron a trabajar por su propia cuenta. De ese modo se pusieron los primeros cimientos del cine independiente, ahí Beltrán Rendón, así como la internacionalización de la industria mexicana con Derba. Las hermanas Ehlers fundaron su propia productora. Juntas, trajeron a México los conocimientos aprendidos en escuelas de cine en el extranjero y en la práctica. Se trata, en cada caso, de mujeres productoras, guionistas y directoras que lograron avanzar gracias a su tenacidad (p.1).

Una de las directoras más emblemáticas es Herminia Pérez de León (1893-1953), mejor conocida como Mimí Derba, cineasta que también fue escritora; durante su carrera publicó ensayos cortos en diferentes revistas. Miquel (2013) señala que Derba fundó la compañía de cine

²⁴ Adelina Barrasa, Cube Bonifant (1904-1993), Carmen Toscano (1910-1988), Elena Sánchez Valenzuela (1900-1950).

Azteca, junto con Enrique Rosas, empresa que produjo cinco películas, dos que fueron escritas por ella. A pesar de que las cintas no han sobrevivido al paso del tiempo, se conocen a través de capturas fotográficas y críticas de prensa. Por otro lado, fue una actriz que tuvo una exitosa transición del teatro al cine mudo; actuó en la primera película sonora: *Santa* (1931), —en donde representó a la dueña del cabaret—. A continuación podremos observar algunas imágenes ilustrativas sobre esta directora.



Figura 1. Mimi Derba (1925) Compañía Industrial Fotográfica. Cortesía del museo Soumaya, por Women Film Pioneers Project.



Figura 2. Mimi Derba (1924) Imagen publicitaria. Colección privada, por Women Film Pioneers Project.



Figura 3. Mimi Derba. Imagen publicitaria para Azteca Films. Colección privada, por Women Film Pioneers Project.

Adriana Ehlers (1894-1972) y Dolores Ehlers (1896-1983), mejor conocidas como las hermanas Ehlers, trabajaron como operadoras de cámara, vendedoras de equipo, trabajadoras de laboratorio

y productoras, además de ser directoras de cine y documentalistas. Colaboraron juntas toda su vida y fueron pioneras de diversas áreas de la industria del cine. Julia Tuñón (2013) menciona que enfrentaron críticas y resistencias, ya que trabajaban en un entorno exclusivamente masculino, además se vestían con pantalón y siempre se mostraban autosuficientes. Después de vivir por un tiempo en Estados Unidos, regresaron a México en 1919 y produjeron una serie de películas que buscaban contrarrestar los estereotipos negativos sobre México. Documentaron desfiles y marchas; sitios arqueológicos como: las cuevas de Cacahuamilpa, las ruinas de Teotihuacán y el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Los materiales que filmaron las hermanas Ehlers se trasladaron de los Archivos Nacionales a la Cineteca Nacional, donde se quemaron accidentalmente durante un incendio en 1982.



Figura 4. Adriana y Dolores Ehlers. Cortesía del Instituto Mexicano de Cinematografía, por The Women Film Pioneers Project.

Cándida Beltrán Rendón (1898-1985) es otra importante figura femenina del cine mexicano de los primeros tiempos. Ella fue guionista, compositora, directora, actriz, productora y escenógrafa. Cuando cumplió 16 años escribió *El secreto de la abuela* (1928) —una copia de

este ejemplar se puede encontrar en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México—. En 1928 dirigió su primer y único largometraje; es la última de las cinco mujeres del periodo silente del cine mexicano. Beltrán Rendón financió por su cuenta propia *El secreto de la abuela*, en donde también participó como directora, escenógrafa y actriz. Kenya Márquez y Jaime Vázquez (2013) mencionan que a pesar de las críticas favorables sobre la actuación de Beltrán y la cinematografía de Stahl, que capturó a personas anónimas, aglomeradas en las esquinas con curiosidad y viendo una cámara filmando frente a ellas, Beltrán nunca regresó al cine debido a los problemas económicos que atravesó por la filmación de *El secreto de la abuela*.



Figura 5. Cándida Beltrán Rendón (1928) *El secreto de la abuela*. Colección privada, por Women Film Pioneers Project.



Figura 6. Cándida Beltrán Rendón (1928) *El secreto de la abuela*. Colección privada, por Women Film Pioneers Project.

Otra

de las

que

incorporaremos a esta lista es Adela Sequeyro, quien fue dueña de una compañía de cine, periodista, poeta y productora, dirigió *Más allá de la muerte* (1935) y *La mujer de nadie* (1937).

Patricia Torres (2013) nos cuenta que Sequeyro también era conocida por su trabajo como actriz en melodramas del cine mudo y como periodista. Sequeyro fundó Producciones Carola, compañía que produjo sus largometrajes: *La mujer de nadie* (1937) y *Diablillos de arrabal* (1938), convirtiéndose en una de las primeras directoras de cine sonoro en México.



Figura 7. Adela Sequeyro. Colección privada, por The Women Pioneers Film Project.

En conclusión, estas mujeres fueron un hito para las directoras mexicanas posteriores a esta época, quienes continuaron con una transformación del cine mexicano. Actualmente, existen festivales en México, como el Festival de Cine Silente México, en donde diferentes ponentes exponen año con año investigaciones en torno a la producción y la figura de las pioneras del cine en nuestro país y de otros países del mundo durante esta época.

2.2.2 Busi Cortés y el nuevo cine mexicano

Herederas de esta línea sucesoria dentro del cine mexicano, Busi Cortés se ha posicionado como una de las creadoras de cine más relevantes dentro de las últimas décadas en nuestro país. Cortés nació el 28 de junio de 1960 en la ciudad de México, estudió el Curso General de Estudios Cinematográficos en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)²⁵ de 1977 a 1981 y es

²⁵ Institución que fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

reconocida por ser la primera mujer en dirigir una ópera prima al graduarse. También ha sido una figura influyente para la creación del programa de Ópera Prima que permite a cineastas crear compañías productoras y, con el apoyo del CCC e IMCINE, filmar y difundir su primeras obras filmicas. Uno de los reconocimientos iniciales como directora se debe a su trabajo con *El lugar del corazón* (1984) obteniendo la Mención Honorífica en el Festival de Televisión Universitaria de Lima, Perú. En 1988 filma su primer largometraje, *El secreto de Romelia*, y por esta cinta gana los premios Ariel y la Diosa de Plata. Otros de los trabajos que componen su filmografía son *Serpientes y escaleras* (1991), *Déjalo ser* (1993), e *Hijas de su madre: Las Buenrostro* (2005). El cine de Busi Cortés se instaura en una época popularmente conocida como la época del nuevo cine mexicano. José Ángel Villegas (2015) asevera que la adhesión de México al bloque de América del Norte en temas de comercio a partir de la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC) en 1992 ocasionó que los productos culturales cinematográficos mexicanos compitieran en desigualdad de circunstancias con respecto al cine proveniente de Estados Unidos, lo que ocasionó una menor producción de cine nacional con respecto al extranjero, debido a su escasa rentabilidad²⁶. En estas condiciones se hacía aún más difícil la incursión de nuevas directoras a la escena de la cinematografía nacional. Sin embargo, durante la década de los ochenta, Marcela Fernández Violante, María Novaro, Maryse Sistach, Dana Rotberg y Busi Cortés, egresadas de instituciones como el Centro de Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) realizaron diversas producciones

²⁶ El martes 29 de diciembre de 1992 se decretaba como un artículo transitorio que la exhibición de cine mexicano se reduciría un 30% en 1993 hasta un 10% en el año de 1997 (Villegas, 2005, p.47). A Busi Cortés se le considera parte de los nuevos artistas que conformaron el nuevo cine mexicano, ya que su mayor producción se hizo durante los años noventa.

filmicas en México. Castro (2005) señala que a finales de los años ochenta y durante la década de los noventa, la mayoría de estas directoras rechazaron las tendencias del cine mexicano de los años setenta, en donde hubo una sobreexposición de la apariencia física de la mujer y una objetualización del cuerpo femenino, además añade:

La rentabilidad de un subgénero, el de las ficheras, contrasta con las pobres condiciones económicas del país, durante el régimen de Luis Echeverría (1971-1976). La exuberancia de las prostitutas (encarnadas por iconos cinematográficos de la época: Sasha Montenegro, Lyn May, Gloriella) fue una suerte de continuación de la educación sentimental de fines de la década anterior (p.91).

Las aportaciones de Busi Cortés al nuevo cine mexicano resultaron novedosas e importantes para la producción artística nacional. Esta directora entendía las problemáticas propias de las mujeres, que escritoras como Rosario Castellanos ya habían planteado en su obras narrativas. Además, Cortés era partícipe de un diálogo constante entre diversas cineastas; a pesar que ninguna de las directoras mencionadas anteriormente se autoproclamó como feminista, las exigencias de este pensamiento en aquella época influyeron en la perspectiva de las directoras al tratar temas relacionados con la vida de las mujeres y su cotidianidad, por ejemplo: la subjetividad femenina, la maternidad, las relaciones de pareja, las condiciones de explotación laboral y la irrupción del espacio público por la figura de la mujer. Sin embargo, Castro (2005) prefiere denominar a este tipo de cine como cine hecho por mujeres y no cine femenino, ya que:

En México hablar de cine hasta finales de los ochenta era hablar (con honrosas excepciones como las de Matilde Landeta o los primeros filmes de Fernández Violante)

de proyectos encabezados por varones. Es necesario señalar, no obstante, de qué manera hasta la expresión “cine de mujeres” ha sido revestida de una significación que tiende a atenuar su poder subversivo, de revelación sobre la incursión insólita de las mujeres en un área reservada por la tradición para los hombres (p.1).

La investigadora comenta que los filmes hechos por mujeres en esta etapa poseen distintas características, como la elección del tema, el ritmo narrativo, los encuadres y el montaje, lo que forjó una nueva visión del cine para el público y que contribuyó a formar nuevos hábitos de consumo en la audiencia. Por su parte, el trabajo de Busi Cortés también marcó un precedente al revisitar la literatura mexicana hecha por mujeres, lo que también pudo provocar en los espectadores de *El secreto de Romelia* (1988) un mayor interés por leer y releer a autoras mexicanas.

2.2.3 *El secreto de Romelia*, el nuevo enfoque de Busi Cortés a la lectura de “El viudo Román”

Al finalizar sus estudios en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) Busi Cortés dirige su primer largometraje: *El Secreto de Romelia* en 1988, inspirado por la novela corta “El viudo Román” (1964) de Rosario Castellanos. Esta película cuenta la historia de Dolores, una mujer independiente que viaja a Tlaxcala acompañada por su madre, Romelia y sus hijas: María, Aurelia y Romi, para recibir la herencia que dejó su padre: Carlos Román, tras haber fallecido. Dolores trata de desentrañar a través de cartas y papeles personales de su familia, el misterio que encierra la relación de sus padres. Romelia, por su parte, al regresar a los lugares en los que pasó

su infancia y su juventud se ve obligada a recordar la trágica y extraña historia de amor que vivió con Carlos Román durante su juventud.

A través de esta transposición como reescritura, la directora realiza una ampliación de la historia del personaje femenino principal: Romelia Orantes. Dentro de la novela, Romelia es acusada por haber perdido su virginidad antes de su matrimonio con Carlos Román; este acontecimiento destruye la percepción moral de Romelia ante el conservador pueblo de Comitán y su familia. Como ya hemos mencionado anteriormente, en el texto de Castellanos la instancia narrativa se centra más en la experiencia y en la perspectiva de Carlos Román que de la propia Romelia. Sin embargo, la reescritura de la historia hecha por Cortés profundiza mucho más en el personaje de Romelia y en la relación que mantiene con su hija (resultado de la única relación física que tuvo con Carlos Román) y sus nietas.

Cortés eligió realizar una transposición de “El viudo Román” (1964), ya que había estado familiarizada con esta²⁷ y otras obras de la escritora. El diálogo constante que mantenía con algunas directoras de cine mexicanas también influyó para tomar una postura más crítica en largometraje. La investigadora Ilana Dann Luna (2011) menciona en el artículo citado anteriormente lo dicho por Busi Cortés (2011) respecto a la realización de esta transposición: “Fue una síntesis de toda una inercia de energía acumulada que se vino gestando desde la serie De la vida de las mujeres, que hicimos entre cuatro compañeras, Consuelo Garrido, Olga Cáceres, Doña Guerra, Maria Sistach y yo” (p.211). A pesar de que la narración planteada en la novela puede interpretarse como una crítica al control hegemónico sobre el cuerpo femenino que

²⁷ Ilana Dann (2011) señala que la propuesta inicial de Cortés era hacer una transposición de la novela *Balún Canán*, pero ya que el largometraje se tenía que filmar en el estado de Tlaxcala la directora optó por un filme menos regionalista.

se mantiene dentro de las provincias mexicanas (Dann, 2011) el narrador se centra en la visión masculina, mientras que en *El secreto de Romelia* (1988) encontramos personajes femeninos que poseen una gran profundidad, quienes son los protagonistas de la historia, lo que disminuye en gran parte a las figuras masculinas en la película y agrega al respecto:

A Cortés le gustó la narrativa de Castellanos [...]. Opinaba que la trama básica era injusta, ya que “Castellanos es muy dura con Romelia pero perdona al viudo [...] Al contrario que Castellanos, yo quería reconciliarme con Romelia, por eso propongo ver el secreto desde el punto de vista de ella” (Arredondo, p.102). Al cambiar la estructura de su texto-fuente, tomando el punto de vista no sólo de Romelia, sino de su hija y las tres nietas subsiguientes, Cortés intenta reconciliarse con su antecedente literaria, y con los cambios en la praxis feminista también (p.212).

En este sentido, encontramos marcas que indican un cambio sustancial con respecto a la novela y al tratamiento de sus personajes. En el guion, Cortés establece una relectura de la novela, lo que genera un diálogo entre mujeres en esta película, “quienes se cuestionan las nociones tradicionales de una feminidad de docilidad [...] a la vez que cuestiona las narrativas maestras de la religión, la familia [...] aludidas en el texto de Castellanos” (Dann, 2011, p.213). Podemos citar algunos fragmentos de la película, en donde Romelia, su hija y sus nietas dialogan sobre temas particulares a la condición femenina que ejemplifican lo propuesto por Dann Luna:

Aurelia: —¿Abuelita, qué es mejor, estar casada, ser viuda como tú o divorciada como mi mamá?

Romelia: —¿Tú qué crees?

Romi: —Lo mejor es casarse.

María: —Ay, casarse no. Vivir con alguien.

Romelia: —¡Qué ideas niñas!, ¿quién les ha dicho tal cosa?

María: —El tiempo nada más abuelita, ya si funciona pues casarse.

Aurelia: —¿Tú qué prefieres?

Romelia: —En mis tiempos decían que la viudez era el estado perfecto de la mujer, que así no se sufría por los hombres.

Aurelia: —¿Y eso es cierto?

Romelia: —Sí, lo mejor es recordar, porque así se pasan por alto muchas cosas.

Aurelia: —¿Cómo qué?

Romelia: —Cosas. [0:09:40-0:10:14, Cortés, 1988]

En este diálogo se observa cómo el tema del matrimonio es visto de diferentes formas en cada una de las mujeres, correspondiendo con los cambios sociales de cada generación. Vemos que Romelia aún comulga con las tradiciones conservadoras del matrimonio antes de la vida en pareja, mientras que María cuestiona esa tradición y manifiesta su postura personal, que puede simbolizar la postura de su generación; por su parte, Aurelia escucha a Romelia y María con curiosidad. Finalmente, Romi repite lo dicho por su abuela, ya que es la más pequeña de la familia y no ha desarrollado su propia experiencia con respecto al tema.

En el *Secreto de Romelia* (1988) podemos ver más diálogos entre sus protagonistas que versan sobre temas como política, el cuerpo, la sexualidad y las relaciones afectivas. Así, las mujeres presentes en este largometraje “se reinscriben a sí mismas como una colectividad, lo que

podemos notar a partir de encuadres que las muestran en la mesa, en las escaleras, dentro de un tren” (Dann, 2011, p.214).



Fotograma 1. Romelia regresa a su pueblo natal en compañía de Dolores y sus nietas [00:07:45].



Fotograma 2. Romelia conversa con sus tres nietas, María, Aurelia y Romi [00:09:55].



Fotograma 3. Dolores habla sobre su tío Rafael con sus hijas, mientras bajan las escaleras [00:37:56].

Lo anterior influye en el modo en que el espectador se adentra en la visión de Romelia, por lo que la película resulta en una reconciliación con el pasado de la protagonista, proceso en compañía de Dolores, María, Aurelia y Romi. Dann (2011) agrega:

En la película la cámara funciona de manera similar a la voz narrativa de la obra de Castellanos, en la que hay un narrador externo que observa desde cierta distancia, enfocándose en personajes distintos. [...] Donde en la novela Román mantiene el control total sobre la divulgación de información —tanto que el mismo narrador omnisciente respeta y no revela su plan siniestro de venganza hasta que se da en discurso directo— la narración filmica literalmente le quita las palabras de la boca, ofreciendo un parlamento de mujeres donde antes solo hubo silencio (p.215).

En el largometraje observamos que esta instancia narrativa se mantiene presente la mayor parte del tiempo. Así, acompaña al espectador en los momentos donde se resuelven los misterios por los personajes femeninos de la película. Por ejemplo, cuando María y Aurelia descubren el diario de Román y la carta que le escribe a Romelia podemos observar que el encuadre se mantiene en plano medio y en una focalización externa; también cuando Romelia y Dolores hablan sobre el misterio de la vida de su padre y su relación con ella, y cuando Dolores visita la casa de Carlos Román y platica con Cástula sobre su muerte.



Fotograma 4. Romelia le confiesa a Dolores la verdad sobre la relación entre ella y su padre [00:25:24].

Fotograma 5. María y Aurelia descubren la nota que le dejó el viudo Román a su abuela antes de morir [00:28:25].

A

través de sus diálogos se ofrece un sentido de comunión; “la polifonía de voces femeninas establece un conocimiento colectivo y propone una nueva epistemología feminista que no favorece las jerarquías, sino que procura consenso” (Dann, 2011, p.221). Dicha polifonía surge naturalmente dentro de las conversaciones y preguntas hechas por generaciones más jóvenes de mujeres representadas por Dolores (hija de Romelia), Aurelia, Mari y Romi (sus nietas) sobre dos ejes principales: la relación que la abuela Romelia y Carlos Román mantuvo permeada con secretos —de la cual Romelia no puede hablar con facilidad porque en su época el discurso femenino no estaba permitido— y las condiciones de la mujer en los contextos propios de cada personaje (como ya lo mencionamos anteriormente). De esta manera, el guion elaborado por la directora “desnaturaliza las formas “tradicionales” (léase masculinas) de mirar a las mujeres, así otorgándoles subjetividad, en vez de cosificarlas” (Dann, 2011, p.219, 220). De Dios Vallejo (2011) menciona lo siguiente sobre este aspecto:

Es una cinta que plasma los pensamientos de tres generaciones de mujeres: la abuela, la hija y las nietas. Una visión sumamente femenina proyectada en el cine, las estructuras mentales y psicológicas que atañen a las mujeres; su enfrentamiento con el significado de ser mujer en diferentes épocas y con disímiles contextos. (p.2).

Por otro lado, el largometraje también posee un trasfondo político. En *El Secreto de Romelia* (1988) encontramos diálogos que se relacionan con diferentes momentos de la historia de nuestro país, como por ejemplo el movimiento agrarista, la época cardenista y el movimiento estudiantil de 1968. De Dios Vallejo (2011) señala que los años clave en los que se ubican ambos textos son 1938, 1950, 1968 y 1988: primero, el año de la expropiación petrolera en México (boda de Carlos Román con Estela); el año de la modernización urbana (boda de Román con Romelia, época representada en la novela); el año de la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco (en la cual participa Dolores) y el año de las elecciones de 1988. Así, la elección de Busi Cortés por manifestar una postura más profunda con respecto a la subjetividad femenina y la incursión de la mujer dentro de la política, hacen del *Secreto de Romelia* (1988) una obra sumamente rica para analizar desde diferentes aristas. En esta investigación realizaremos un análisis narratológico con especial énfasis en el uso de la voz narrativa para develar los cambios que se suscitaron en el largometraje y entender desde esta postura la narración que prioriza sobre todo la experiencia de Romelia y el diálogo constante que se mantiene entre ella, su hija y sus nietas.

2.3 La importancia de un enfoque feminista

Como ya hemos mencionado anteriormente, el componente de género es importante al acercarnos a los dos textos que analizaremos. Más allá de que ambas obras fueron escritas por mujeres, encontramos que desde el texto fuente (“El viudo Román”) existen diferentes cuestionamientos respecto al orden patriarcal al que se encuentran sujetos sus personajes femeninos y que en *El Secreto de Romelia* (1988) se reincorporan. También se instauran nuevos

discursos que cuestionan otros aspectos con respecto a la figura de la mujer en México durante los años posteriores a los que se escribió la novela y se abre paso a una nueva historia para Romelia, la protagonista de esta historia.

Encontramos adaptaciones de dos obras más de Rosario Castellanos como: *Balún Canán* (1957), dirigida por *Benito Alazraki* en 1977 y *Oficio de tinieblas* (1962), adaptada por Archibaldo Burns y dirigida por él y José Luis Urquieta en 1979 (Dann, 2018). Estas adaptaciones probablemente surgieron para dar a conocer las obras literarias de Castellanos mediante un sustrato que llegara a un mayor número de audiencia²⁸, —debido al intrincado acceso a la literatura en nuestro país—, aunque si existía una perspectiva de género sería interesante de analizar mediante un acercamiento teórico.

Con respecto a esta transposición, un acercamiento feminista resulta enriquecedor, ya que una de las características más importantes de varias transposiciones hechas por directoras en la época del nuevo cine mexicano —donde se instaura esta obra de Busi Cortés— consiste en la existencia de un diálogo con la literatura feminista y los valores que en ella subyacen: “*through overt acts of citation and intertextuality, in a conscious, if personal, attempt to supplant or subvert the prevailing gendered discourse of national film.*/[A través de actos abiertos de citación e intertextualidad, en un intento consciente, si bien personal, de suplantar o subvertir el discurso de género predominante del cine nacional]” (Dann, 2018, p.1).

²⁸ Dann (2011) menciona que otros de los factores que ha llevado a directores mexicanos, —como el caso de Alfonso Cuarón en su incursión dentro del cine hollywoodense—, a transponer o adaptar obras literarias al cine también puede ser una estrategia para disminuir riesgos financieros, ya que adaptar una obra catapultada puede asegurar cierto éxito en taquilla. En ese sentido, podemos decir que transponer o adaptar ha respondido a diferentes intereses particulares a lo largo del tiempo; en el caso de nuestro objeto de estudio, el contexto en el que *El secreto de Romelia* (1988) se realizó influyó en gran medida para su configuración.

Sergio Wolf (2001) también señala que uno de sus intereses principales al estudiar las transposiciones es analizar las fronteras que enriquezcan las reflexiones sobre los temas que el cine aborda. Cabe señalar que otro de los problemas que Wolf toma en cuenta es pensar que la transposición solo tiene un interés de analizarse si existe un valor literario primero. En este sentido, las obras de escritoras llevadas al cine por mujeres —sobre todo en el caso de Busi Cortés— durante la nueva ola cine mexicano también buscaban reformular la concepción del valor literario que han tenido las escritoras mexicanas, y criticar el papel pasivo que mantuvo la figura de la mujer en el cine, para volverlas partícipes de sus historias.

2.3.1. La voz de la mujer en los estudios teóricos de Susan S. Lanser

Deseamos que este análisis considere el valor de la voz femenina desde su quehacer político-social y anecdótico, que también considera aspectos sobre la experiencia y la memoria, tanto de forma individual como colectiva. Encontramos en Susan S. Lanser²⁹ (1992) una propuesta teórica feminista que busca reformular la constitución de la voz femenina dentro de la narratología. Ella escribe de forma sustancial:

²⁹ Susan S. Lanser es profesora emérita de inglés, estudios de mujeres, género y sexualidad, y literatura comparada en la Universidad Brandeis en Massachusetts, Estados Unidos. Las áreas de especialización de esta investigadora son: Cultura y literatura europea (siglos XVII al XIX, especialmente del siglo XVIII), teoría narrativa y novela, mujeres escritoras, estudios sobre mujeres, estudios de sexualidad, estudios de lesbianismo, la historia y representación de la Revolución francesa y el pensamiento feminista. Ha escrito una gran variedad de obras, entre las que destacan: *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. Columbus: Ohio State University Press, 2015; *Toward (a Queerer and) More (Feminist) Narratology; The Sexuality of History: Modernity and the Sapphic 1565-1830*. Chicago: University of Chicago Press, 2014; *The Novel Body Politic*. Blackwell Companion to the Eighteenth Century English Novel. Blackwell, 2005, entre otras obras más.

Pocas palabras son tan resonantes para las feministas contemporáneas como la "voz". El término aparece en la historia y la filosofía, en sociología, literatura y psicología, abarcando diferencias disciplinarias y teóricas. Los títulos de los libros anuncian "otra voz", una "voz diferente" o resucitan las "voces perdidas" de mujeres poetas y pioneras; figuras ficticias antiguas y modernas, mujeres reales famosas y oscuras son honradas por hablar y hablar. Otras comunidades silenciadas, pueblos de color, pueblos que luchan contra el dominio colonial, hombres homosexuales y lesbianas, también han escrito y hablado sobre la urgencia de "hablar". A pesar de los interrogatorios convincentes de la "voz" como una ficción humanista, para el silencio colectivo y personal, el término se ha convertido en un tropo de identidad y poder: como sugiere Luce Irigaray, encontrar una voz (*voix*) es encontrar un camino (*voie*) (Lanser, 1992, p.3)³⁰.

Esta autora aborda principalmente dos aspectos de la narración. Primero, la distinción entre la voz personal (que consiste en la narración directamente dirigida hacia un narratario, que en este caso es un personaje de ficción) y la voz pública (en donde la narración está directamente dirigida a un narratario externo); y segundo, la distinción entre situaciones que no permiten la autorreferencia narrativa —en donde se debe prestar atención al acto narrativo mismo— y las que sí lo permiten (S. Lanser, 2018). Susan S. Lanser (2018) utiliza el concepto de voz autorial

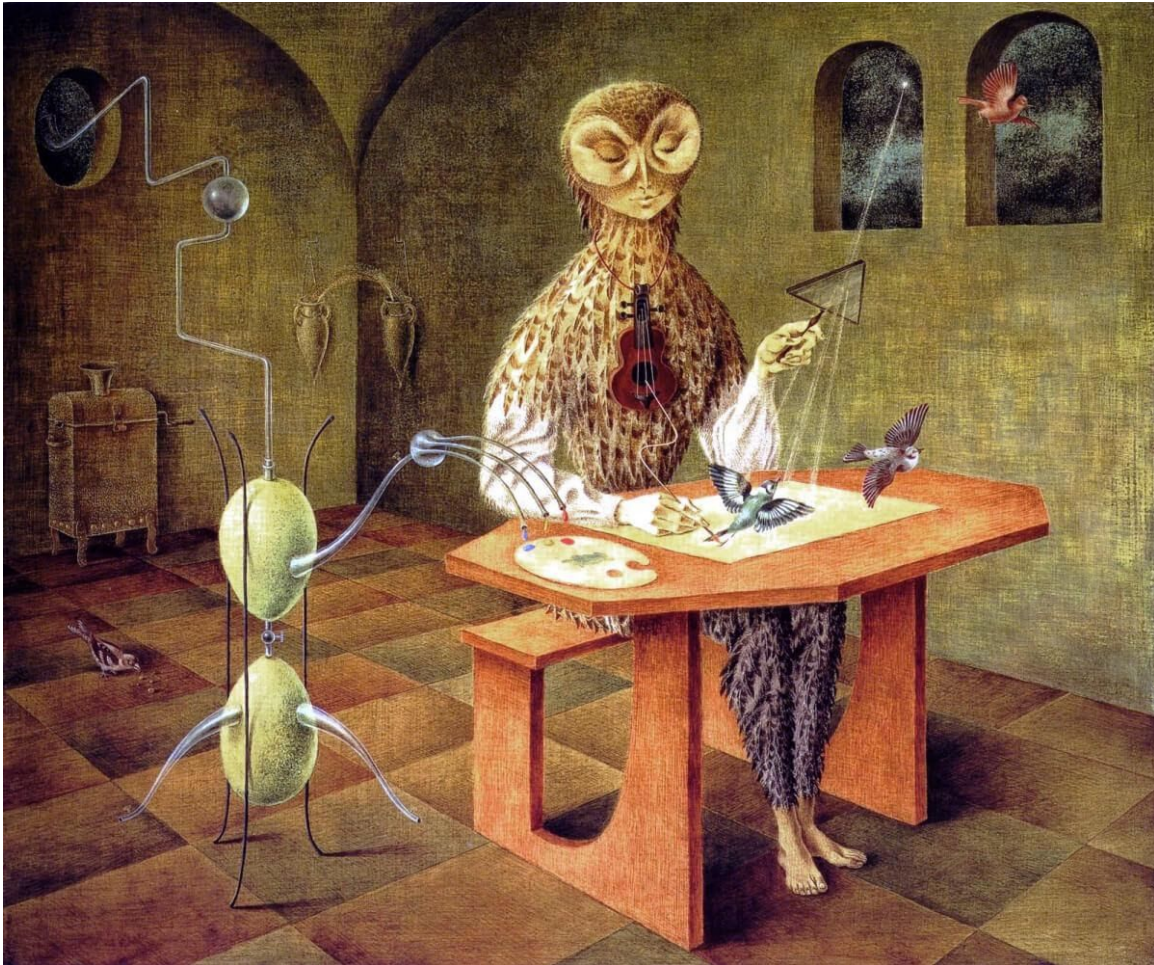
³⁰ Texto en su lengua original: Few words are as resonant to contemporary feminists as "voice." The term appears in history and philosophy, in sociology, literature, and psychology, spanning disciplinary and theoretical differences. Book titles announce "another voice," a "different voice," or resurrect the "lost voices" of women poets and pioneers; fictional figures ancient and modern, actual women famous and obscure, are honored for speaking up and speaking out. Other silenced communities—peoples of color, peoples struggling against colonial rule, gay men and lesbians—have also written and spoken about the urgency of "coming to voice." Despite compelling interrogations of "voice" as a humanist fiction, for the collectively and personally silenced the term has become a trope of identity and power: as Luce Irigaray suggests, to find a voice (*voix*) is to find a way (*voie*) (Lanser, 1992, p.3)

para identificar situaciones narrativas heterodieéticas, públicas y potencialmente autorreferenciales. Menciona en *Fictions of Authority* (1992) que a las instancias narrativas extradiegéticas se les ha conferido una especie de autoridad en la narración, e históricamente han sido concebidas como genéricamente masculinas, debido al intrincado acceso al discurso público que ha tenido la mujer dentro de la historia occidental. Incluso, menciona que en los textos escritos por mujeres se han encontrado este tipo de voces autoriales, que no establecen una voz femenina, lo que puede deberse a esta convencionalidad en el uso de instancias narrativas genéricamente masculinas y la ansiedad por ser aceptadas en esta tradición hegemónica; o bien, evitan la voz personal y autorreferencial, ya que este uso podría elevar el riesgo de interpretar a la escritura hecha por mujeres como una expresión meramente personal o autobiográfica (S. Lanser, 1992, p.20).

En *Fictions of Authority* (1992) Susan S. Lanser establece tres ejes para estudiar el uso de la voz: la constitución de la voz autorial, personal y comunal. Además, menciona que estos tres modos en los que se instaura la voz representan tres distintos tipos de autoridad, que las mujeres han necesitado constituir para abrirse paso dentro de la literatura occidental (S. Lanser, 1992, p.22). Otro de los aspectos que se consideran en esta obra y que serán tomados en cuenta por este trabajo es la construcción y la representación de la subjetividad femenina. Así, este acercamiento busca redefinir lo femenino y reivindicar como sujeto discursivo al cuerpo femenino politizado, a través del análisis de la narración desde todos sus elementos. (Lanser, 1992, p.22). En *Fictions of Authority* (1992) no se aborda el trabajo de escritoras de América Latina, por lo que esta investigación busca profundizar en las múltiples voces que componen “El

viudo Román” (1964) y *El secreto de Romelia* (1988) como parte de la misión que propone Lanser en este libro.

3. Transposición y reescritura en *El secreto de Romelia*, un acercamiento narratológico-feminista



Varo, R. (1957) *Creación de las aves*. Recuperado de: remedios-varo.com

En este acercamiento observaremos que la transposición existente entre la novela corta “El viudo Román” (1964) y la película *El secreto de Romelia* (1988) desencadena una riqueza de acercamientos textuales, que exploran tanto los cambios semióticos que surgen a partir del uso de la imagen-movimiento, como los hallazgos de manifestaciones discursivas feministas y de subjetividad femenina, partiendo del análisis del uso de la voz narrativa en ambos textos. En el primer capítulo de esta tesis nos adentramos en las relaciones históricas que han existido entre la literatura y el cine, e hicimos un breve recorrido sobre las teorías y propuestas de diferentes investigadores para estudiar esta correspondencia.

Dentro del segundo capítulo, nos acercamos las condiciones sociales de ambas autoras (Rosario Castellanos y Busi Cortés) y las obras correspondientes que analizamos. También exploramos los antecedentes de la autoría femenina cinematográfica en México y finalmente, nos acercamos a la propuesta de Susan S. Lanser (1992) que nos servirá como herramienta para estudiar los cambios y alcances en la voz narrativa, y así hallar las manifestaciones discursivas que indican la existencia de una voz feminista y una subjetividad femenina en esta transposición, que actúa como reescritura.

En el primer apartado de este tercer capítulo hablaremos sobre las diferencias formales en ambos textos —tanto filmico como literario— con respecto a los personajes principales, las diferentes épocas de cada relato y la temporalidad desde el enfoque genettiano en ambos textos. Comenzaremos haciendo un acercamiento a los principales personajes masculinos y femeninos en ambos relatos, ya que estos personajes actúan con diferencias de género, por lo que nos acercaremos al uso de la voz narrativa (Lanser, 2018) y a diferentes características que Sánchez

Noriega define en su obra *De la literatura al cine. Teoría y práctica de la adaptación* (2000) en el apartado correspondiente a los personajes. Sánchez Noriega (2000) señala que como elemento textual: “el personaje tiene un estatuto diegético, por el lugar que ocupa en la historia, y un estatuto narrativo, por la jerarquía que mantiene con los otros personajes y los roles que desempeña en la trama” (p.126).

En “El viudo Román” (1964) podemos encontrar diferencias sustanciales en el uso de la voz dentro de sus personajes, y este uso afecta a las distintas manifestaciones discursivas en el texto. Por un lado, los personajes masculinos en esta novela poseen una mayor cantidad de diálogos, mientras que los personajes femeninos poseen una menor cantidad, también la instancia narrativa heterodiegética que se encuentra en la novela funciona para darle voz a los pensamientos y actitudes de los personajes femeninos, lo que S. Lanser (2018) nombra como situaciones narrativas que no permiten una autorreferencia, y que define de la siguiente forma: “*Those narrative situations that do not permit narrative self-reference by which I mean explicit attention to the act of narration itself* [Aquellas situaciones narrativas que no permiten la autorreferencia narrativa con lo que me refiero a la atención explícita al acto narrativo mismo] (p.15).

Romelia Orantes, una de las protagonistas de la historia, hace su primera aparición hasta la mitad del relato y son escasos sus diálogos. Este efecto vislumbra aún más la intención de la instancia narrativa por mostrar un mayor predominio del discurso masculino sobre el femenino dentro del texto, como parte de una crítica social. La instancia narrativa heterodiegética profundiza dentro de la psique de este personaje y sobre su autopercepción. Esta introspección

también nos adentra a las profundidades de sus pensamientos y preocupaciones más íntimas, como se puede ver en la siguiente cita:

Lo esencial, para ella, era el amor. Un amor que colmara todos sus vacíos y que no exigiera reciprocidad, aunque desde luego Romelia no era tan ilusa como para no disponerse a hacer todas las concesiones necesarias a las apariencias. (p.154).

Romelia es uno de los demás personajes más disruptivos en el compendio de relatos de *Los convidados de agosto* (1964). Al acercarnos de forma atenta al uso de la voz narrativa de este personaje podemos observar que su egoísmo es atípico con respecto a todos los demás personajes femeninos, tanto en “El viudo Román” (1964) como en los demás relatos pertenecientes a *Los convidados de Agosto* (1964). En esta obra se observa que los personajes femeninos comparten diferentes rasgos en común; encontramos mujeres que buscan salir de los lineamientos que impone la sociedad de Comitán. Todas ellas se encuentran coartadas por instituciones hegemónicas como el matrimonio y la Iglesia. También, su estatus social influye para definir sus condiciones su subalternidad³¹, modo que se encuentra instaurado desde el colonialismo en México y situación que Castellanos ha retratado en sus obras, revelando las formas en que esta condición afecta la capacidad discursiva de las mujeres mestizas e indígenas.

Otro de los personajes femeninos que encontramos en la novela es Carmen, la hermana de Enrique Liévano. A través de la forma en la que se refiere la instancia narrativa sobre Carmen Liévano puede entenderse su contexto social particular, en donde las mujeres solo desempeñaban

³¹ Para Gayatri Spivak (2003) esta teoría define al sujeto subalterno como aquel que “no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita” (p. 43). Además, esta teórica plantea que la mujer colonizada ocupa el lugar de la subalternidad debido a su doble condición de mujer y de sujeto colonizado, y del rol que desempeña dentro del patriarcado y el capitalismo.

roles permitidos por una sociedad conservadora, latifundista y doblemente moral, lo que podemos ver en la siguiente cita:

Porque ¿cómo podía disponer de su vida, sí, su vida que se le estaba yendo como agua entre las manos, su vida que no desembocaba en el matrimonio ni en las devociones de la Iglesia, ni en el servicio en una casa de señores, ni el viaje a México, ni en meterse de puta aunque fuera, porque antes tenía la obligación de cumplir con sus deberes de hermana? (p.119).

Esta cita ejemplifica parte de la idiosincrasia del México conservador postrevolucionario y contrasta con las marcas instauradas por la instancia narrativa sobre Romelia, quien pertenece a una clase privilegiada. Así, se muestran diferentes preocupaciones y matices de los personajes femeninos de este relato.

También encontramos a Estela, la esposa fallecida de Carlos Román, que el lector conoce solo a través del testimonio de Román, de lo que él enuncia sobre las cartas que enviaba a Rafael, quien era hermano de Romelia y de quien Estela estaba enamorada. Es importante decir que su muerte es misteriosa “[...] las causas y circunstancias de la muerte de Estela no se revelan tan claras, principalmente porque todo lo que sabemos de su tragedia nos lo proporciona don Carlos” (Gordon, 1990, p.86). Así, Estela es uno de los personajes femeninos que no puede manifestarse, por lo que este personaje está construido dentro de la novela a partir de una mirada masculina, conservadora y patriarcal.

En cuanto a los personajes masculinos, ellos poseen una masculinidad arreacha, que América Luna (2011) define como un modelo de masculinidad hegemónica forjado según las

necesidades de una estructura agraria basada en el latifundio y la herencia colonial. Dann (2011) menciona que Don Rafael Orantes cumple con todos los mandatos del patriarcado rural de su época, pero su “carácter dominante se ve mancillado cuando su hijo único muere” (p.68), esta herida en don Rafael aviva sus recelos como líder de familia preocupado por mantener el *statu quo* y sin manifestar muestras de debilidad. Un ejemplo de lo anterior puede verse en esta cita:

Don Rafael padeció la desgracia de otra manera. Siguió atendiendo escrupulosamente sus negocios. No dejó ni de frecuentar a sus amigos ni de presidir la mesa familiar en la que ahora había dos lugares vacíos: el de Rafael y el de doña Ernestina. Pero nadie recordaba haberlo visto reír, abandonar su reserva, descuidar ese aire de atención continua sobre sus propios actos como para impedir que se le desmandaran. (p.149).

Cabe señalar que el conflicto existente en “El viudo Román” (1964) se sitúa tras la muerte del hijo de don Rafael Orantes, quien llevaba su mismo nombre, por lo que no hay ninguna marca discursiva articulada desde su propia voz, pero se sabe de él a partir de los testimonios del padre Trejo y por las intervenciones de la instancia narrativa heterodiegética. Rafael Orantes es descrito como un joven mimado, que posee una gran indecisión y una falta de “virtudes” para encajar de forma exitosa en la alta sociedad de Comitán.

Por su parte, *El secreto de Romelia* (1988) reescribe la historia de su protagonista y Carlos Román. El espectador ve a Romelia en su etapa adulta. Ella tiene una hija (Dolores, interpretada por Diana Bracho) e incluso tres nietas, María, Aurelia y Romi (interpretadas por las actrices María del Carmen Cárdenas, Alina Amozurrutia y Nuria Montiel). Cada uno de estos nuevos personajes posee una complejidad particular; por ejemplo, Dolores es una mujer

independiente que participó activamente dentro del movimiento estudiantil de 1968, quien estudia el doctorado, lo que contrasta en gran medida con la historia de la propia Romelia; María es una adolescente que no teme dar su punto de vista en las conversaciones con su abuela; Aurelia es una preadolescente que posee una personalidad alegre y bromista, y Romi es una niña pequeña sumamente curiosa que siempre cuestiona todas las convencionalidades sociales hechas por sus hermanas y su abuela. En este nuevo texto observamos cómo las voces femeninas se manifiestan en su forma particular a lo largo del relato y constituyen uno de los principales elementos que se transforman en esta transposición. Cabe señalar que esta película rescata otros personajes femeninos presentes en “El viudo Román” (1964), como las hermanas de Romelia: Blanca y Yolanda, también su madre. Por otro lado, transpone el personaje de Estela, que en este nuevo texto se llama Elena, y que el espectador puede ver en escena, también el personaje de Cástula, quien este nuevo texto pertenece a una comunidad nahua de Cuetzalan en Puebla, y quien tiene una gran relevancia dentro del largometraje.

3.1 Temporalidad en ambos textos

3.1.2 Lugar, época y temporalidad en “El viudo Román”

Algunas de las novelas más emblemáticas de Rosario Castellanos se caracterizan por estar instauradas en regiones propias de Chiapas³², como *Balún Canán* (1957), *Oficio de tinieblas*

³² En el caso de *Balún Canán Canán* (1957), encontramos que en Comitán se retratan los abusos, el menosprecio y las violaciones a los derechos de la comunidad originaria tzotzil, también en esta sociedad patriarcal podemos ver como las mujeres, se ven afectadas por ese orden hegemónico, patriarcal y latifundista. Por su parte, *Oficio de tinieblas* (1962) habla sobre el levantamiento de los indígenas Chamula en San Cristóbal en el año de 1867.

(1962) y en los cuentos que componen a *Los convidados de agosto* (1964). En esta obra se observa la desigualdad y doble moral de la sociedad comiteca de clase media, desde diferentes relatos; en el caso de “El viudo Román” (1964) Comitán también es un lugar donde las mujeres de cualquier clase son excluidas y juzgadas. En cuanto a la época en la que se instaura la historia, se inserta en la época posrevolucionaria de México, ya que encontramos diferentes marcas a lo largo de *Los convidados de agosto* (1964) que lo connotan; por ejemplo, en el cuento “Vals Capricho” encontramos la siguiente cita: “Sus alumnas eran hijas de las buenas familias, empobrecidas por la Revolución y arruinadas definitivamente por el agrarismo” (Castellanos, 1964, p.31). Esta cita ejemplifica cómo la clase media en Comitán había recibido las transformaciones de la Revolución, lo que contrasta con otras novelas como *Balún Canán* (1957) en donde Comitán sirve como un espacio en donde los indígenas tzotziles se rebelan contra el sistema latifundista. Así, observamos cómo la autora da diferentes matices a esta región, otorgándole una gran complejidad en cada una de sus narraciones.

Con respecto a la temporalidad, se considera una categoría que atraviesa cualquier relato, como el cinematográfico, y es un factor constitutivo que nos permite comprender con mayor profundidad los acontecimientos que conforman la trama narrativa. En *Figuras III*, Genette (1972) dedica los tres primeros capítulos al estudio del orden, la duración y la frecuencia en la obra *En busca del tiempo perdido* de Proust. El teórico francés considera al espacio y al tiempo como dos dimensiones indisolublemente unidas en cualquier texto narrativo. Él establece tres categorías: orden, duración y frecuencia, que a continuación analizaremos en la novela corta “El viudo Román” (1964).

Comenzaremos planteando el orden, que se refiere al momento en que se dan a conocer los acontecimientos, como analepsis, prolepsis, es decir, introspecciones y prospecciones (Genette, 1972). El relato en “El viudo Román” (1964) se configura de forma no lineal. Comienza poco antes de que Carlos Román conozca a Enrique Liévano y al padre Trejo. Después de conocer a Trejo, este personaje (Román) se acerca poco a poco a Romelia y la narración culmina con su venganza en contra de los Orantes.

Dentro de este relato existen analepsis que son narradas desde los personajes masculinos, las cuales ayudan a que el lector conozca los detalles de la muerte tanto de Estela, como de Rafael Orantes, lo que resulta un misterio, pues el relato comienza posterior a la muerte de estos dos personajes, además de que dichas analepsis son recuerdos expresados por la instancia narrativa a través de los personajes. El primer recuerdo es sobre la juventud de Cástula, cuando Román y ella conversa al principio de la historia; ella cuenta cómo era golpeada por la madre de Román cuando tuteaba a Carlos Román, su huida con un joven del pueblo, y posteriormente, cómo la familia Román la volvió a acoger después de este suceso.

En cuanto a la duración del relato, que se refiere a la velocidad narrativa (pausa descriptiva, elipsis, sumario, resumen y escena) y hacen referencia a la correspondencia entre avance de la historia o del discurso (Genette, 1993). En “El viudo Román” (1964) la velocidad de la narración se ve alterada en ciertos momentos, lo que sirve para enfatizar diferentes aspectos de esta novela. Por ejemplo, cuando Carlos Román atiende a Enrique Liévano hasta que muere observamos una elipsis que resume la trayectoria de la enfermedad de este personaje:

Don Carlos volvió al día siguiente y al otro y al otro. Traía en su maletín (que ahora había llegado constituirse en el complemento de su persona) algunas sustancias que calmaban el ahogo, la fatiga, los dolores de Enrique. [...] todos los trámites del encargo del ataúd (y de su liquidación, naturalmente) y de la presidencia del velorio y de entierro, recayeron sobre los hombros del médico. (p.119, 121).

Cabe señalar que la muerte de Liévano acelera el acercamiento entre Román y el padre Trejo, ya que su primera conversación acontece tras el funeral de Liévano. Otro de los momentos en donde la velocidad de la narración se ve alterada es cuando Román comienza a cortejar a Romelia, después de haber tenido unas cuantas conversaciones con el padre Trejo, que suceden en un número considerable de páginas en la novela; sin embargo, vemos que el cortejo dentro del texto es mucho más veloz si lo comparamos con los encuentros entre el sacerdote y Román. Durante este cortejo no existe ni un solo diálogo entre Román y Romelia, todo lo sabe el lector a partir de la narración hecha por la instancia heterodiegética: “El período de noviazgo fue breve y don Carlos y Romelia fueron sistemáticamente impedidos de verse a solas, pues tal es la costumbre” (p.162). En lo que atañe a la frecuencia, que se refiere a la correspondencia entre las veces que sucede un acontecimiento y las veces que se cuenta en la historia (relato singulativo, relato repetitivo e iterativo) (Genette, 1972). Así, este relato mantiene una narración singulativa, es decir, que los hechos suceden el mismo número de veces que también son narrados.

3.1.3 Lugar, época y temporalidad en *El secreto de Romelia* (1989)

Como mencionamos anteriormente, una de las diferencias espaciales en esta película se encuentra desde la región y la época en la que se instaura la película³³. Desde las primeras escenas vemos que el hotel donde se hospedan Romelia y sus hijas se llama “Hotel Tlaxcala”, lo que ya da una pista al espectador sobre la posible ubicación del pueblo de Romelia, que no se menciona en el filme.

Observamos que la época se instaura es la década de 1980 y vemos personajes femeninos pertenecientes a la comunidad Nahuatl de la Huasteca y norte Puebla. Incluso, el personaje de Cástula pertenece a esta comunidad ubicada en la región de Cuetzalan y se le ve portando la vestimenta tradicional. Mientras que en la novela, el relato se encuentra instaurado en la región de Comitán, Chiapas, durante la época agrarista en México.

Para analizar la temporalidad desde la propuesta de Genette, utilizaremos en este apartado la propuesta de José Luis Sánchez Noriega (2000) para dar cuenta de estos aspectos en el lenguaje cinematográfico. Este teórico retomó las propuestas de Gérard Genette (1982), entre ellas las categorías propias de temporalidad, que podemos ubicar en la siguiente tabla:

Tabla II. <i>Esquema de orden, duración y frecuencia</i> ³⁴		
<i>Orden</i>	<i>Duración</i>	<i>Frecuencia</i>
1. Relato no lineal	1. Velocidad o tempo	1. Relato singulativo

³³ Ilana Dann (2011) menciona que la propuesta inicial de Cortés era filmar Balún Canán; sin embargo, como la directora obtuvo el apoyo de la política Beatriz Paredes decidió por filmar una obra con un corte menos regionalista, ya que los fondos provenían del estado de Tlaxcala.

³⁴ Tabla 5 tomada de *Teoría y práctica de la adaptación* por Sánchez Noriega José Luis (2015) p.108

<p>2. Relato no lineal *</p> <p>2.1 Analepsis y prolepsis *</p> <ul style="list-style-type: none"> - alcance y amplitud - externas, internas y mixtas * - homodieéticas (completivas y repetitivas) y heterodieéticas <p>2.2 Silepsis</p>	<p>2. Densidad narrativa</p> <p>3. Relato e historia:</p> <p>3.1 Sumario (TR<TH)</p> <p>3.2 Dilatación (TR>TH)*</p> <p>3.3 Escena (TR=TH)</p> <p>3.4 Elipsis (TR=0, TH=n) y paralipsis</p> <ul style="list-style-type: none"> - determinadas e indeterminadas - explícitas, implícitas e hipotéticas - objetivas, subjetivas y simbólicas <p>3.5 Pausa (TR=n, TH=0)</p>	<p>2. Relato repetitivo*</p> <p>3. Relato reiterativo (iterativo en Genette).</p>
--	--	---

En cuanto a la categoría de orden, Sánchez Noriega (2000) usa también como Genette (1989) el término de relato no lineal, que en este sentido se refiere al tipo de relato cuyo orden no es igual al de la historia, y a este tipo pertenece *El secreto de Romelia* (1989), ya que en esta película vemos de forma simultánea el pasado de Romelia, como la historia del tiempo presente, en donde Dolores y sus hijas visitan el pueblo de Romelia para firmar los papeles de la herencia que dejó Carlos Román. Las analepsis que se utilizan para evocar el pasado de la protagonista se insertan a través de cartas, sueños y recuerdos. Es interesante observar, por ejemplo, que la lluvia también aparece en estos recuerdos y funciona como un elemento poético que acompaña a los personajes femeninos durante ciertos momentos clave en dichos recuerdos y sueños. También, en esta película observamos un mayor número de anacronías *externas*, que Sánchez Noriega (2000) define como los momentos narrados anteriores al comienzo del relato.

Al hablar de la categoría de duración, Sánchez Noriega (2000) retoma la propuesta de Genette y la señala como aquello que hace referencia a la velocidad del relato (Sánchez Noriega, 2000). Dentro de la tipología que Sánchez Noriega establece para analizar el tiempo del relato en el paso de una obra literaria a una película encontramos diferentes categorías como: Sumario (TR<TH), Dilatación (TR>TH) y Escena (TR=TH). *El secreto de Romelia* (1988) se encuentra dentro de la dilatación; el TR (tiempo del relato) resulta mayor que el TH (tiempo de la historia) debido a las diferentes expansiones que se realizan en el texto cinematográfico. Observamos diferentes rupturas temporales de la novela, gracias a elementos propios del lenguaje cinematográfico, como el montaje, *flashbacks* y el uso de la cámara lenta (Sánchez Noriega, 2000). Así, observamos una nueva apreciación sobre la novela de “El viudo Román” (1964), que la guionista reescribe en un sentido tanto formal-temático como semántico, como por ejemplo: la relación entre Romelia y Rafael; el romance entre Romelia y Carlos Román (que se desarrolla en la película a diferencia de la novela), y claramente, la vida de Romelia mayor junto con su hija Dolores y sus tres nietas. En cuanto a la frecuencia en *El secreto de Romelia* (1989) encontramos lo que Genette (1989), y posteriormente Sánchez Noriega (2000) definen como relato repetitivo “se cuentan n veces en el discurso un suceso que ha ocurrido una sola vez en la historia” (Sánchez Noriega, 2000, p.107) lo que podemos observar gracias a la presencia de una narración intercalada a lo largo del filme, donde a través del diario de Román y los recuerdos de Romelia se accede al pasado de la protagonista y al del personaje masculino.

3.2 Transposición y reescritura: un acercamiento narratológico-feminista al análisis de la voz narrativa en “El viudo Román” de Rosario Castellanos y *El secreto de Romelia* de Busi Cortés

Saber quién cuenta un relato y cómo lo hace nos lleva a desentrañar una riqueza de diferentes aspectos, tanto de una obra literaria como de una cinematográfica. El interés por estudiar las formas en las que se manifiesta la instancia narrativa llevó a Gérard Genette (1987) a definirla como aquella entidad que se puede estudiar a partir de las huellas que ha dejado en el discurso y que *“no sigue siendo necesariamente idéntica o invariable a lo largo de una misma obra”* (p.272). Genette (1982) establece las siguientes categorías para el análisis de la voz narrativa, y es importante mencionar que Sánchez Noriega (2000) las retoma para el análisis de la transposición fílmica:

- a) Tiempo de la narración: a diferencia de Bajtín, Genette (1982) menciona que se puede contar una historia sin definirla en un lugar, pero no sin definirla en el tiempo, por lo que establece cuatro subcategorías en este sentido.
 - ulterior: Es la posición del relato en pasado, en donde la instancia narrativa cuenta una historia ya sucedida.
 - anterior: Es el relato predictivo en futuro y a veces en presente, como en las anticipaciones y premoniciones.
 - simultánea: Es el relato en presente y resulta contemporáneo a los hechos narrados. Según Sánchez Noriega (2000) sucede en el relato directo audiovisual y en el monólogo interior.

- intercalada: Se da entre los momentos de la acción. Es la instancia más compleja y es común encontrarla en el género de la *nouveau roman*.
- b) Niveles narrativos: para Genette (1989) es “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (p.284).
- extradiegético: primer nivel de la narración. Los acontecimientos narrados en esa historia son diegéticos o intradiegéticos, y quien los cuenta es una instancia narrativa extradiegética.
 - metadiegético: constituye el segundo nivel narrativo. Se refiere a los acontecimientos narrados dentro del primer relato y que construyen un segundo.
 - intradiegético: la narración intradiegética puede ser un relato oral, escrito o un texto literario. el narrador puede ser un personaje y el receptor ya no es el narratario o lector/destinatario, sino es otro personaje del relato primero.
- c) Persona: Es la presencia explícita o implícita de la antropomorfización de la instancia narrativa y según Genette (1982) solo puede encontrarse en su relato en primera persona.
- narrador homodiegético: Sánchez Noriega (2000) menciona que se trata de un personaje que está presente y participa de la historia que se cuenta.
 - narrador heterodiegético: se trata de una instancia que cuenta una historia en la que no actúa.

Al retomar las ideas de Genette (1987), Sánchez Noriega (2000) señala que la instancia narrativa es “quien produce la acción narrativa, las técnicas y estrategias por medio de las cuales

se cuenta una ficción” (p.86). Sánchez Noriega (2000) retoma la mayoría de las categorías propuestas por Genette (1987), fundador de este marco teórico, y las traslada al análisis cinematográfico. Noriega (2000) añade que en el cine, la instancia narrativa se manifiesta mediante la subjetividad de la imagen y los elementos que de ella emergen. Así, encontramos que contrariamente a la narración ulterior presente en “El viudo Román” (1964), *El secreto de Romelia* (1988) presenta una narración intercalada, en donde vemos a una instancia narrativa extradiegética manifestarse también en los niveles metadieгéticos de algunas escenas que componen este relato cinematográfico.

El secreto de Romelia (1988) se caracteriza por ser un texto cargado de subjetividad femenina, Susan S. Lanser (2018) menciona también que el estilo femenino en una superficie textual puede funcionar como una máscara profundamente subversiva, y así observamos que en ambos textos el uso de la voz es diferente, pero este uso deja al descubierto diversos cuestionamientos hechos por el feminismo de forma directa e indirecta. Para estudiar el uso de la voz bajo la lupa de la teoría narratológico-feminista de Susan S. Lanser (2018) es necesario prestar atención a cada una de las huellas dejadas en el texto por la instancia narrativa y a los elementos tanto visuales como discursivos en el filme. Para Lanser (2018), el estudio formal de la narratología sirve como una herramienta que explora diferentes manifestaciones socio-políticas en los textos literarios.

Cabe señalar que este análisis no busca ser esencialista, es decir, que al hablar de subjetividad femenina no concordamos con la existencia de una esencia propia de los géneros, sino que a partir del análisis de las manifestaciones políticas en la voz narrativa podemos

observar con mayor atención las declaraciones hechas por mujeres desde su subjetividad y sus condiciones histórico-sociales. Finalmente, presentamos cuatro casos de análisis; dos en donde observamos más claramente el ejercicio de transposición y dos en donde se muestra de manera más sustancial el trabajo de reescritura realizado en *El secreto de Romelia* (1988).

3.3 Pasajes que ejemplifican el ejercicio de transposición

Sergio Wolf (2001) nos dice que entender los cambios en los códigos de significación en el paso de la literatura al cine nos acercará a una mejor lectura a los textos que versan sobre la transposición. Encontramos dentro de *El secreto de Romelia* (1988) escenas que recrean pasajes de “El viudo Román” (1964) y que toman una cantidad considerable de elementos literarios para el guion cinematográfico y la composición visual. Estos elementos se configuran en la película dándole una nueva perspectiva al relato instaurado en la novela corta y en donde el uso de la voz también constituye una transformación textual, y que abona a la reescritura.

3.3.1 Diálogo inicial entre Cástula y Carlos Román

Al principio de los relatos, tanto literario como cinematográfico, existe un diálogo entre estos dos personajes, quienes conversan sobre su pasado y la venganza. En este pasaje se manifiesta una instancia narrativa heterodiegética, y desde el punto de vista de la posición temporal —según Genette— la narración varía entre ulterior³⁵ (que cuenta un hecho pasado) y simultánea (que

³⁵ Genette (1987) señala que la narración ulterior puede distinguirse por el empleo de un tiempo pasado, “*sin por ello indicar la distancia temporal que separa el momento de la narración del de la historia*” (p.277). Menciona además que en el relato clásico «en tercera persona», esa distancia es generalmente indeterminada y el pretérito “*señala una especie de de pasado sin edad*” (p. 277).

cuenta un hecho en el momento en el que se desarrolla), ya que los diálogos tratan sobre un tiempo pasado. De acuerdo con Lanser (2018) también observamos usos de la voz personal, donde los participantes fungen de forma paralela como narratarios. Cástula no logra expresarse completamente de manera autorreferencial (a través de su propio discurso), sino que la instancia narrativa heterodiegética lo hace por ella en ciertos momentos:

—Hace un poco de frío ¿verdad?

—¿Quiere usted que yo prenda el brasero, señor?

—No, no es para tanto. A mí el frío me hace sentirme bien. Y a ti ¿no te gusta?

Doña Cástula levantó los hombros, desconcertada. Nunca se le había ocurrido que el clima fuera cuestión de gustos y mucho menos de los de ella.

—Porque el rancho donde te criaste es más bien de tierra caliente.

—Sí, señor. Pero ya ni me acuerdo. Como me ajenaron desde que era yo asinita... Y serví siempre en Comitán.

—Siempre en mi casa, querrás decir. Empezaste por ser mi cargadora.

—¡Las cuerizas que me daba su santa madre, que de Dios goce, cuando nos encontraba hablándonos de vos! Igualada, decía, me lo vas a malenseñar. Y luego, para que se volviera usted gente fin, lo mandaron a rodar tierras.

—Mientras tanto tú te aprovechaste para echar tu cana al aire ¿no?

Doña Cástula se tapó con el delantal la cara roja de vergüenza. (p.98).

En este diálogo observamos la disposición de Cástula para satisfacer a Carlos Román, aunque este no solicite una demanda en particular. La conversación que él busca entablar con Cástula

infiere una intención de reciprocidad; sin embargo, la relación entre ellos ha sido de subordinación y las marcas textuales indican una cierta complicidad pero que, a través de la instancia extradiegética, se reafirma la posición subordinada de Cástula y la configuración de su autopercepción.

Este diálogo también contrasta el transcurso de las vidas de estos dos personajes, donde mientras Román tenía una posición acomodada que le permitió desarrollar mejores oportunidades, para Cástula el destino resulta diferente por pertenecer un grupo minoritario y por haber cometido actos juzgados como inmorales para una mujer en su contexto, por lo que ella se avergüenza. Esta lectura nos indica pistas sobre las características que ponen a los personajes femeninos en desventaja dentro del entorno que plantea la obra. También, la forma moralista en la que se expresa esta instancia puede interpretarse de dos maneras: por un lado, avala las convencionalidades morales en sus personajes femeninos; y por otro, tal uso puede indicar un tono irónico que expone la irrisión de estos juicios moralistas conservadores y patriarcales.

En esta escena de *El secreto de Romelia* (1988) vemos que la cámara, que funciona como un narrador heterodiegético-extradiegético y que Sánchez Noriega (2000) también nombra como impersonal, pues no corresponde a un personaje, oculariza³⁶ (Gaudreault y Jost, 1995) en un primer plano a Carlos Román y posteriormente realiza un *travelling* desde un punto fijo para encuadrar a Cástula —quien es interpretada por la actriz Josefina Echánove— durante toda la secuencia, dejando a la figura masculina de Román fuera del encuadre. Mientras la cámara realiza este recorrido se puede observar a Cástula limpiar con un paño diferentes objetos

³⁶ Según Jost (1995) la relación es la relación entre: “lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve”(p.147).

simbólicos, como relojes de pared y de mesa, o el título de medicina de Román (que también es mencionado en la novela). Posteriormente, la cámara sigue a Cástula mientras la conversación transcurre hasta que Román se queda sin aliento, lo que indica su muerte. Ella lo mira con una expresión de tranquilidad.³⁷

Dentro de este recorrido observamos que Cástula utiliza su cabello suelto, un uso poco común entre las mujeres dedicadas al servicio (sobre todo en un contexto indígena), una de las primeras señales subversivas al texto fuente que muestra a los personajes femeninos de forma diferente a las convencionalidades que instaura la novela y los diferentes relatos que componen *Los convidados de agosto* (1964). También, observamos que este pasaje retoma partes del diálogo de la novela, centrándose en la venganza que Carlos Román proyecta sobre Cástula. Parte del diálogo retomado en la película es el siguiente:

—¿Qué harías si lo volvieras a ver?

—Si lo volviera a ver...

La verdad es que si doña Cástula se hubiera encontrado, de pronto, con aquel hombre, no lo habría reconocido. Sus facciones se le habían borrado de la memoria desde hacía muchos años. Su nombre era como era el de cualquier otro. Pero no se atrevía a confesar esto a un señor que desde el momento en que había quedado viudo no había vuelto a quitarse el luto.

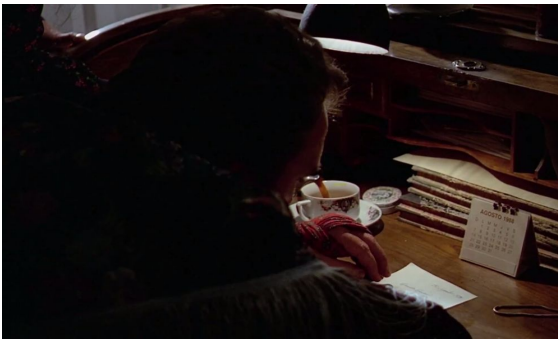
Don Carlos llenó de nuevo la taza de café y la contemplaba con fijeza como si esa contemplación fuera a ayudarlo a formular su pregunta.

³⁷ Finalmente, la cámara vuelve encuadrar el cuerpo de Carlos Román y se realiza un *insert* de un pedazo de papel que dice: —*Que te hagan buen provecho.*

—Si lo tuvieras en tus manos y pudieras castigarlo y vengarte ¿qué harías, Cástula?

El ama de llaves retrocedió, espantada.

—Patrón, yo soy mujer. Esas cuestiones de venganza le tocan a los hombres. No a mí. (p.102)



Fotograma 11. Carlos Román lee una nota mientras Cástula sirve su café [00:03:35]



Fotograma 12. Cástula conversa con Carlos Román sobre la venganza. [00:04:37]



Fotograma 13. Cástula observa la muerte de Carlos Román [00:06:30]



Fotograma 14. En el secreter de Román se lee un papel que dice: “*Que te hagan buen provecho*”. [00:06:41]

En la novela, Román reprocha a Cástula no tener deseos sobre vengarse del hombre que la traicionó. Sin embargo, dentro de *El secreto de Romelia* (1988) vemos que Carlos Román no lo reprocha y le menciona que los ángeles la han de premiar con un sueño tranquilo. Así, el interés por mostrar el conflicto interno sobre la venganza en Carlos Román, y prestando mucho mayor atención a la figura de Cástula nos muestra una intencionalidad por abordar con mayor atención la subjetividad de los personajes femeninos y criticar las convencionalidades de la masculinidad arrecha. Este pasaje vuelve a evidenciar la negatividad de la venganza que lleva a la ruina a Carlos Román. Cabe señalar que la forma en la que Cástula observa el momento de la muerte de Román expresa las consecuencias en la relación que se mantuvo entre estos dos personajes desde la novela y que la película complementa a través de la expresión de la imagen.

3.3.2 Muerte de Rafael

Como ya hemos mencionado anteriormente, en “El viudo Román” (1964) los hechos sobre la muerte de Rafael se enuncian a través de Carlos Román (gracias a lo que Cástula ha investigado por él), por el padre Evaristo Trejo y por las intervenciones de la instancia narrativa heterodiegética ubicada un nivel extradiegético que impregna todo el relato. Dentro de este pasaje en la novela el tipo de narración (ulterior) se mantiene, y particularmente en este apartado es curioso observar cómo la instancia narrativa focalizada de forma interna en Carlos Román cuenta a Trejo, lo que al parecer sabe de la relación que mantuvo su esposa (Estela) con Rafael Orantes, ya que este hecho se presenta desde una mirada patriarcal y conservadora:

Don Carlos se dio una fuerte palmada en el muslo, como de quien acaba de recordar algo.

—Sí, sí, es verdad. Estela misma me contó algo de que le había hecho la ronda.

—¿Y por qué había de ser ella la excepción?

—Pero allí parece que las cosas se complicaron un poco porque la madre de Estela se opuso a las relaciones y les prohibió terminantemente verse, escribirse... En fin se portó como si lo que se le hubiera propuesto fuera casarlos.

—Nunca se habló de eso. Ni siquiera de un noviazgo.

Don Carlos cambió el tema con volubilidad.

—Así que a falta de un heredero varón, don Rafael Orantes deja tres mujeres. ¡Ay don Evaristo, en estos casos es cuando lamento no ser musulmán! (p. 145).

El abordaje de este tema nos muestra una construcción masculinizada en la voz personal y expone los valores conservadores que el patriarcado alimentaba en Comitán, los cuales coartaban la libertad de las mujeres. Observamos que Carlos Román incluso bromea sobre la cultura musulmana, en donde los hombres pueden tener varias esposas, lo que contrasta la desigualdad entre hombres y mujeres por elegir una pareja. Esta broma también muestra la convencionalidad por aceptar costumbres machistas bajo el contexto de la novela. Según Lanser (2018) cada uno de los indicios en el texto pueden orientarnos a una mejor lectura, así vemos en Carlos Román un personaje que se siente vulnerable ante el tema de la infidelidad de su esposa fallecida, pero que no lo muestra debido a las convencionalidades heteronormativas que se le impone a su género.

Por su parte, en *El secreto de Romelia* (1988) observamos que esta escena se compone de varias partes que se articulan a través del montaje. En un primer momento, durante el inicio de la

escena observamos a Romelia sentada y rodeada de naturaleza desde un plano general; posteriormente, la cámara realiza un corte y vemos a una joven Romelia ocularizada mediante una *travelling* lateral que termina cuando la cámara encuadra a unos trabajadores de la finca llevar el cuerpo de Rafael sobre un caballo. En un tercer momento vemos el rostro de Demetrio, un niño que asegura haber visto el accidente de cacería en el que supuestamente había muerto.

Posteriormente, la cámara realiza otro corte (insertando un nivel metadieético) y una instancia narrativa heterodieética (representada por la cámara) observa desde una esquina de una escuela rural cómo Demetrio es testigo del suicidio de Rafael (fin de la metadiégesis). En otro corte, se puede apreciar a toda la familia Orantes llorar en el comedor de su casa, y a través de un *travelling* lateral que encuadra a Romelia llegar hasta una ventana para abrirla, y al hacerlo se realiza un corte para volver al tiempo presente en donde Romelia se ve pálida y es encontrada por su familia en el mismo lugar donde los Orantes recibieron el cuerpo de Rafael.



Fotograma 15. Sentada en un bosque Romelia comienza a recordar la muerte de su hermano [00:54:56]



Fotograma 16. La familia Orantes recibe la noticia de la muerte de Rafael [00:55:30]



Fotograma 17. En una doble metadiégesis, Demetrio a través del recuerdo de Romelia evoca el suicidio de Rafael [00:55:51]



Fotograma 18. Rafael es encuadrado dentro del salón de clases de una escuela rural [00:56:09]



Fotograma 19. Demetrio observa el momento justo en que Rafael se suicida [00:56:35]



Fotograma 20. Dolores y sus hijas encuentran a Romelia temblando en el bosque [00:58:00]

Observamos una doble narración metadieética, que se instaura a partir de la memoria Romelia, recreando el momento donde recibe el cuerpo de su hermano; posteriormente, una segunda construcción en su memoria sobre la muerte Rafael, lo que nos muestran la existencia de una instancia narrativa que expresa el deseo de la protagonista por reconstruir esta serie de sucesos; y por otro lado, esta instancia también justifica la confesión de Demetrio sobre haber visto a Rafael

suicidarse, hecho que le afecta físicamente todas las noches de neblina, y razón por la que Román lo visita. Así, Demetrio sustituye al personaje de Enrique Liévano y muestra en *El secreto de Romelia* (1988) otra voz constituida por un grupo subalterno.

Vemos que de esta manera en *El secreto de Romelia* (1988) transpone este suceso manteniendo ciertas pistas textuales dejadas por “El viudo Román” (1964); como la hipótesis de que la muerte de Rafael había sido por un accidente de cacería y ciertos pasajes que pueden evocarse a partir de la lectura de la novela, como el siguiente: “Recordaba aún, con rencor, cómo el día en que trajeron del rancho por una parihuela cargada por cuatro indios, el cadáver de Rafael, ninguno tuvo para ella una mirada, un gesto que la protegiera de aquella visión horrible” (p.148) que se puede asociar con el fotograma 16 de este apartado.

También observamos un cambio de percepción en la construcción de este pasaje, que en la novela es totalmente masculino, y que en *El secreto de Romelia* (1988) se transforma en la visión tanto de Romelia como de Demetrio, y sobre todo se centra en recrear este suceso a partir de la subjetividad de la protagonista. Esto nos indica una ocupación de parte de la autora por replantear los temas en esta historia y darle mayor peso a las voces de mujeres que pueden manifestarse tanto en sus diálogos como en sus recuerdos. Es interesante observar también que a lo largo de la película existe un vínculo sustancial entre el relato y los paisajes naturales, como el caso de esta escena, donde Romelia va a sus recuerdos mientras está sentada en el campo y la naturaleza la rodea, resultando en un elemento poético que la directora añade a *El secreto de Romelia* (1988). Por otro lado, observamos un indicio intertextual: una alusión a la novela *Balún Canán* de la misma autora (1957), ya que en “El viudo Román” no se menciona que Rafael sea

maestro y tampoco se sugiere. Dentro de *Balún Canán* (1957) encontramos a Ernesto, un personaje que se ve obligado a trabajar como maestro rural durante la época agrarista en Comitán, para satisfacer los deseos de su familia política. Así, observamos que este tópico se traslada en *El secreto de Romelia* (1988), lo que sugiere una intencionalidad por insertar algunos de los mensajes presentes en *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos y que indican la presencia de una voz autorial femenina consciente de estas marcas discursivas hechas por la escritora de estas novelas. En *El secreto de Romelia* se puede observar un diálogo en donde don Rafael sugiere a doña Ernestina que su hijo trabaje como maestro rural, ya que los hacendados deben cumplir los mandatos de la ley del presidente Cárdenas. Cabe señalar que una de las características de la reescritura filmoliteraria según Pardo García (2010) es que estas prácticas intertextuales pueden sacar a relucir premisas ideológicas propias de la cultura o de la política; tales como el feminismo, el poscolonialismo o la deconstrucción. En este sentido, *El secreto de Romelia* (1988) es una obra revisionista y metatextual, gracias a su carácter crítico, como lo pudimos ver en esta escena.

3.4 Pasajes que ejemplifican el ejercicio de reescritura

Entendiendo la reescritura como parte del universo de relaciones intertextuales existentes, diremos que en esta transposición encontramos huellas que muestran diferentes transformaciones sustanciales que revelan una visión revisionista y reivindicativa del hipotexto, “El viudo Román” (1964). Como habíamos mencionado anteriormente, Pardo García (2011) encuentra en Genette un antecedente teórico para abordar la transposición, adentrándose en explorar los efectos que las

transformaciones tanto formales como temáticas que surgen a partir del traslado de diversos elementos narrativos de un texto a un nuevo medio, Pardo García (2010) señala:

Las primeras [formales] se refieren a la forma externa (traducción, versificación, prosificación, etc.), el estilo (la transestilización), la extensión (translongación) o el modo (transmodalización), que puede ser intermodal, dramatización y narrativización, o intramodal, por ejemplo los cambios narrativos de tiempo, distancia, focalización, etc.)

En las segundas [temáticas] Genette distingue tres subtipos: DIEGÉTICA (cambios en el universo espacio-temporal), PRAGMÁTICA (cambios en la acción, en la historia) y en SEMÁNTICA (cambios en el sentido o significado de la historia, siempre como resultado de los anteriores). (p.47)

Encontramos que en *El secreto de Romelia* (1988) existen transformaciones en los dos primeros ejes y en sus subcategorías correspondientes. Por ejemplo, en cuanto a las transformaciones formales (forma externa) vemos que el cambio de medio implica una primera transformación externa. Asimismo, vemos cambios en la variación estilística, en *El secreto de Romelia* (1988) existe un estilo menos solemne y con un toque más cómico e irreverente en ciertos momentos; por otro lado, observamos una diferencia en la extensión en este nuevo texto y en los cambios tanto intermodales como intramodales, cuestión que tratamos en los primeros apartados de este capítulo. Así, todos estos cambios se dirigen a la construcción de un nuevo sentido en *El secreto de Romelia* (1988), por lo que la definimos en este trabajo como una transposición que actúa como reescritura homodiegética, revisionista (que ve de forma nueva) y reivindicativa, y en donde el uso de la voz narrativa es fundamental para comprender esta

propuesta. A continuación analizaremos dos escenas que ejemplifican esta idea y en donde nos centramos en el uso de la voz narrativa propuesto por Susan S. Lanser en su obra *Fictions of Authority* (2018).

3.4.1 Conversación frente al espejo entre madre e hija y diálogo con Romi

En esta escena Romelia conversa con Dolores, mientras ella se da un baño (tras descubrir las cartas que Elena y Rafael se enviaban a escondidas). Dolores aparece al fondo del plano dentro de la bañera fumando un cigarrillo, lo que podemos ver gracias al reflejo del espejo. Posteriormente, observamos a Romelia entrar a cuadro, lo que forma un plano medio que pone a Romelia al frente y deja a Dolores en el fondo del encuadre. Romelia se arregla el cabello y se unta crema en el rostro y la vemos usar el relicario que le regaló su hermano Rafael (el cual casi siempre lleva durante toda la película).

Dentro de esta escena observamos que la instancia narrativa se manifiesta mediante una ocularización doble, en donde el espejo actúa como medio o instancia para encuadrar a estos dos personajes ubicados en distintos puntos; este encuadre muestra la ruptura del cuerpo femenino cosificado, tendencia en el cine mexicano en la década anterior: el cine de ficheras (Dann, 2011), para mostrar un momento de intimidad entre estos dos personajes, donde surge un diálogo que carea dos posturas distintas sobre las relaciones de pareja, posturas que se enmarcan desde dos contextos distintos, tanto históricos, como personales y políticos.

Por un lado, vemos la desaprobación de Romelia ante el tipo de relación que mantienen Dolores y Joaquín, al decir: —*¿Amigos?, ¿a tu edad? en mis tiempos las cosas se llamaban de*

otro modo [00:53:25]. Justo después de esta frase observamos como la instancia narrativa realiza un corte para hacer un *close-up* del rostro de Dolores respondiendo: —*Por eso no funcionaban* [00:53:30], a lo que Romelia contesta en un tono ligeramente molesto: —*¿Y ahora sí funcionan?* [00:53:34]. De esta forma, este breve diálogo entre Dolores y Romelia muestra puntos claves en la ideología de estos dos personajes. Primero, esta expansión que se realiza en la historia de Romelia hace que el espectador pueda notar cómo su educación y su bagaje conservador y latifundista no le permite empatizar con las ideas progresistas de su hija, quien creció durante la década de los años sesenta y participó en movimientos estudiantiles, además de estar dedicada a la academia. Las barreras contextuales de estos dos personajes conllevan a acentuar que Romelia se perciba como una mujer ensimismada y aislada en sus recuerdos. Así, esta construcción hecha por la autora de *El secreto de Romelia* (1988) busca contrastar los distintos modos en los que se instaura la ideología de la mujer en diferentes épocas socio-históricas en México.



Fotograma 21. Dolores, tras descubrir las cartas de Rafael y Elena toma un baño para relajarse [00:52:50]



Fotograma 22. Dolores y Romelia platican sobre el tipo de relación entre Dolores y Joaquín [00:52:52]



Fotograma 23. Dolores confronta a Romelia sobre su concepción de las relaciones amorosas [00:53:26]

Fotograma 24. Dolores le explica a Romi por qué no le gusta a su abuela que la vean desnuda [01:53:40]

A continuación, la cámara cambia de posición y se ubica ligeramente en la esquina del encuadre, formando un plano general ligeramente esquinado, lo que rompe la instancia narrativa doble y vuelve a una instancia heterodiegética-extradiegética que muestra este momento. Romi aparece a cuadro platicando con su madre, quien aún se encuentra en la bañera; en este corte y le pregunta: —¿Por qué a mi abuela le da pena que la vean y a ti no? [00:53:45]. Este diálogo muestra la intencionalidad de la voz autorial por manifestar la importancia de la concepción del cuerpo y la desnudez como una manifestación política en *El secreto de Romelia* (1988).

La desnudez que muestra el cuerpo de Dolores tiene una resonancia hacia Romelia y los espectadores, en donde se contrastan las visiones de ambos personajes femeninos. Así, el uso del espejo como parte de la estrategia de enunciación genera un uso doble de la voz privada y pública, en donde Romelia ve indirectamente el cuerpo desnudo de su hija, pero también lo hace el espectador. Esta manifestación del cuerpo desnudo femenino también constituye una expresión política dentro de la narración cinematográfica.

Observamos que la reescritura de esta historia sucede tanto de manera formal como temática; en cuanto a la forma encontramos que tanto como el tiempo-espacio genettiano se ve transformado, como el contexto histórico y social de esta historia; y por el otro lado, en cuanto a lo temático observamos que este texto audiovisual busca dar voz a los cuestionamientos de una nueva generación de mujeres, a través de un lenguaje filmico que articula de forma íntima la mayoría de los elementos narrativos, tanto visuales como dentro del guion. En esta reescritura, la voces de las mujeres tienen un mayor peso en la construcción del relato y se encuentran cargadas con una dosis de humor, lo que reformula el tono de la novela corta “El viudo Román”.

3.4.2 Romance entre Romelia y Román

Dentro de la novela, el periodo de romance entre Román y Romelia se encuentra condensado a través de la breve narración que realiza la instancia narrativa heterodiegética. Los encuentros prenupciales en “El viudo Román” (1964) son narrados de forma breve. Sin embargo, encontramos que la instancia narrativa heterodiegética impregna los pensamientos de Romelia, sabiéndose su deseo por ser amada y cómo su matrimonio cumpliría tal demanda:

Romelia que, por lo menos era franca y se mostraba sin hipocresías, debía confesar sus defectos, algunos de los cuales eran graves y otros molestos. El hombre que la requiriera tendría que aceptarla tal y como Dios la había hecho. Y como eso no era fácil se necesitaba nada menos que el amor, el verdadero amor. (p.156)

Cabe señalar que en este pasaje el uso de esta instancia narrativa heterodiegética muestra a Romelia como un personaje femenino que cumple con un estereotipo de género convencional.

Sin embargo, también observamos que Romelia es una mujer que antepone sus deseos al resto de su entorno, lo que la vuelve un personaje poco convencional y subversivo dentro del relato. La instancia narrativa también aborda las expectativas, deseos y planes que Romelia tenía sobre su futura relación y explica brevemente los encuentros que tuvo con Carlos Román:

Pero cuando, por un acuerdo tácito, los vigilantes de descuidaban un momento, ella bajaba los ojos y se ruborizaba en espera de la frase romántica que había leído en una novela, de la mirada lánguida que lanza el modelo de tarjeta postal, de la tentativa, brutal y torpe a la que ella resistiría heroicamente, de aproximación.

Pero don Carlos parecía no advertir la oportunidad que se le presentaba y desperdiciaba esos minutos fugaces hablando de los encargos de ropa que había hecho a México, de los muebles que los carpinteros se demoraban en entregar, de la fe de bautismo que era necesario conseguir. (p.162).

Así, en la novela se observa la distancia que Carlos Román tenía con Romelia, mientras que en el largometraje se reescribe esta relación, a través de transformaciones estructurales y temáticas en el relato —como nuevos elementos poéticos propios del lenguaje cinematográfico—, lo que abre paso a un nuevo sentido en esta relación. En *El secreto de Romelia* (1988) Carlos Román es un personaje más complejo, que a pesar de haberse enamorado de Romelia su venganza masculinizada termina por pesar más que su amor por ella, lo que se observa a partir de la subjetividad de los recuerdos de Romelia.

Desde el comienzo del relato, Romelia habla sobre Román con cierto recelo, y este se representa en su memoria a través de los insertos de él cabalgando en su rancho. Otro de los

nuevos elementos narrativos que abonan a esta transformación formal-temática es la aparición del diario de Carlos Román, que es encontrado por las nietas de Romelia y leído a lo largo de toda la película por las mujeres de esta familia en secreto, lo que corresponde a una transformación intermodal denominada como *narrativización*. El diario se configura como un elemento que aporta esta nueva complejidad al personaje masculino, en donde se reconfigura, donde a su vez, la voz de sus nietas toman el lugar de la voz de su abuelo.

Sentadas sobre un árbol, María y Aurelia leen este diario y descubren que el interés de Carlos Román por las Orantes surgió después de que supo que Rafael y Elena eran amantes en secreto. María lee a través del diario: “Yo no tuve que buscar a Romelia a Orantes; ella me buscó a mí...” [01:04:04]. Posteriormente, se nos presenta una analepsis; observamos a Román cabalgando al atardecer a través de un *travelling* fijo. Romelia lo observa desde su ventana y después se dirige en bicicleta hacia Carlos Román y enmarcada por un atardecer entre montañas. Este uso de elementos, el caballo para Román y la bicicleta para Romelia, nos muestra la carga de género que se representa a través del uso de objetos cotidianos; recordemos que el cabalgar a caballo es una característica propia de la masculinidad arrecha retratada en la época de oro del cine mexicano.



Fotograma 25. Carlos Román cabalga durante el atardecer [01:04:23]

Fotograma 26. Romelia pedalea durante el atardecer [01:04:50]



Fotograma 27. Román lleva a Romelia a su casa tras su caída en bicicleta [01:05:30]

Posteriormente, la voz *over* de María, a través el diario de Román lee lo siguiente: “Su padre, después de que la dejó le dio de azotes por mi culpa, porque un hombre la había llevado en brazos” [01:05:41]. Esta reconfiguración de la voz de Román a través de su diario también se construye como un elemento cargado de ideología crítica, imitando el estilo narrativo de Rosario Castellanos en “El viudo Román” (1964).



Fotograma 28. En el secreter de Román Romelia encuentra una rosa dentro de un libro [01:07:15]



Fotograma 29. Dentro de un recuerdo de Romelia, Carlos Román recoge la rosa que se cae del libro [01:07:27]

Una de las secuencias que mejor ejemplifican el trabajo de reescritura en *El secreto de Romelia* sucede cuando este personaje femenino encuentra el *secreter* de Carlos Román [01:06:40-01:11:54]. Ella encuentra una rosa (símbolo clásico del romanticismo) dentro de unos libros, la cual cae al piso. La cámara sin realizar ningún corte encuadra el suelo y aparece Carlos Román joven (se inserta una analepsis en un segundo relato metadieгético), quien recoge la flor y se la da de forma cariñosa a Romelia, viéndola a los ojos le menciona que le gustaría que ella se familiarice con su nueva casa, poniendo a su disposición a Cástula y le menciona que sus hermanas pueden ir a ayudarla cuando ella lo desee. Así, vemos que Carlos Román también es reconfigurado por una instancia que lo vuelve partícipe dentro de la memoria de Romelia.



Fotograma 30. Román pone su hogar a disposición de Romelia antes de la boda [01:09:11]



Fotograma 31. Román llega antes de lo previsto de su viaje a Cuetzalan [01:11:46]



Fotograma 32. Carlos Román y Romelia



Fotograma 33. Romelia sostiene la rosa que Carlos Román le regaló



Fotograma 34. Romelia recoge la flor que se cayó al piso tras abrir un libro en el secreter de Carlos Román [01:12:24]

Fotograma 35. Romelia cierra el libro y con la rosa dentro de él [01:12:30]

En *El secreto de Romelia* (1988) también en el aspecto formal existe una construcción subjetiva de la memoria y la visión de Romelia, que la lleva a reformular su propia historia y experiencia, dejando atrás la voz autorial instaurada por la instancia heterodiegética dentro de la novela. Es importante mencionar que en esta película se plasma la reconciliación de Romelia con su pasado, gracias a la desmitificación de la imagen de Rafael y Carlos Román, a través del diario de este y las progresivas lecturas que los personajes femeninos hacen de él, construyendo así el relato que se muestra en pantalla. Antes de volver a abandonar su puebla natal se puede ver cómo ella abandona el tren y camina junto con Romi hacia la hacienda de sus padres. A través de los diálogos entre Romi y Romelia se puede observar la reconciliación de este personaje con su pasado:

—¿Y sí Rafael viene?

—No, Romi. Esa historia ya se acabó.

—¿Qué sigue después de la venganza?

—El rencor.

—¿Y luego?

—El resentimiento.

—¿Y luego?

—El perdón. [01:35:29-:01:35:54]

Este diálogo final expresa otro de los cambios sustanciales en el sentido de esta nueva historia: el perdón que Romelia otorga a su pasado. Este mensaje también se encuentra cargado de subversión, ya que dentro de la novela la historia culmina de una forma catastrófica para Romelia y Carlos Román, mientras que en *El secreto de Romelia* (1988) vemos que la instancia narrativa desde sus distintas manifestaciones se encarga por mostrar y construir la expresividad discursiva de Romelia comprendiendo las posibilidades históricas y contextuales de este personaje. Recordemos que dentro de la película, Romelia posee las características conservadoras de la novela, por lo que la memoria se vuelve el vehículo en donde este personaje logra manifestar su discursividad y subjetividad. En este sentido, podemos citar lo dicho por la filósofa Simone de Beauvoir: “lo personal es político”, ya que en este trabajo de transposición, dicha premisa se manifiesta de forma enérgica, porque en esta labor hipertextual la voz muestra premisas ideológicas propias de la cultura y el feminismo, partiendo de la experiencia cotidiana femenina en el habla de sus personajes.

Susan S. Lanser (2018) menciona que es importante analizar cualquier huella en los textos que nos puedan indicar una lectura feminista, y en *El secreto de Romelia* (1988) cada una de estas son un indicio valioso, que sirve como herramienta para analizar la voz de la mujer desde diferentes aristas, por lo tanto “El viudo Román” (1964) y *El secreto de Romelia* (1988)

resultan piezas fundamentales para adentrarse en la poética de la voz feminista en la literatura y el cine mexicano y para entender sus particularidades en cada uno de los contextos representados. Susan S. Lanser en *Fictions of Authority* (2018) hace hincapié en el interés por trasladar su teoría a las autoras latinoamericanas, debido a las peculiaridades de la historia de la mujer en los países colonizados. Creemos que estos dos textos ejemplifican muy bien el alcance de esta teoría que busca afianzar a la narratología feminista como método teórico, para escuchar con mayor atención estas voces que han sido acalladas por la hegemonía a través del tiempo, gracias a estos acercamientos dichas voces podrán renunciar al lugar del silencio histórico para ser escuchadas y reivindicadas.

II. Conclusiones

En esta tesis se analizó la voz narrativa presente en la transposición como reescritura en *El secreto de Romelia* (1988) y “El viudo Román” (1964) desde una perspectiva narratológica feminista. Desarrollamos este análisis partiendo sobre la idea de que la relación que mantenían el largometraje y la novela corresponde a una traslación textual definida como transposición, término que explicamos durante el primer capítulo de esta tesis. Contrariamente al término de adaptación, la transposición explica de mejor manera la idea de traslado o trasplante semiótico, premisa que Sergio Wolf (2001) ya había presentado en la obra que tomamos como guía, y que

el estudio de Javier Pardo (2000) ayuda a complementar en nuestra investigación, por lo que concluimos que esta transposición actúa como una reescritura.

La propuesta de Javier Pardo García busca desambiguar el término de reescritura respecto al de intertextualidad. Este estudio derivado de las investigaciones hechas por Genette en 1982 engloba una diversidad de alcances taxonómicos del texto, donde también el análisis cinematográfico puede operar bajo estas guías. Como primera afirmación, esta relación textual entre el texto cinematográfico y el literario que analizamos corresponde al marco general de la hipertextualidad (una obra configurada sobre otra anterior), en donde dicha relación hipertextual se ajusta a los parámetros de la *transposition* o transposición, relación textual que conlleva a una serie de transformaciones formales y temáticas, que en algunos casos desembocan en transformaciones semánticas, como en nuestros objetos de análisis. El cambio semántico consiste en una transformación en el sentido o significado del hipotexto (texto anterior), ambos tipos de transformaciones; las formales-temáticas y las semánticas conducen a una nueva configuración que desemboca en la reescritura, al descifrar estas relaciones textuales observamos que en *El secreto de Romelia* (1988) existen diversas transformaciones formales y temáticas, que culminan en una serie de transformaciones semánticas y dan a esta transposición el estatuto de reescritura.

En cuanto a las transformaciones formales, el formato audiovisual en *El secreto de Romelia* (1988) consiste en sí mismo una transformación externa; en cuanto al estilo, observamos que el trabajo articulado desde el guion busca transgredir el estilo serio y solemne de la novela corta dotándolo de diversos toques de comedia pero manteniendo una intencionalidad seria al tratar temas propios del feminismo, y particularmente, del feminismo en México durante

la época del nuevo texto: el final de la década de los ochenta, lo que genera un nuevo el estilo o transestilización en *El secreto de Romelia*; en cuanto a las transformaciones modales se definen tanto intermodales como intramodales, en el primer tipo existe una *narrativización* insertada a través de elementos como la memoria o herramientas discursivas, como el diario que posee Carlos, “el viudo Román”; para las intramodales encontramos una gran variedad de transformaciones, que van desde la temporalidad genettiana (punto que se detalla en el capítulo tres de esta tesis), como en el uso de la voz narrativa —punto neurálgico de esta investigación— y que se encuentra detallado también en el tercer capítulo de este trabajo, valiéndonos de la teoría de Susan S. Lanser, teoría articulada desde la narratología feminista.

En cuanto a las transformaciones temáticas, observamos que la película responde al universo diegético planteado en la novela, aunque existen algunos cambios diegéticos en la transformación del universo espacio-temporal del hipotexto; *El secreto de Romelia* (1988) se contextualiza en el estado de Tlaxcala y el pueblo de Cuetzalan durante finales de la década de los ochenta e inserta nuevos personajes femeninos, mientras que en “El viudo Román” (1988) se instaure en el pueblo de Comitán en Chiapas durante los años posteriores a la Revolución mexicana, y en donde tanto Romelia Orantes como Carlos Román son los personajes principales de esta obra. En la transición a las transformaciones pragmáticas, vemos un cambio en la acción, sobre todo dentro del romance entre los protagonistas, que en *El secreto de Romelia* (1988) se vuelve más íntimo y que Romelia logra conciliar consigo misma y perdonar. Finalmente, y como consecuencia de todo lo anterior, vemos una transformación semántica, resultado de las transformaciones antes mencionadas. En el caso de esta transposición que actúa como reescritura

vemos que las transformaciones semánticas establecidas en el largometraje re-visionan y reivindicán a la novela corta “El viudo Román” (1964) de Rosario Castellanos.

Esta transposición consiste en una reescritura homodiegética, que complementa a la historia original y que resulta en una secuela del hipotexto. Una de las aportaciones de esta nueva obra es la reelaboración de la visión de la protagonista, el replanteamiento de las posibilidades históricas de la mujer en nuestro país, y que se construye partiendo de un texto literario de Rosario Castellanos, quien también elaboró este cuestionamiento durante su época, a través de su obra poética y narrativa. De esta manera, como lo menciona Pardo García (2010), la reescritura posmoderna aborda los textos literarios como si fueran históricos, precisamente, para cuestionar su condición de mera textualidad y mostrando así, que la reescritura, en muchos casos, no es un “juego intertextual introvertido”, sino que puede construir una crítica social y respaldar una postura política, que en este caso, se ajusta a los cuestionamientos del feminismo planteado por pioneras como Simone de Beauvoir o Virginia Woolf, premisas que se proyectan en nuestros objetos de análisis, tanto la novela corta de Rosario Castellanos como el largometraje de Busi Cortés. Recordemos que algunas de las premisas feministas llevadas por las directoras del nuevo cine mexicano como Maryse Sistach, María Novaro o la misma Cortés buscaban reformular la voz y la imagen de la mujer mexicana en la pantalla. La elección de transponer esta novela corta de Castellanos refleja el interés de Cortés por replantear la figura de la mujer en el cine y en sus historias, tal como lo podemos observar en las películas hechas por Sistach o Novaro. Así, Busi Cortés acude a la literatura para replantear las problemáticas de la mujer en esta nueva época, y durante su trayecto rescata la visión crítica de Rosario Castellanos.

Para estudiar la transformación de la voz narrativa en esta transposición acudimos a la teoría narratológica feminista de Susan S. Lanser (2018). La voz narrativa es un elemento formal que en esta transposición consiste en una transformación intramodal del hipotexto. Algunas de las afirmaciones que encontramos al realizar el análisis de la voz en esta transposición son las siguientes. Primero, en *El secreto de Romelia* (1988) la voz narrativa se constituye de manera diversa y los personajes femeninos renegocian su autoridad en este nuevo texto; en “El viudo Román” (1964) observamos que la voz autorial se encuentra articulada desde la instancia narrativa heterodiegética que pocas veces cede el poder a la voz de los personajes femeninos. Sin embargo, esta instancia narrativa también nos revela la ideología feminista que esconde el texto, gracias a diversas marcas irónicas que también se encuentran en el diálogo de los personajes.

Otra de las afirmaciones que encontramos al respaldarnos con la teoría propuesta por Lanser es que el humor, como nuevo elemento en la voz femenina, dota un toque de subversión a este componente narrativo. Dentro de la película, observamos que los temas relacionados a las convenciones sociales de la mujer y la identidad femenina son tratados con un toque de ironía y humor, este toque constituye una marca hecha por la autora de manera intencional, para reformular la perspectiva severa y formal que se tenía del feminismo en las películas de la nueva ola del cine mexicano. *El secreto de Romelia* (1988) no es la única obra de Busi Cortés que posee este estilo, podemos observarlo también en la película *Hijas de su madre: Las Buenrostro* (2005), comedia de humor negro sobre una familia de autoviudas que alternan su vida entre un asilo y un hotel de la Ciudad de México y en otras obras de Cortés como *Las Buenromero* (1978) y *Serpientes y escaleras* (1988). En la actualidad, podemos ver que la voz de feminista articulada

desde la comedia ha optado por utilizar nuevas plataformas narrativas, como los *standups*, en donde la risa es una herramienta para aproximar diversas problemáticas como, la violencia de género, la marginalización del lesbianismo, las convencionalidades de la vida de la mujer, entre otros temas; tal es el caso de la comedianta Hannah Gadsby en *Nanette* (2018), donde aborda el problema de la violación, la discriminación en contra de la comunidad lésbica y su propia experiencia personal con respecto a dichos temas. Cabe señalar que el humor, como herramienta de subversión feminista tiene sus orígenes dentro del cine desde la época silente, tema que desarrolla la investigadora Maggie Hennefeld en *Specters of Slapstick & Silent Film Comediennes* (2018). Pudimos apreciar que la teoría feminista propuesta por Lanser también podría constituir una valiosa herramienta para estudiar la construcción de la voz en toda la obra narrativa de la escritora Rosario Castellanos y de las escritoras pertenecientes al siglo XX mexicano, ya que Lanser señala en *Fictions of Authority* (2018), que a pesar de no contemplar a escritoras latinoamericanas sería importante abordar esta perspectiva teórica en autoras con contextos sociales particulares propios de la herencia colonialista, y así, observar cómo las voces personales, autoriales y comunales se construyen bajo estos marcos histórico-sociales. Es necesario decir que existieron algunas dificultades al trasladar la teoría de Lanser al análisis cinematográfico, puesto que en el cine la ocularización, la imagen y el sonido son elementos que también aportan diferentes lecturas al uso de la voz. Sin embargo, encontramos que esta teoría cuenta con una riqueza de aproximaciones que develan diferentes lecturas que la narratología clásica aplicada al cine pudiera pasar inadvertidas, sobre todo al acercarnos a un texto con abundantes huellas de una ideología de género, femenina o feminista.

Por otra parte, queremos mencionar que una de las inquietudes planteadas tanto en la obra académica como literaria de Rosario Castellanos es la representación de la mujer en el ámbito de la cultura, tópico que también es retomado por la directora Busi Cortés. Ambas autoras construyen tanto en “El viudo Román” (1964) como en *El secreto de Romelia* (1988) un entorno en donde sus cuestionamientos se construyen desde el espacio cotidiano, replanteado de este espacio las convenciones sociales de su género. Por ello, creemos que la postura en ambas obras se considera tanto femenina como feminista; ya que por un lado, se realiza un profundo acercamiento a patrones internalizados sobre lo que implica ser mujer en la cultura mexicana colonizada, y por otro, se asume una postura compartida sobre este hecho desde una comunidad en diálogo constante.

En este sentido, es importante decir que actualmente la figura de Rosario Castellanos se ha convertido en un símbolo importante de la cultura del feminismo en México. Cada vez es más común ver en las protestas en nuestro país, estandartes y pancartas que enmarquen el rostro de esta escritora con un pañuelo verde o alguna consigna feminista. En el año 2018 se estrenó el largometraje *Los adioses* (distribuida internacionalmente como *The Eternal Feminine*), película dirigida por Natalia Beristáin que retrata la biografía de Rosario Castellanos, y en donde se insertan algunos de sus poemas más famosos. Por otro lado, también encontramos organizaciones que buscan apoyar la pluriculturalidad mexicana y la defensa de los derechos de la mujer, como el Grupo de Estudios Sobre la Mujer “Rosario Castellanos” que reside en Oaxaca, y que desde su fundación tomó la figura de esta escritora como estandarte de sus

principios ideológicos. Así, es interesante observar cómo su figura sigue trascendiendo en las esferas culturales, políticas y del activismo en nuestro país.

Con respecto a la propuesta metodológica de José Luis Sánchez Noriega (2000) hallamos que resulta flexible al complementarse con la propuesta teórica feminista de Susan S. Lanser (2018) y la teoría de la reescritura de Javier Pardo García (2010), ya que el trabajo metodológico de Sánchez Noriega, —inspirado de las investigaciones taxonómicas del texto de Genette en 1987— sirve como base para las afirmaciones hechas por la teoría de reescritura y la narratología feminista. Así, ambas teorías se desenvuelven en una correspondencia que permite observar la evolución de la teoría textual, la cual se originó en la literatura y que se traslada al análisis cinematográfico. Creemos que esta teoría es sumamente funcional para un investigador que quiera introducirse en los estudios de cine, específicamente en cuanto al análisis de la transposiciones o adaptaciones cinematográficas, ya que aborda un método práctico para analizar los diferentes elementos estructurales que posee tanto un texto literario que se traslada al discurso cinematográfico. Sin embargo, hay que mencionar que también existen otros tipos de contenido audiovisual en los que probablemente no se pudiese aplicar provechosamente esta teoría; como por ejemplo, los productos fílmicos propios del cine experimental. La propuesta teórica de José Luis Sánchez Noriega también busca acercarse al análisis teatral, por lo que sería interesante realizar una investigación que incorpore a esta disciplina artística.

Otros de los puntos que nos interesa mencionar es que tanto “El viudo Román” (1964) como *El secreto de Romelia* (1988) son obras valiosas para analizar de manera independiente. “El viudo Román” (1964) ya ha sido estudiada desde diferentes enfoques, encontramos el

análisis hecho por el investigador George Gordon Wing en “El viudo Román” (1990) en donde realiza un análisis psicológico de los personajes, y en donde define a Carlos Román y Romelia como personajes inundados por el solipsismo y sostiene que esta novela representa de forma magistral los temas propios de la *nouvelle*, como retrato de las sociedades conservadoras; también encontramos el trabajo hecho por María Luna en su tesis doctoral, *Personajes masculinos y masculinidades en la narrativa de Rosario Castellanos* (2011), análisis que relaciona diferentes arquetipos de masculinidades de la cultura mexicana con algunos de los personajes masculinos más emblemáticos creados por la escritora, y de los que nos valimos para realizar una aproximación a algunos de los personajes masculinos en nuestro análisis; por otro lado, encontramos la investigación realizada por Alexander St John, *Indigenism and Feminism in Prose Fiction of Rosario Castellanos* (1981), la cual analiza desde una perspectiva postcolonial, tanto las sociedades ladinas e indígenas representadas en la narrativa de la escritora —entre ellas, la novela corta “El viudo Román”— y desentraña cómo la cosmología maya y el colonialismo influye a estos dos tipos de sociedades. Así, apreciamos los múltiples alcances que la obra de esta escritora posee.

Por su parte, *El secreto de Romelia* (1988) es una película propiamente compleja. Consideramos que el estudio de diferentes representaciones simbólicas, como la figura de los duraznos o la lluvia podrían arrojar nuevas pistas interpretativas, ya que funcionan paralelamente como *leitmotifs* o motivos narrativos. El largometraje posee un elaborado cuidado estético, donde los duraznos acompañan a los personajes femeninos a lo largo del relato; María y Aurelia leen el diario de Román en diferentes escenas desde un duraznero, que siempre ha estado en la

finca de la familia de su abuela; a Romi se le ve comiendo en diferentes momentos esta fruta en compañía de Romelia; cuando Carlos Román devuelve a Romelia a casa de sus padres tras su noche de bodas, ella llora en una escalera inundada por duraznos. De esta manera, los duraznos podrían simbolizar el idilio del romance, y por esta razón, ser elegidos como elementos poético en la novela y retomados por la directora como motivos narrativos o *leitmotifs* en *El secreto de Romelia* (1988). El agua, y en concreto la lluvia, son elementos simbólicos dentro de *El secreto de Romelia* (1988) que también pueden analizarse desde una perspectiva simbólica. Dentro de la literatura clásica, se relaciona al agua con la fertilidad, y suele considerarse como un elemento femenino. En el largometraje, observamos que los personajes femeninos están en relación constante con este elemento; las observamos caminando y jugando cerca de cascadas, viendo la lluvia desde la ventana, o a este elemento presente en los sueños de Aurelia; cuando Cástula abandona la casa de Carlos Román, lo hace en medio de una tormenta nocturna; por otro lado, observamos que los encuentros entre Rafael y Elena suceden a la orilla del río, y el sonido del agua acompaña en diferentes momentos de reflexión a los personajes femeninos.

Así, el sonido es un elemento que puede analizarse como parte de los recursos narrativos que componen a *El secreto de Romelia* (1988). Resulta importante profundizar en la discusión sobre el papel que desempeña este elemento en la cinematografía, entendido como el componente narrativo en el que intervienen todos los elementos audibles (voces, ambientes, música, efectos sonoros, silencios). La música de esta película fue compuesta por José Amozurrutia y consta de una pieza que se repite en diversos momentos de la narración, también el sonido de la lluvia se mantiene recurrente en gran parte del relato y aparece en diferentes

momentos clave de la historia. Durante el comienzo del largometraje, la música acompaña a la protagonista en sus pensamientos, pero conforme transcurre el relato lo hace con otros personajes de la trama. Así, inferimos que la música en *El secreto de Romelia* ayuda a intensificar los momentos con mayor peso dramático del largometraje, convirtiendo a esta melodía en un *leitmotiv* musical que subraya la acción y la diferencia de otras escenas con menor peso narrativo. Finalmente, queremos enfatizar la importancia del sonido en la narración fílmica, destacando sus potencialidades analíticas para un análisis a partir del ejercicio de la transposición en la literatura al cine.

Referencias

- Aumont, J. (1990) *Análisis del film*. Barcelona: Paidós
- Baltodano, R. G. (2009) *La literatura y el cine: una historia de relaciones*. 10 de octubre de 2019, de Letras Sitio web:
<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/1653>
- Bazin, A. (1958) *¿Qué es el cine?* Barcelona: Rialp
- Bustamante, B. G. (publicado el 19 de diciembre de 2004) *Rosario Castellanos: Aniversarios*. La Jornada Semanal, No. 115
- Cano, G. (2005) "Sobre cultura femenina de Rosario Castellanos" en *Sobre cultura femenina* (230) Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Castellanos, R. (1948) *Sobre cultura femenina*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Castellanos, R. (1957) *Balún Canán*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Castellanos, R. (1964) *Los convidados de Agosto*, Ciudad de México: Era
- Castro, M. (2005) *El feminismo y el cine realizado por mujeres en México*. 11 de noviembre de 2019, de Razón y palabra Sitio web:
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/mcastro.html>
- Cortés, B. (1988). *El secreto de Romelia [cinta cinematográfica]*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).
- Cubillo, P. R. (2013). *La intermedialidad en el siglo XXI*. 5 de enero de 2020, de Diálogos Revista Electrónica de Historia Sitio web:
<https://www.redalyc.org/pdf/439/43928825006.pdf>
- Dann, L. I. (2018). *Adapting Gender. Mexican Feminisms from Literature to Film*. Nueva York: State University of New York Press.
- De Dios, V. S. (2011). *Federación Internacional de México, Cine club de género*. 24 de noviembre de 2019, de UNAM Sitio web:
- Gaudreault, A. Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós
- Gordon W. G. (1990) *El viudo Román y la niña Romelia* 23 de octubre de 2018, de Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Sitio web:
<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4671>
- Ibrahim A. H. M. *La mujer mexicana en los ensayos de Rosario Castellanos* 10 de noviembre de 2019, de Universidad de Ain Shams Sitio web:
https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36243/1/06_Ibrahim_Aly.pdf
- Eco, U. (1993) *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen
- Genette, G. (1989) *Figuras III* Barcelona: Lumen
- Genette, G. (1982) *Palimpsestos* Barcelona: Taurus
- Gómez, V. J. (1998) *Diccionario de adaptaciones de la literatura española*. Málaga: Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga.
- Gómez, F. V. (2006). *El concepto de "dialogismo" en Bajtín: La otra forma del diálogo renacentista*. 5 de enero de 2020, de Cervantes Virtual Sitio web:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-concepto-de-dialoguismo-en-bajtn-la-otra-forma-del-dilogo-renacentista-0/>

- Gutiérrez, E. R. G. VELASCO M. A. (coord.) (2015) *Imágenes intertextuales*. Puebla: BUAP.
- Gutiérrez, E. G. (2004) *Una introducción a la teoría literaria feminista*. Puebla: BUAP.
- Gutiérrez, S. M. B. (2006) *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra
- Márquez, K. Luis B. J. V. "Cándida Beltrán Rendón." In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, eds. *Women Film Pioneers Project*. New York, NY: Columbia University Libraries, 2013. <<https://doi.org/10.7916/d8-b5h1-d358>>
- Lanser, S. S. (2018). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Nueva York: Cornell University Press.
- Luna M. A. (2011). *Personajes masculinos y masculinidades en la narrativa de Rosario Castellanos*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Martínez-Sánchez, E. (2019) *Cine y educación*. 6 de octubre de 2019, de Educación y comunicación Sitio web: https://www.educomunicacion.es/cineyeducacion/figuras_d_h_griffith.htm
- Metz, C. (1973) *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta
- Miquel, A. "Mimí Derba." In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, eds. *Women Film Pioneers Project*. New York, NY: Columbia University Libraries, 2013. <<https://doi.org/10.7916/d8-pw36-1k24>>
- Pardo, G. J. (2010). *Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de "The turn of the Screw")*. España: Universidad de Salamanca.
- Pellini, C. (2014) *Hermanos Lumière Primera Proyección de Cine Historia del Cine 3*. de agosto de 2018, de Historia y Biografías Sitio web: <https://historiaybiografias.com/lumiere/>
- Reyes, A. H. (2014) *Balún Canán (Prólogo)* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Ruíz de V. A. B. (2005) *Un acercamiento a la poética del espacio en cinco cuentos de Rosario Castellanos*. 10 de noviembre de 2019, de UNAM Sitio web: <http://132.248.9.34/ptb2005/01039/0344656/0344656.pdf>
- Sánchez M. V. (2019). *Mujeres pioneras del cine mexicano: cine mudo y directoras que soñaron*. de Empire Sitio web: <https://www.empireonline.com.mx/originales/mujeres-pioneras-del-cine-mexicano/>
- Sánchez, N. J. L. (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* Barcelona: Paidós
- Stam, R. (2004) *Teoría y práctica de la adaptación* Ciudad de México: Difusión cultural UNAM
- Toril, M. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Torres S. M. P. (2013) "Adela Sequeyro." In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, eds. *Women Film Pioneers Project*. New York, NY: Columbia University Libraries, 2013. <<https://doi.org/10.7916/d8-kgwj-5j23>>
- Tuñón, J. (2013) "Adriana and Dolores Ehlers." In Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, eds. *Women Film Pioneers Project*. New York, NY: Columbia University Libraries, 2013. <<https://doi.org/10.7916/d8-s8kb-1319>>
- Varo, R. (1956) *La tejedora de Verona*. Recuperado de: remedios-varo.com
- Varo, R. (1957) *Creación de las aves*. Recuperado de: remedios-varo.com
- Varo, R. (1961) *Bordando el manto terrestre*. Recuperado de: remedios-varo.com
- Wolf, S. (2001) *Cine/Literatura, Ritos de pasaje* Buenos Aires: Paidós Ibérica

Zavala, L. (2009) *La traducción intersemiótica en el cine de ficción*. 11 de octubre de 2018, de Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM) Sitio web: <http://www.redalyc.org/pdf/104/10416106.pdf>