



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica

Del papel a la pantalla: *Dos crímenes* de Jorge Ibargüengoitia

Tesis para obtener el título de Licenciada en Lingüística y Literatura

Hispánica presenta

BRENDA GARRIDO HERNÁNDEZ 201504755

Directora de tesis: Dra. Alma Guadalupe Corona Pérez

Fecha de realización de examen:01/25

INDICE

Índice	2
Introducción	4
Capítulo 1: De adaptación y transposición	7
1.1 El cine, sus inicios y su estrecha relación con la literatura.....	7
1.2 La definición de la práctica.....	9
1.2.1 La adaptación	10
1.2.2 La Transposición	18
1.3 Tipologías a considerar Cine/Literatura.....	22
Capítulo 2: La mecánica y construcción del humor	27
2.1 El Humor.....	28
2.1.1 Early childhood: clownish behavior and visual surprise.....	29
2.1.2 Middle childhood: slapstick and logic	29
2.1.3 Adolescence: Subtleties and irreverent behavior	30
2.1.4 Adulthood: Diversity and individuality.....	30
2.2 Técnicas de construcción del humor	30
Capítulo 3: La novela y su conjunto: Dos Crímenes	35
3.1 Argumento	35
3.2 El cronotopo.....	37
3.3 Personajes	38
3.4 Estructura y voces narrativas	40
3.5 Funciones e indicios	42
Capítulo 4: La película	47
4.1 El guion	48

4.1.1 Primer acto	49
4.1.2 Segundo acto	54
4.1.3 Tercer acto.....	59
4.2 Dirección	61
4.2.1 Técnicas narrativas visuales	62
4.2.2 Dirección de actores	78
4.3 Producción	80
4.4 Banda Sonora	84
Capítulo 5: El humor en la obra de Ibarra	90
5.3 Dos crímenes y su sentido del humor	91
5.2 Algunas construcciones humorísticas aplicadas en ambos medios: la novela y la película	94
Conclusiones	110
Anexos	112
Bibliografía	113

- INTRODUCCIÓN

Resulta sumamente sorprendente que, a medida que transcurre la década de los 20 del actual siglo XXI, se siga recurriendo a las antiguas narraciones con el propósito de entretener, y al mismo tiempo de encontrar fuente de inspiración y escape. Aunque esto suele parecer extraño, es más una práctica común a la que ha recurrido el cine. La industria cinematográfica, con el propósito de crear nuevas producciones que puedan atraer la atención de los espectadores, dirige su atención al extenso mar literario.

En el 2019, los cines de todo el mundo dejaban ver en sus carteleras la nueva adaptación de *Mujercitas* de Louisa May Alcott (1868). En esta ocasión, con un reparto de actrices nuevas, y un breve cambio en su ejecución, lo cual permitió que los espectadores de las versiones anteriores, así como los lectores de la novela original, mantuviesen su interés hasta el final de la película. Lo cierto es que por muy diferente que pueda parecernos el discurso cinematográfico del discurso literario, ambos tienen su base primigenia en lo más fundamental, que es la necesidad de contar historias y retornar a ellas las veces que sea necesario.

El cine se ha vuelto un medio que goza de un gran alcancé, al grado que, las barreras culturales y lingüísticas se ven prácticamente desvanecidas, cuando son presentadas en la gran pantalla. Es gracias a esta capacidad, que la industria del cine no solo que se ha convertido en un excelente medio de innovación sino también de difusión.

El primer acercamiento de muchos futuros lectores fue debido a las respectivas adaptaciones cinematográficas de grandes referentes literarios; desde las tragedias de Shakespeare pasando por los clásicos de Disney y su versión de los cuentos de los hermanos Grimm hasta las grandes obras de fantasía moderna como *El señor de los anillos* y *Harry Potter*. Los audiovisuales acercan las historias que se encuentran encerradas en las páginas, a públicos que antes de estos nunca habían mostrado interés o en todo caso presenta una visión nueva de aquello que los lectores ya habían experimentado.

Las producciones cinematográficas son un medio que permite que las grandes obras literarias, se renueven ante las generaciones que distan de su público original. El caso del cine mexicano no dista tanto de otras industrias, pues muchas veces ha recurrido a obras

literarias tanto de autores nacionales como de otras partes del mundo para la realización de sus cintas.

Es por eso por lo que este trabajo de tesis centra, su atención en lo que algunos autores han llamado transposición del discurso o código literario al discurso cinematográfico. Vale preguntarse, como una forma de iniciar esta investigación, ¿Qué elementos son compartidos en ambas propuestas? ¿Cuáles de esos elementos son reinterpretados con el fin de que la versión cinematográfica sea dotada de mayor dinamismo? ¿Narratológicamente que tanto se adaptan las perspectivas de una versión a otra? ¿Qué códigos cambian y ¿Cómo se beneficia en algunos aspectos la versión cinematográfica con estos cambios?

En este caso, tomando como principal objeto de estudio la novela escrita por Jorge Ibargüengoitia *Dos crímenes* (1979) y su versión homónima del cine realizada en 1994 por Roberto Sneider. Teniendo en cuenta el objeto de estudio, surgen ciertas preguntas relacionadas con el humor y la ironía, características que definen no solo a la novela si no al trabajo de un autor como lo fue Ibargüengoitia (razón por la que fue desestimado varias veces por la crítica de su tiempo) ¿La versión cinematográfica traslada estos elementos (como la ironía) o la omite completamente? ¿El humor presenta un cambio gracias al medio en el que se presenta o es el tiempo que separa a la versión literaria de la cinematográfica un factor principal a considerar en la construcción del humor?

En ambas versiones se comparte de manera nuclear la historia de Marcos, un hombre que es inculgado en un crimen que no cometió y en su intento de escapar termina buscando a su tío, quien tiene una buena posición económica. Al pasar la acción narrativa, la historia de Marcos se complica y termina siendo enredado en diferentes situaciones en las que la intriga familiar, ambición y muerte se involucran.

La obra de Jorge Ibargüengoitia, cargada con su estilo irónico, en conjunto con los temas abordados en sus narraciones, podría ser un buen recurso para la adaptación al cine; sin embargo, en contraposición, se ha visto sumamente ignorado en este ámbito. Las adaptaciones existentes de su obra son mínimas, y se ven casi perdidas en la enorme cantidad de filmes dentro del cine nacional e internacional.

Es por lo que este trabajo de investigación centra su atención en la transposición de *Dos crímenes*, proveniente del medio literario y trasladado al discurso cinematográfico por Roberto Sneider en 1994. Destacando los elementos correspondientes a la semiótica y la narratología que permiten que la adaptación o transposición sea posible, al igual que ciertas mecánicas o técnicas en la construcción del humor que también sufren ciertos cambios en el traslado de un medio a otro. Tomando como punto de partida las bases de la investigación documental; realizando un estudio comparativo de ambos discursos, el literario y el cinematográfico, con el fin de analizar los elementos que permiten la adaptación. Enfocando parte de la atención en la transposición de las mecánicas y técnicas del humor, una de las características que definen a la obra de Jorge Ibarguengoitia.

La base metodológica de este análisis está compuesta por la teoría de la transposición propuesta por Sergio Wolf en *Cine/literatura, ritos del pasaje* (2001) y lo expuesto por Robert Stam en *Teoría y práctica de la adaptación* (2004), así como en las diferentes tipologías propuestas por Sánchez Noriega en *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000) sin dejar a un lado las ideas acerca de la reescritura filmoliteraria expuesta en *Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de The Turn of the Screw)* de Pedro Javier Pardo García (2010) y *La gran sintagmática del film narrativo* de Cristian Metz (1966)

Las nociones del análisis cinematográfico son rescatadas principalmente del video de “*Guía básica de lenguaje cinematográfico*”, publicado el 22 de febrero del 2019 por el canal de Sensacine y por el libro de *historia del cine* de Mark Cousins (2005), en el que se exploran las nociones visuales comúnmente utilizadas en las cintas cinematográficas y como estas están ligadas directamente con las emociones y sensaciones que quiere transmitir el cineasta.

En cuanto al análisis del discurso literario, este se centrará en la propuesta de Roland Barthes expuesta en *Análisis estructural del relato* (1966), así como en *Palimpsestos* (1982) de Gerard Genette y *La aventura semiológica* (1993) de Roland Barthes, para el análisis de las técnicas de construcción del humor se tiene como base el artículo *Developing a Typology of humor in Audiovisual Media* (2004) de Buijzen & Valkenburg en el que se desglosa una variada lista de técnicas de construcción del humor en los medios audiovisuales mismas que

al tener como base fundamental los estudios de Arthur Asa Berger acerca de las construcciones verbales y las técnicas del humor que resultan convenientes para el análisis que se pretende realizar.

Capítulo 1 “De adaptación y transposición”

1.1 El cine, sus inicios y su estrecha relación con la literatura

El mundo en su extraña complejidad está repleto de narraciones e historias y los seres humanos se han dado la tarea de crear diferentes medios que permitan su documentación y posterior consumo. Siendo tal vez la literatura el medio más longevo y el cine, una conclusión inevitable. Principalmente, si se considera la creación, el cambio y la expansión de los medios audiovisuales. “El relato comienza con la historia misma de la humanidad” (Barthes 9).

El cine, como medio, se ha servido innumerables veces de la literatura, ya sea como material de inspiración o tomando la base estructural de sus narraciones. Desde sus inicios en 1895, con los hermanos Lumière y su cámara fija, que mostraba escenas costumbristas como en la *salida de la fábrica* o la emblemática *llegada del tren a la estación* (1896). Se puede observar, la estructura básica de tres partes que componen al relato: la introducción, el nudo y el desenlace en la mayoría de las cintas cinematográficas esta estructura se mantiene, aunque puede ser omitida en el cine de corte experimental o no narrativo.

Esa estructura que define primigeniamente a las narraciones se traslada a las escenas contadas por la cámara. Con el desarrollo de la industria cinematográfica, y de la tecnología que permitía la adición de efectos especiales; el cine aumenta su dificultad, los recursos narrativos se acrecientan, al igual que la posibilidad de contar historias más complejas. Las puestas en escena que emulaban a las puestas teatrales sencillas se van dejando a un lado para dar origen a una industria que comienza a presentar mayor autonomía.

George Méliès conocido popularmente como “el mago del cine”, fue uno de los primeros cineastas en innovar con las técnicas de narración cinematográfica, con el uso de guiones gráficos, disolución de imágenes e incluso el cine a color. Comenzó a incorporar elementos fantásticos en sus filmes. En *Viaje a la luna* (1902) y *Viaje a través de lo imposible* (1904), toma inspiración de obras literarias e incorpora elementos de las obras de Julio Verne.

A partir de este punto se observa como la materia del cine evoluciona, poco a poco va dejando a un lado los escenarios comunes y fáciles de identificar, en la cotidianidad del espectador de la época, para darle paso a la complejidad narrativa. En la que los grandes personajes literarios encuentran, su adaptación a la gran pantalla; como *Sherlock Holmes* (1903) de la mano de Arthur Marvin, o *Nosferatu* (1922) cinta alemana que se inspira en el famoso *Drácula* de Bram Stoker, pero por razones legales se abstiene de mencionar el nombre del vampiro de la novela. *El fantasma de la ópera* (1925) o *Frankenstein* (1931).

Los ejemplos mencionados, son parte de los inicios del cine, pero eso no significa que las obras literarias hayan dejado de tener presencia en el cine; desde las grandes producciones dirigidas a un público joven como la saga de *Harry Potter* (2001- 2011) o *Los juegos del hambre* (2012- 2015) pasando por los grandes clásicos que apelan a nuevos públicos con versiones nuevas, que contemplan en su elenco a los actores de moda, como es el caso de *Mujercitas* (2019) o el mismo *Sherlock Holmes*, mencionado anteriormente en este texto, a quien tan solo en el 2009 el director Guy Richie le realizó una nueva adaptación cinematográfica del personaje.

La literatura y la industria del cine mexicano, no se han quedado atrás, cuando se habla de producir versiones cinematográficas basadas en las grandes obras literarias nacionales, se puede encontrar *Pedro Páramo* (1967) de Carlos Velo, *El apando* (1976) de Felipe Cazals, las dos correspondientes *del complot Mongol* (1977 y 2018) de Antonio Eceiza y Sebastián del Amo, *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau o incluso *Santa* de Federico Gamboa que ha demostrado ser una de las novelas con una gran cantidad de adaptaciones con tres de ellas dirigidas al cine y una para la televisión; por mencionar tan solo unos cuantos ejemplos que figuran en el cine nacional.

El cine y la literatura tienen una relación de complicidad marcada, en la que no solo juega la estructura narrativa básica de tres actos. Al mismo tiempo se puede definir a partir

de la atracción a nuevos públicos, por una parte, se cuenta con los lectores de la obra que se acercan al filme redescubriendo y revitalizando la visión inicial que tuvieron tras su experiencia de lectura. Mientras que, por supuesto, también existen aquellos que intrigados por lo que han visto en la pantalla se acercan al libro, en busca de aquello que permanece oculto entre las páginas y la versión cinematográfica decidió omitir.

En palabras del teórico José Luis Sánchez Noriega “Literatura y cine están condenados a coexistir, fecundarse mutuamente, dialogar entre sí y entretenerse.” (65). En este capítulo se hará un recorrido de algunas de las teorías y discusiones que han puesto a la adaptación, en algunos casos también llamada transposición, traducción o reescritura filmoliteraria, como tema central de sus estudios.

1.2 La definición de la practica

Anteriormente se ha discutido la ineludible relación existente entre la literatura y el cine Sánchez Noriega, no solo considera que su relación existe desde los inicios de la industria cinematográfica, sino que la separación de ambos es prácticamente imposible. Por lo que no resulta sorprendente que los debates y teorizaciones, referentes a esta relación estén presentes tanto en las trincheras del cine como en las de la literatura y por supuesto que estas discusiones, con el tiempo, hayan tomado mayor relevancia en ambos campos.

En los últimos años estamos asistiendo a una de las fases expansivas: proliferan los cursos y seminarios, monográficos de revistas, diccionarios y libros, ciclos y debates de diversa entidad y pretensiones; y ello sucede desde distintos ámbitos, tanto el académico –de los estudios de comunicación audiovisual y también de la literatura como la divulgación cultural y hasta la empresa editorial. (65)

Siendo tal vez el terreno de análisis de la adaptación uno de los que más genera atención. Dado que incluso la academia de las artes y las ciencias cinematográficas, de estados unidos AMPAS (por sus siglas en inglés *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*) reconoce la importancia de la adaptación en sus famosos premios anuales, los

llamados *Oscars* que desde 1928 (salvo en algunas cuantas ocasiones) ha entregado el premio a mejor guion adaptado.

Las discusiones correspondientes a la relación de la literatura y el cine parecen tener dos tópicos cuyos puntos de interés son más marcados; por una parte, se puede encontrar la discusión, en la que se parece desvirtuar a las versiones cinematográficas cuando se contraponen con la obra literaria. En este tópico, aquellos que se encuentran inmersos en este debate, apelan a la superioridad estética de un medio frente al otro. El otro tema de mayor discusión es aquel que nos competirá a lo largo de este capítulo, y es aquel que gira en torno al término que pone el nombre a la práctica y por supuesto todos aquellos procesos que se llevan a cabo para realizar una adaptación exitosa.

1.2.1 **La Adaptación**

El término de adaptación, es tal vez el más utilizado de manera popular; su uso es bastante común principalmente cuando se hace referencia a la realización de una obra B que proviene de un material A; en este caso una película o versión cinematográfica que basa su historia en un material literario previamente escrito. En la siguiente definición de la práctica, expuesta por Sánchez Noriega, se entiende a la adaptación, como la modificación del texto literario con el fin de cumplir las exigencias de los medios cinematográficos.

Adaptación como el proceso en que el relato, la narración de una historia, expresado en la forma de texto literario deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal) en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialogizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones) en otro muy similar expresado en la forma de texto fílmico (47).

En cierto modo el hecho que el material de origen tenga que ser modificado para encajar en un medio distinto a encendido durante años las alarmas de los detractores de la práctica. Razón por la que los debates que ponen en duda la originalidad del cine y su valor como corriente artística han estado presentes desde los inicios de la industria, del mismo

modo se ha visto demeritado por su popularidad entre las masas al grado que algunos intelectuales consideran a la adaptación como una degradación de la obra original.

En el primer tercio del siglo, hay reticencias frente al cine entre los escritores (Geduld, 1981). El gran grupo de «clásicos» vivos desprecia el cine por tratarse de un espectáculo popular: los reproches se dirigen a las cuestiones más variadas, desde el ambiente promiscuo de las salas cinematográficas a la mera pretensión de diversión mediante bufonadas y, por supuesto, la degradación de las obras literarias que han supuesto las adaptaciones. (67)

El teórico en cine estadounidense y en semiótica cinematográfica Robert Stam por su parte señala, que gran parte de las críticas generadas contra las adaptaciones, caen en el moralismo y los comentarios despectivos. Dejando a un lado lo referente a la película como medio independiente y enfocándose directamente en el juicio otorgado a partir del realizado a la obra literaria. Es decir, que se pondera directamente al filme en su relación con la obra original y se toma en cuenta el marco otorgado a partir de la llamada fidelidad.

El discurso de la fidelidad propone preguntas interesantes sobre la recreación cinematográfica de un escenario (...) Cuando se dice que una adaptación ha sido “infidel” al original, la mera violencia del término expresa la intensa sensación de traición que se siente cuando una adaptación cinematográfica no captura lo que se ve como la narración, la temática o las características estéticas fundamentales de su fuente literaria. La noción de fidelidad tiene su poder persuasivo a partir de la percepción de que: (a) algunas adaptaciones son mejores que otras, y (b) algunas adaptaciones no consiguen “dar cuenta” de lo que más se aprecia en las novelas fuente. (34-35)

Stam, por su parte en *teoría y práctica de la adaptación* habla acerca de los factores que la sociedad considera, cuando pone en mayor estima un medio frente a otro y por supuesto invita a la reflexión sobre los tiempos en los que surgen las obras. “En este sentido, las adaptaciones pueden ser “lecturas” o “críticas” de la novela fuente. Bajtín afirmaba que

cada época re-acentúa a su manera las obras del pasado.” (66) Tomando este punto en cuenta es bueno preguntarse si los factores sociales, contribuyen y permean, tanto en la obra literaria como posteriormente en su respectiva adaptación. Los factores sociales son los mismos o en todo caso son un espejo, de la época en la que se desarrolla la adaptación con ciertas cosas en común. Teniendo eso en cuenta, la adaptación debe permitir hasta cierto punto que la obra literaria sobreviva a su propio tiempo y encuentre su lugar en el futuro.

Entonces 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? (10).

Stam asimila a la adaptación como la acción de transformar el material original (en este caso el literario) para que cumpla las normas establecidas por medio cinematográfico. Las exigencias de las que habla el autor pueden ser sociales, comerciales y por supuesto contextuales. Teniendo en cuenta esto, el teórico propone la construcción de un modelo de análisis de la adaptación, en que se deje a un lado los prejuicios comúnmente dados a las producciones que cuentan con un material literario previo; y que pueda ser aplicado tanto a las adaptaciones como a aquellos filmes que no lo son.

En la creación de este marco de análisis el autor toma en cuenta algunas de las tipologías propuestas por Gérard Genette, ya que para Stam toda adaptación de un texto literario, se vuelve una especie de relación hipertextual como en su momento lo definía Genette y al mismo se apoya de las ideas que vienen del llamado dialogismo de Bajtin, en la que se establece que se trata de una obra hecha a partir de una anterior. Tomando ambas nociones, dialogismo e intertextualidad, el teórico postula que es posible sortear, con cierto grado de éxito, la compleja noción que ataca en diferentes grados a una adaptación, la fidelidad.

Entonces las nociones de “dialogismo” e “intertextualidad” ayudan a trascender las aporías de la “fidelidad” y del modelo binario fuente/adaptación, que no sólo excluye todo tipo de textos suplementarios, sino también la respuesta dialógica del lector/espectador. (63)

En teoría y práctica de la adaptación Stam explica que la presencia de un cronotopo como el que proponía Bajtin para el medio literario, se puede comparar directamente en la estructura planteada por el cine. “El concepto de cronotopo supone que las historias *toman tiempo*, pero también *toman espacio*” (61) En este caso se establece que cada uno de los ambientes generados por la ficción, ya sea dentro del medio literario o cinematográfico esta provisto de un tiempo y espacio que se ajustan a la historia, con el fin de dotarla de verosimilitud. En lo propuesto por Stam, el análisis cronotópico de una cinta puede arrojar conexiones entre tres elementos de base.

(1) El decorado típico en el cine (por ejemplo, los bares, las salas de tertulia y las calles mojadas del film noir); (2) las relaciones temporales (en el cine, los faux raccords de Resnais o la lentitud deliberada de Satyajit Ray), y (3) las relaciones espaciales (las aplanadas perspectivas de Godard, el ángulo oblicuo de Welles). Un modelo cronotópico puede facilitar la construcción de un modelo más incluyente para el análisis del tiempo-espacio en el cine, al tomar en cuenta simultáneamente preguntas sobre historia, género y las relaciones cinematográficas específicas entre el espacio y el tiempo. (62)

Tomando en cuenta la noción del cronotopo y sus posibilidades en un análisis cinematográfico. Stam explica que existe otra de las relaciones dadas por el dialogismo Bajtiniano que ayudan a relacionar a los textos y definir plenamente el concepto de adaptación son las llamadas posibilidades que se abren en relación con todas las prácticas discursivas, es decir que todos los textos mantienen un grado de conexión con expresiones comunicativas que rodean al texto dentro y fuera del mismo.

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. (62)

A su vez lo anterior se relaciona con la intertextualidad, señalada por Kristeva y que se basa en las nociones de Genette propuesta en *palimpsestos* (1982), en lo expuesto por Genette, se utiliza el concepto de transtextualidad que hace referencia a la toda la relación

existente entre un texto y otros. Esto también incluye a los diferentes tipos de transtextualidad e intertextualidad, que si bien Genette no aplica ni menciona al cine, Stam lo relaciona en el desarrollo de su teoría. La alusión entendida como la mención breve de algunas partes o características de un texto.

La “alusión” en el cine también puede adoptar las formas específicas del medio. Un movimiento de cámara puede ser una alusión, como se puede observar en la larga serie de tomas virtuosas, incluso exhibicionistas, hechas desde una grúa o una cámara fija, que han formado los ostentosos preludios de una larga serie de películas, cada una de las cuales se refiere deliberadamente a las películas previas y aprovecha los avances tecnológicos. (64)

La paratextualidad, que expresa una relación con el título o subtítulo de la obra, en este caso Stam lo expone como una relación indisoluble con todo material relacionado con la cinta.

En el cine, aunque Genette no lo menciona, la “paratextualidad” puede convocar a todos aquellos materiales cercanos al texto (...) Pero el “paratexto” también tiene formas más mercantiles. En el caso de los éxitos de taquilla de Hollywood, incluyendo aquellos que están basados en fuentes preexistentes como novelas o tiras cómicas, el texto es abrumado, por así decirlo, por el paratexto comercial. La película se convierte en una especie de franquicia o marca, diseñada para generar no sólo secuelas, sino productos subordinados dirigidos al consumo (65)

La metatextualidad, entendida originalmente como una relación de un texto con otro que habla de él ya sea de manera explícita o sutil, en este caso adaptada a la práctica de análisis cinematográfico de Stam como una especie de reescritura de la fuente original “En este sentido, las adaptaciones pueden ser “lecturas” o “críticas” de la novela fuente.” (p.66) Al ser una reescritura esta no tiene que estar contada, necesariamente, desde la perspectiva o tono original, otorgando nuevos puntos de vista que antes parecían imposibles “Se puede argumentar que las adaptaciones cinematográficas deben ser vistas como textos que existen en un plano continuo junto con estas otra “reescrituras”. (67)

En este caso según lo expuesto por el autor pueden existir adaptaciones marcadas y no marcadas es decir aquellas que sufren una influencia directa de la obra literaria sin necesariamente seguir las líneas argumentales expuestas en el material de origen, algo parecido a lo que sucede en *10 Things I Hate About You* (1999) una adaptación no marcada de *La fierecilla domada* de William Shakespeare que obedece a las exigencias de su tiempo y público al que va dirigida, teniendo puntos en común con la obra de Shakespeare pero sin tener lo que se podría considerar como coincidencias extremas entre ambas obras.

La architextualidad, es definida en la obra de Genette como un conjunto de categorías o características generales de las que depende o que trascienden en cada tipo de texto. Es decir, el cómo se inserta la obra dentro de un respectivo género literario o cinematográfico y que características de estos se cumplen.

A primera vista, esta categoría parece irrelevante para la adaptación, porque normalmente las adaptaciones simplemente toman el título de la novela. Sin embargo, como se ha visto, hay adaptaciones “no marcadas” (*Ni idea*) y adaptaciones genéricas difusas (Rohmer). También hay adaptaciones a las que se les da un nombre nuevo, como cuando Coppola adapta *Heart of Darkness* de Conrad como *Apocalypse Now* (1979), donde el título es un giro al contracultural (70)

Stam considera a la architextualidad, como uno de los grandes puntos que anclan a las obras en los paradigmas legales, por una parte, las adaptaciones que aceptan su cualidad de obra adaptada (y en todo caso comparten el nombre con la obra original), no parecen tener ningún problema con aquello que los relaciona con su material de origen. Ya que en cierto modo al evocar desde el título su relación estrecha con la obra literaria da pie a que los espectadores generen una relación con la cinta a partir de las expectativas que conlleva el material previo.

En el caso de las adaptaciones no marcadas o aquellas que evitan la relación paratextual. Su relación con el texto de origen se ve representada por medio de detalles incluidos dentro de la su realización, que los lectores previos pueden percibir sin ninguna dificultad, pero el hecho de que la obra B no tenga una relación paratextual con la obra A, no significa que deba negar que la obra cinematográfica es una adaptación.

La architextualidad también incluye el espinoso tema de los derechos de autor (...) Las demandas legales que sostienen que una película se basó en una fuente no autorizada pueden ser consideradas como asuntos que giran alrededor de la architextualidad. Por ejemplo, la acusación de Barbara Chase Riboud en el sentido de que Amistad (1997) de Spielberg robó escenas de su novela Echo of Lions (1989) se apoya en el hecho de que el realizador no declaró que su película era una adaptación. (...) Todas estas controversias giran alrededor de quién es “dueño” de una porción del intertexto. (70- 71)

La hipertextualidad, según lo expuesto por Stam, es tal vez la categoría que resulta más relevante para los terrenos de la adaptación, ya que esta se define como una relación que une a un texto nuevo con uno anterior. En este caso un producto audiovisual nuevo y derivado de un texto o material pre- existente.

La “hipertextualidad” se refiere a la relación entre un texto, al que Genette llama “hipertexto”, con un texto anterior o “hipotexto”, al que el primero transforma, modifica, elabora o expande. (...) En este sentido, las adaptaciones cinematográficas son hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, ampliación, concreción y actualización. (...) En consecuencia, las adaptaciones cinematográficas están atrapadas en el continuo remolino de referencia y transformación intertextual. (71-72)

Teniendo en cuenta cada uno de estos puntos, Stam da pie a un modelo práctico con la intención de que las adaptaciones sean entendidas. Haciendo énfasis en que muchos de los llamados narratólogos cinematográficos han tomado, en cuenta los análisis narratológicos del tiempo novelesco desarrollados por Genette.

Los narratólogos cinematográficos han extrapolado tres de las principales categorías de Genette: orden (que responde a la pregunta “¿cuándo y en qué secuencia?”), duración (que responde a la pregunta “¿durante cuánto tiempo?”) y frecuencia (que responde a la pregunta “¿qué tan seguido?”). (73)

El análisis de este tipo, al ser trasladado al terreno cinematográfico, se enfoca en escenas que componen al filme y en su respectivo montaje. Estas, como en la narración

literaria, pueden ser lineales o no lineales (orden) con o sin la repetición de un solo acontecimiento (frecuencia) y en conjunto suceden en un correspondiente temporal del discurso (duración).

En cierto modo, el trabajo del guion es la primera guía que tiene la producción antes de convertirse en una puesta en escena, en la que la cámara da un punto de vista y a su vez, también resulta ser el anclaje que tiene en el terreno literario, mismo que puede servirse de los artificios literarios, no solo en la construcción también en su análisis. Si bien es imposible el examen completo de una obra cinematográfica basándonos solamente en la estructura y composición del guion, resulta imposible no destacar esa asociación presente con el terreno literario.

Las adaptaciones cinematográficas son, en términos narratológicos de Genette, un hipertexto procedente de un hipotexto pero al mismo tiempo dado que el cine no es un tema originalmente tratado por el autor es imposible que no se planteen cuestiones que en cierto modo se ignoran dentro de lo postulado originalmente por la narratología.

Puesto que la adaptación involucra dos textos semióticamente diferentes basados en una misma narración, su naturaleza necesariamente trae a la superficie algunas cuestiones que no son tratadas por Genette. La adaptación, entonces, se convierte en un tema de la narratología comparada, que se hace preguntas como la siguiente: ¿Qué eventos de la novela han sido eliminados, agregados o cambiados en la adaptación y, lo que es más importante, por qué? (76)

Tomando en cuenta, las cuestiones que pueden quedar fuera, como lo expuesto en la cita anterior, Stam propone un análisis de narratología comparada de la adaptación.

Una narratología comparada de la adaptación también examina la forma en que las adaptaciones agregan, eliminan o condensan personajes. Algunas veces, constelaciones de personajes se ven reducidas a un solo grupo (...) La cuestión importante para los estudios de adaptación es: ¿Qué principio guía los procesos de selección o triage cuando alguien está adaptando una novela? ¿Cuál es el sentido de estos cambios? ¿Qué principios determinan la selección? (78)

En resumidas cuentas, el análisis propuesto por Stam da mayor importancia al análisis estructural, teniendo como fin entender el significado o el sentido de ambos textos. Otorgándoles el mismo nivel de importancia con el fin de entender la naturaleza de los cambios presentados y su relación de ambas partes con sus medios de origen.

Lo importante es que todas las películas, no sólo las adaptaciones literarias, los remakes y las secuelas están mediatizadas por la intertextualidad y la reescritura. (...) Sin embargo, en cierto sentido las adaptaciones ponen de manifiesto lo que es verdadero para todas las obras de arte: el hecho de que todas son “derivadas” en cierto sentido. (102)

1.2.2 La Transposición

El crítico de cine y guionista argentino Sergio Wolf en su libro del 2001 *Cine/literatura: ritos del pasaje* comienza a cuestionarse al concepto de adaptación al referirse al alcance mismo y las implicaciones que su uso dejaba.

Para hablar del problema de la literatura que deviene cine, o mejor, de los libros que devienen películas, se recurre a la palabra adaptación. Y lo cierto es que la palabra “adaptación” tiene una implicancia médica, y otra, material. 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; (15)

Wolf expone que el concepto de adaptación tiene que ver con la sobre estimación de alguno de los dos medios y por supuesto con la adecuación de los formatos. Es por eso que propone la idea de la transposición, Wolf encuentra su origen en los textos de Gérard Genette, en los que se distinguen las relaciones hipertextuales. En *Palimpsestos* Genette caracteriza dos tipos principales de hipertextualidad, *imitación* y *transformación*, con tres niveles funcionales: lúdico, satírico y serio; a su vez de ambos surgen seis formas de hipertextualidad. *Parodie, pastiche, travestissement, charge, transposition* y *forgerie*. Siendo

la transposición una forma de contar una misma historia, pero de forma diferente “por tanto introduciendo una serie de transformaciones que pueden ser, según Genette, FORMALES o TEMÁTICAS.” (Pardo 47).

El autor usa este concepto para denominar al traslado de una historia a un medio diferente “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto). Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado o texto derivado de otro texto preexistente” (Genette 14); abriendo la discusión y señalando ciertas diferencias terminológicas, y por supuesto centrándose en los efectos y sentidos que involucran a cierta operación.

Wolf considera que la transposición, remitiéndose a la jerga médica, es la que mejor expone la idea de trasplantar de un medio a otro. ya que deja a un lado la noción de subordinación de alguno de los dos medios, que considera queda implícito en el concepto de adaptación; concediendo su autonomía a la versión cinematográfica.

No es casual la idea de las operaciones realizadas, porque la acción del cirujano manipulando un cuerpo puede homologarse a la del cineasta o los guionistas trabajando en una transposición literaria: deben extirpar, sustituir, reemplazar órganos, reparar o dar otra dirección a ciertas funciones, suturar los cortes. Y el resultado es siempre un otro cuerpo, diferente, pero que lleva siempre las marcas o cicatrices de su renacimiento. (77)

La transposición en este caso es el traslado, de un medio a otro; que para su realización tiene en cuenta ciertos elementos personales dados por el realizador de la versión fílmica; dando en cierto modo una versión derivada de su lectura e interpretación del texto literario. Wolf consideraba que la versión cinematográfica de una obra previa no era más que la interpretación sesgada de un grupo encargado de su realización. “Lo que quedó no es la obra literaria sino el modo en que el director, los guionistas y los actores leyeron o interpretaron ese material para construir a partir de él una película.” (78).

Dado el carácter, de visión personal del que goza la versión cinematográfica, Wolf considera que no se puede considerar que exista una transposición definitiva; como evidencia existen varios ejemplos de obras literarias de los que existen diferentes versiones

cinematográficas, cada una de ellas presentada con marcas estilísticas únicas. Siendo tal vez el llamado prestigio previo del que goza la obra literaria aquello que distingue el nivel de la transposición “Por eso es que toda transposición es una versión, nada más que una versión que, en todo caso, puede inscribir su nombre en letras mayúsculas si el objeto literario al que se aferra goza de prestigio artístico. O bien, puede tratarse de un objeto literario que el filme procurará olvidar o minimizar, si la fuente de origen carece de tal prestigio artístico.” (78)

Es decir que mientras más prestigio tenga la obra en el mundo literario, el nivel de lo que podríamos llamar transgresiones se limita, si bien no es una regla general, este nivel limitado no siempre sucede por decisión de los realizadores, si no por las condiciones externas que limitan la creación de la versión fílmica y en algunos casos estas limitantes, dejan a su paso un producto derivado poco propositivo en el área cinematográfica, que en cierto sentido irónico también es aquel que llega a gozar de una mayor fidelidad con el texto. Esto sucede principalmente cuando al priorizar un elemento como la fidelidad se dejan a un lado los artificios del cine, limitando la exposición creativa y presentando un producto meramente expositivo y poco sustancial.

La transposición de textos clásicos frecuenta lo meramente decorativo o al menos la fidelidad maníaca, en un acto de respeto que los propios textos de origen desmienten (...) En todo caso, el centro problemático se hace visible cuando se cree que seguir con precisión ciertas indicaciones del texto entonación, modos lexicales, ubicación espacial de los personajes dará como resultado una mayor cercanía al texto de origen y que, por carácter transitivo, proveerá al filme de un espesor estético mayor que otro que opta por “leer libremente” (95-96)

La transposición es para Wolf, una forma de precisar el alcance del estudio de aquellos productos audiovisuales que derivan de un formato escrito sin dejar a un lado aquello que aporta el cine como un medio artístico independiente. A su vez otorgando su lugar correspondiente a la obra literaria. En todo caso realiza una precisión de los que parecen ser los temas recurrentes que condicionan un análisis de este tipo.

El primero de estos es una especie de valorización previa del material, con base en el prestigio de la obra y del autor y por supuesto a su lugar en el canon literario. En cierto modo el autor explica que cuando la obra goza de cierto grado de prestigio, la obra derivada de este

producto es evaluada, en gran parte de las ocasiones, sin considerar que se trata de medios diferentes. En este caso muchas veces, se deja a un lado el terreno del cine como medio de análisis y se prioriza al medio literario y lo que ofrecía desde su concepción desde las páginas, haciendo un énfasis en aquello que la cinta dejó a un lado.

Los trabajos sobre transposición están concebidos por escritores o críticos literarios que le asignan mayor valor a la escritura del escritor que a la del cineasta. Es por eso que en tales trabajos las películas, finalmente, ocupan un lugar de meros pretextos, olvidándose ese “otro mundo” y ese “otro lenguaje” que son los del cine (21)

El segundo de los temas recurrentes es aquel que habla sobre las diferencias existentes con el material original. En este tópico entra en debate el tema de la fidelidad y la percepción estética. Wolf explica que cuando el análisis se centra simplemente en hacer un listado de las similitudes y diferencias el análisis se ve limitado por sus propias características es por eso que la cuestión debe reorientarse en aquello que motiva los cambios.

La interrogación, entonces, debería centrarse en los motivos de los cambios y las persistencias, y en los efectos que producen (...) muchas veces quienes siguen los datos del texto original, quienes buscan ilustrar el material literario o seguir sus indicaciones o descripciones, están más lejos del espíritu del texto. (22)

El tercero de los temas es aquel que deja a la transposición, como una especie de producto limitado por los textos clásicos, estas realizadas bajo la creencia de que la fidelidad completa da como resultado un mejor producto cinematográfico, al intentar realizar una calca del material original sin tener en cuenta que el cine al ser un medio distinto ostenta materiales estéticos diferentes. El cuarto de estos tópicos se centra una especie de zona fronteriza entre disciplinas y textos.

El hecho de que la transposición sea una zona fronteriza entre disciplinas motiva que existan diversos marcos teóricos afines, o que al menos aparezcan como más pertinentes o estimulantes para pensar cuestiones puntuales de la acción de transponer (...) Pero también son pertinentes aquellos trabajos que dan cuenta del estilo literario de los escritores o del estilo cinematográfico de los cineastas. O aquellos que

reconstruyen los procesos productivos de los filmes, en las vinculaciones entre los escritores y la industria del cine. (28)

Sánchez Noriega, en *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000) propone su propia metodología con el fin de facilitar el análisis del paso de una obra literaria a una obra cinematográfica, tomando como base la comprensión de los medios y las transformaciones que se llevan a cabo. Dada su flexibilidad en el análisis de la adecuación, así como su relación con lo desglosado y propuesto por Stam y Wolf de los textos se a considerado pertinente el uso de su terminología, misma que será desglosada en apartados siguientes, para el análisis correspondiente a la transposición, término acuñado originalmente por Wolf y que será usado de manera indistinta al igual que el termino de adaptación a lo largo de esta investigación; que centra su atención en el traslado de la novela *Dos crímenes* Jorge Iburgüengoitia (1979) a su versión cinematográfica homónima de 1994.

1.3 Tipologías a considerar Cine/ literatura

El cine y la literatura son dos medios de difusión diferentes; que se mueven bajo códigos propios. El cine al ser una plataforma audiovisual se sirve de diferentes elementos como la edición, música, montaje, sonido, iluminación, etc. Para dar cuenta de algunos elementos que se encuentran inmersos en la narración literaria o para dar más peso a las escenas presentadas en la cinta.

A lo largo de la historia del cine, diferentes realizadores se han encargado de dar una identidad propia al medio, proponiendo un sinfín de recursos estéticos que dotan a la narración cinematográfica de mayor valor simbólico, muchas veces gracias a las imágenes y al montaje. Siendo tal vez David W. Griffith, considerado uno de los cineastas más importantes de la historia norteamericana y uno de los primeros en establecer un lenguaje cinematográfico propio; ideando mecanismos de narración que se sirven del montaje y las imágenes obtenidas por la cámara.

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 del plano en función de las necesidades dramáticas (...). Los 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. (Sánchez 18).

Al observar esta cita en la que se compara a la cámara con una máquina de escritura podemos comprender las diferentes tipologías propuestas por Sánchez Noriega. El historiador de cine de origen español, se abstiene de hacer distinciones marcadas entre “adaptar, trasponer o trasladar”, para referirse a una nueva versión, realizada en otro medio y por tanto en un sistema de códigos distinto, aunque reconoce al igual que Wolf que el término de adaptación presenta ciertas acotaciones que limitan su alcance, él da pie a la realización de una tipología propia que se divide en diferentes categorías, según aquello en lo que parece que la adaptación se enfoca.

La primera de esta basada en lo que se podría denominar como fidelidad-creativa y la segunda a partir de la narrativa y su estructura o en palabras del autor “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” (47).

Al enfrentarse al texto literario, los realizadores se enfrentan al proceso de transposición; en el que se tiene que transformar el material de origen. Este proceso puede variar dependiendo las decisiones creativas o estéticas que son determinadas a partir del material que se quiere adaptar y por supuesto el resultado al que se quiere llegar. La estructura original de la obra se puede modificar de diversas formas, en cuanto a los eventos narrativos estos se pueden ver suprimidos, desarrollados de mayor o menor manera, sustituidos o remplazados por imágenes; la organización y la temporalidad de estos también puede verse modificada.

Implica seleccionar de la obra original el material que ha de ser empleado (...) 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. (58-59).

La complejidad narrativa del material de origen al igual que su estructura pueden complicar el proceso de selección y transposición, ya que según lo expuesto por Noriega las

narraciones con escenarios metafóricos o en los que el proceso de transformación psicológica del personaje resulta ser uno de los ejes centrales; el proceso que se realiza para transformarlos en una narración audiovisual se ve dificultado al tener que plasmar este proceso en imágenes.

En el primer acercamiento a este proceso de transposición, el autor se enfoca en las problemáticas y las razones de la realización de su estudio que al igual que Stam, tienen en cuenta los puntos en común y las diferencias entre ambos productos, dando una respuesta a la cuestión de la llamada fidelidad narrativa, como el valor dado de la obra literaria y su influencia en el proceso de transposición, mismas que nos remiten a la señalización de las diferencias entre ambos textos.

Sánchez Noriega ahonda en los procesos y se aventura en la realización de las siguientes tipologías de análisis cuando se habla de la transposición de un material del tipo novelístico a un material de tipo fílmico. En la primera de las tipologías propuestas por Noriega el concepto de “fidelidad” adquiere importancia; al plantear el análisis a partir de que tanto se parece la versión cinematográfica en comparación con la versión original.

Se aclara que no pone a ninguno de los dos medios por encima de otro, al igual que lo propuesto por Wolf en su definición de transposición. Por el contrario, al considerarlos como materiales independientes se plantea que se rigen bajo normas estéticas diferentes, por lo que la obra que parece ser una ilustración literal no tiene que ser precisamente un sinónimo de calidad o goce estético para el espectador.

La legitimidad de la traslación de textos literarios subyace en la experiencia estética resultante. Una adaptación se percibe legítima siempre que el espectador común, el crítico y el especialista aprecien que la película tiene una densidad dramática o provoca una experiencia estética parangonable al original literario (55).

- Tipología con base en la fidelidad creativa:

1. Ilustración: Transposición del tipo literal, considerada como pasiva y poco propositiva a nivel fílmico; algunos teóricos la denominan traducción.

2. Transposición: Entre la ilustración y la interpretación en el que mantiene los valores literarios pero los realizadores imprimen su sello particular.
3. Interpretación: El filme transforma al texto literario alejándose de este y trabajando de manera independiente.
4. Liberación o adaptación libre: Reelabora al texto literario. No existen indicios evidentes que permitan al lector crear un vínculo entre el texto y el filme.

La segunda de las tipologías está basada en el tipo de texto y la llamada coherencia estilística.

El autor contempla dos tipos:

1. Coherencia estilística:
 - Novela clásica = película clásica
 - Novela moderna = película moderna
2. Divergencia estilística:
 - Novela clásica = película moderna
 - Novela moderna = película

En la tercera tipología expuesta por Noriega, se toma en cuenta la estructura narrativa del material y su extensión. Dado que el cine es un producto audiovisual con base en el guion algunas de las características propias de los escenarios o vestuario son parte de la producción, es decir que una novela con una extensión de 500 páginas, en las que las descripciones bastas de escenarios o características de los personajes son abundantes se pueden ver reducidas a tan solo 30 páginas de guion.

- Tipología con base en la narrativa y su estructura:
 1. Reducción: Procedimiento común en la adaptación de obras literarias, en el que se omiten descripciones, reflexiones o situaciones que puedan ser consideradas poco relevantes, por parte del guionista, para el desarrollo de la historia.
 2. Equivalencia: Adaptación como ilustración. Los dos textos no presentan diferencia o las que presentan resultan insignificantes.

3. Ampliación: Normalmente utilizada en la adaptación de textos breves. Se crean situaciones que puedan alargar la acción hasta cumplir con la duración estándar de un largometraje cinematográfico.

La última de las tipologías propuestas por Noriega tiene que ver con la llamada propuesta estético- cultural, relacionada en parte con la segunda de las tipologías expuestas.

1. Propuesta estético cultural:

Saqueo: simplificación de la obra de origen o dulcificación de esta.

Modernización: El material de origen pasa por un proceso de actualización.

Tomando en cuenta la tipología de análisis propuesta por Noriega, se puede considerar pertinente la realización de un análisis comparativo. Entre los *Dos crímenes* de Jorge Ibarguengoitia (1979) y los *Dos crímenes* de Roberto Sneider (1994). Ambas versiones, siguen la misma historia, al grado que según la *extensión* se puede considerar como una *equivalencia* y según la *fidelidad/creativa* como una *ilustración*. En la que los cambios narrativos resultan mínimos, y estos están más que nada centrados en la temporalidad y exposición de algunos hechos.

Aunado a ciertos detalles referentes a uno de los crímenes referidos en el título, mismos que responden al tiempo del que es originaria cada una de las versiones lo que lo coloca en una especie de modernización o actualización creativa del material original. En este caso el material literario y el material cinematográfico tienen casi veinte años de separación por lo que “ofrecer equivalencias más ricas para los receptores actuales” (70-71) resulta casi una resolución inevitable, que permite que el público receptor de su tiempo establezca un dialogo entre la obra y su cotidianidad, abriendo nuevos caminos de análisis: como es el caso del humor y la ironía, característicos del autor de la novela y cuyo alcance retorico resulta más un producto de la época en la que se inserta y no una inherencia atemporal.

Si bien las tipologías de análisis propuestas por Noriega, tiene en cuenta la llamada “fidelidad”, dadas las diferencias entre ambos medios y que tanto se acerca o se aleja al material de origen, aunado a la visión particular del director es importante tener en cuenta

que la idea de una fidelidad completa es prácticamente imposible. Pues hay una gran cantidad de factores externos que influyen en la realización de una película.

Las versiones que logramos apreciar en las pantallas es una interpretación estética de un producto conocido y que responde a las exigencias de su tiempo y de aquel que interpreta al material de origen.

El realizador se convierte en el intérprete del autor, se las arregla para transmitir lo esencial del sentido, de la evolución lógica de la narración, de las particularidades estéticas, pero lo hace mediante una interpretación que es suya, que marca, con su discurso, el texto original con la huella de su personalidad. (Jaime 111).

Capítulo 2: Sobre el humor

Una de las tantas definiciones del humor, presentes en el diccionario de la RAE es “el modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”. La idea de representar la realidad resaltando ciertas características se liga en cierta manera con la definición de lo cómico como categoría estética propuesta por el diccionario filosófico de Mark Moisevich Rosental y Pavel Fedorovich Ludin (1939).

Categoría de la estética que expresa la disconformidad (total o parcial), históricamente condicionada, de un fenómeno social dado, de la actividad y conducta de las personas, de su mentalidad y costumbres, respecto al curso objetivo de las cosas y al *ideal* estético de las fuerzas sociales progresivas. (72)

En estas definiciones que, en esencia, hablan de presentar la realidad, es donde radica el núcleo de una de las características más notables de la obra de Ibarguengoitia y por supuesto que componen las dos versiones de *Dos crímenes*. Pero ¿Qué clases y tipos de humor existen y como se integran en nuestros objetos de estudio? A lo largo de este capítulo se desglosará aquello que compone al humor desde un enfoque retórico y estético, así como narrativo.

2.1 El humor y sus tipos

Los estudios sobre la estética y la retórica han tenido en cierta medida, enfocado parte de su atención en el análisis del humor, lo cómico y por su puesto en su construcción; en el libro de retórica general del grupo μ (1987) se hace uso del concepto de desvío para denominar a una alteración voluntaria de del llamado grado cero, que como en su momento Barthes en *El grado cero de la escritura* (1953) denominó a un tipo de escritura neutra y alejada de los modos literarios.

Lo cómico y el efecto estético del humor, se puede definir como un desvío creado a voluntad por el escritor siendo percibido bajo ciertos contextos tanto lingüísticos como extralingüísticos por el lector, y en el caso del cine por el espectador. “El absurdo, cuando se le encuentra en lo cómico, no es un absurdo cualquiera, sino un absurdo bien determinado.” (Bergson 86)

Si bien, el efecto deseado del humor está condicionado por el contexto social y cultural en el que se desarrollan tanto el lector como el escritor, existen ciertas marcas en su construcción que se repiten y que a lo largo de los años diversos autores se han dado a la tarea de ir clasificando. Como aquello expuesto en la clasificación realizada por Moniek Buijzen y Patti M. Valkenburg en el artículo *Developing a Typology of humor in Audiovisual Media*¹(2004).

Artículo en el que las autoras clasifican y describen el humor en productos audiovisuales y como este tiene mayores efectos en públicos de ciertas edades; para la creación de esta tipología las autoras tomaron como base la clasificación original creada por Arthur Asa Berger, que se concentra en las técnicas de la construcción del humor, en un ámbito verbal, como son la exageración, el ridículo, el malentendido, etc . Aunado a las ideas expuestas por McGhee que exponen que el sentido del humor está condicionado por elementos sociológicos y de edad.

En una primera etapa del capítulo se enuncian el rango de edades y el tipo de humor que, según las investigaciones de ambas autoras, parecen ser los favoritos de cada grupo para posteriormente exponer las 41 técnicas del humor que Buijzen y Valkenburg llegaron a

¹ Desarrollando una tipología del humor en los medios audiovisuales.

recopilar para describir el humor en medios audiovisuales; algunas de las cuales fueron originalmente clasificadas por Berger para describir las técnicas de la fabricación del humor, con un enfoque más dirigido a las construcciones verbales.

2.1.1 Early Childhood: Clownish Behavior and Visual Surprise²

El primero de los rangos de edad considerados en el artículo es la llamada primera infancia, que abarca de los 2 a los 7 años. Los niños pertenecientes a esta etapa tienden a preferir un tipo de humor, principalmente físico y visual, sin juegos complicados de palabras.

In addition to visual and physical humor, small children also laugh at other simple forms of humor such as unusual voices and sounds. Humor techniques that require a higher cognitive understanding, such as irony or sarcasm, are neither understood nor appreciated by this age group³ (Bryant & Meyer 1977).

2.1.2 Middle Childhood: Slapstick and Logic⁴

Las autoras contemplan que este rango abarca de los 8 a los 11 años, para este punto del desarrollo, los individuos comienzan a interesarse en construcciones más complejas del humor que puede involucrar los significados de las palabras y la lógica. Algunas de estas muestras vienen condicionadas por el entorno en el que se desarrollan, ya que para este punto los niños son seres más sociables. En este punto el humor físico sigue siendo uno de los grandes favoritos, en este grupo de edad.

At the end of middle childhood, children increasingly favor more complex forms of humor such as word play, sarcasm, and sexual allusion. Gross forms of humor such as disgust, violence, and irreverent behavior are also increasingly appreciated⁵ (Acuff & Reiher, 1997).

² Primera infancia: comportamiento de payaso y sorpresa visual.

³ En suma, con el humor visual y físico, los niños pequeños también ríen con otras formas simples de humor como son voces y sonidos inusuales. Las técnicas del humor que requieren un nivel cognitivo más alto de entendimiento, como la ironía o el sarcasmo son inentendibles o no apreciadas por este grupo de edad. La traducción es mía.

⁴ Mediana infancia: Slapstick (tipo de humor basado en la torpeza deliberada, situaciones humorísticas o embarazosas) y lógica.

⁵ Al final de la mediana infancia, los niños incrementan su gusto por formas más complejas de humor como juegos de palabras, sarcasmo y alusiones sexuales. Formas grotescas de humor como el disgusto, comportamiento irreverente también incrementan su nivel de apreciación. La traducción es mía.

2.1.3 Adolescence: Subtleties and Irreverent Behavior⁶

El artículo contempla que el tipo de humor que parece dominar en este grupo con un rango de edad, que contempla entre 12 a 18 años, tiene que ver con formas de construcción humorística verbalmente más complejas; en el que se hace uso de alusiones sexuales, sarcasmo, juegos de palabras o la ironía; alusión de situaciones absurdas, anécdotas o tipos de humor que en ocasiones son clasificadas como grotescos o alusivos a temas, que por gente perteneciente a otros rangos de edad, es considerado como tabú.

Aunque dentro de lo expuesto por las autoras se hace la acotación de que los tipos de humor que se consideran más grotescos tienden a ser menos preferidos por los sujetos de sexo femenino. “As in the younger age groups, these gross types of humor are more popular among male than female adolescents”⁷ (Oppliger & Zillmann, 1997) En este rango de edad el humor físico sigue siendo fuertemente apreciado.

2.1.4 Adulthood: Diversity and Individuality

En el último de los rangos de edad considerados por el artículo, perteneciente a la adultez, se menciona que la edad deja de ser un factor determinante para categorizar el tipo de humor que goza de mayor preferencia; siendo otros factores los que dotan de información que finalmente ayudan a crear la preferencia del humor; por tanto, otorgando un mayor carácter de individualidad en la apreciación humorística.

In adulthood age differences become less important, whereas other demographic factors such as gender, culture, and socioeconomic status become more important determinants of humor appreciation⁸ (Weinberger & Gulas, 1992)

2.2 Técnicas de construcción del humor

Las siguientes técnicas de construcción del humor, fueron recopiladas por Buijzen y Valkenburg en el artículo anteriormente mencionado, su enfoque era principalmente exponer

⁶ Adolescencia: sutilezas y comportamiento irreverente.

⁷ Como en los grupos de edades más jóvenes, estos tipos de humor clasificados como grotescos son más populares entre hombres que entre mujeres adolescentes. La traducción es mía.

⁸ En la etapa adulta, las diferencias de edad se vuelven menos importantes que otros factores demográficos que se vuelven determinantes en la apreciación del humor como el género, la cultura y el estatus socioeconómico. La traducción es mía.

las formas en las que el humor es construido en los medios audiovisuales, sin embargo, algunas de estas técnicas de construcción fueron previamente clasificadas por Arthur Asa Berger, para describir las formas del humor en un ámbito más enfocado en las construcciones verbales.

- **Absurdity/Absurdo:** Este tipo de humor tiene su origen en situaciones incoherentes, con el fin de generar risas en el público; puede estar presente en expresiones verbales, escritas o representaciones de un tipo gráfico; una de las técnicas clasificadas originalmente por Berger.
- **Anthropomorphism/Antropomorfización:** Basado en proporcionar características humanas a objetos inanimados o animales.
- **Bombast/Rimbombante:** Técnica originalmente clasificada por Berger. Consiste en hablar de una manera exagerada, llamativa u ostentosa.
- **Chase/persecución:** Basado principalmente en la búsqueda de algo o alguien. Presente en la clasificación de Berger.
- **Clownish behavior/Comportamiento de payaso:** Basado principalmente en el acompañamiento visual; movimientos exagerados, vigorosos o irregulares. Presente en la clasificación de Berger.
- **Clumsiness/Torpeza:** Basado principalmente en la presencia de comportamientos torpes, o faltos de gracia.
- **Coincidence/coincidencia:** Presente en la clasificación de Berger. Un acontecimiento que puede ser considerado como coincidencia o inesperado.
- **Conceptual surprise/ Sorpresa conceptual:** Basado principalmente en el cambio inesperado de concepto y el engaño repentino a la audiencia.
- **Disappointment/Decepción:** Presente en la clasificación original de Berger. Basado en la presentación de una situación que puede significar una decepción, menor en los receptores de la obra.

- **Eccentricity/Excentricidad:** Basado en la presencia de comportamientos catalogados como fuera de lo común o extraños. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Embarrassment/vergüenza:** Basado en la presentación de una situación incómoda, en la que uno de los participantes presenta malestares, pérdida de la dignidad, alguna inquietud o pena. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Exaggeration/Exageración:** Basado en la exageración de las reacciones esperadas o de las cualidades de alguna persona u objeto. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Grotesque appearance/Apariencia grotesca:** Tiene como punto focal un individuo cuya apariencia resulta fuera de lo común; extraña, monstruosa, extravagante o absurda. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Ignorance/ Ignorancia:** Basado principalmente en la presencia de un sujeto que actúa de manera que se puede considerar como tonta, ingenua, infantil o crédula. El sujeto ignora o desconoce algún hecho de relevancia o de conocimiento común entre los demás individuos actantes. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Imitation/Imitación:** Basado en la acción de imitación de uno de los sujetos por parte de otro. Esta puede ser a nivel de apariencia, movimientos o comportamiento; el sujeto que realiza la acción de copiar mantiene su propia identidad mientras realiza las acciones. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Impersonation/interpretación:** Basado en la idea de asumir la identidad de otra persona ya sea de forma accidental o intencionada. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Infantilism/infantilismo:** Basado en la presencia de ciertas características infantiles. Presente en la clasificación original de Berger y expuesto por las autoras como un juego con los sonidos de las palabras, dando un sentido infantil con las mismas.

- **Irony/Ironía:** Basado en la figura retórica. Transmite información contraria a lo que realmente se quiere dar a entender; empleando tonos, palabras o gestos como marcas que insinúan la interpretación de aquello que realmente se quiere decir. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Irreverent behavior/Comportamiento irreverente:** Basado en las faltas de respeto por ciertas normas o figuras de autoridad.
- **Malicious pleasure/ Placer malicioso:** Basado principalmente en el sentimiento de regocijo que se experimenta por las desgracias de otras personas.
- **Misunderstanding/Malentendido:** Basado principalmente en la mala interpretación de una situación. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Outwitting/Burlar:** Basado en la idea de que uno de los sujetos es más astuto o listo que otros. Puede representarse gracias a las replicas o respuestas ingeniosas que se dan ante ciertas situaciones o sujetos que los cuestionan. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Parody/parodia:** Basado principalmente en imitaciones realizadas de manera burlesca de una obra artística, el estilo o gestos de una persona o figura que goza de cierta fama. Difiere de la técnica de imitación en que esta puede realizarse sin tener fines de burlescos, pero teniendo aun así un efecto cómico. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Peculiar face/ caras peculiares:** Realización de gesticulaciones faciales, muecas, que pueden considerarse graciosas.
- **Peculiar music/ Música peculiar:** Introducción de pistas musicales que pueden ser consideradas como inusuales o graciosas.
- **Peculiar sound/ Sonidos peculiares:** Presencia de sonidos inesperados, graciosos o caricaturescos.
- **Peculiar voice/ Voces peculiares:** Realización de voces que pueden ser consideradas inusuales o graciosas.

- **Pun/ juegos de palabras:** Basado principalmente en el juego realizado con los significados de las palabras. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Repartee/replicas agudas:** Basado principalmente en bromas que se dan generalmente durante un dialogo ingenioso. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Repetition/repetición:** Basado en la repetición de una misma situación. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Ridicule/Ridículo:** Basado principalmente en hacer el ridículo a uno de los sujetos actantes, puede ser de manera verbal o no verbal. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Rigidity/Inflexibilidad:** Basado principalmente en hacer mofa de un individuo que es presentado como inflexible o demasiado conservador. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Sarcasm/Sarcasmo:** Comentario realizado de manera mordaz, irónico y cruel generalmente dicho con cierto tono de hostilidad que tiende a humillar, ridiculizar o insultar al receptor. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Satire/Sátira:** Basado en la burla de cosas, situaciones o figuras públicas conocidas, con el fin de ridiculizar. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Scale/Escalas:** juego con las escalas de los objetos, ya sea demasiado grande o demasiado pequeños, poniendo en duda la lógica y las expectativas del receptor. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Sexual allusion/Alusiones sexuales:** Basado en referencias o alusiones de índole sexual. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Slapstick/payasadas:** Humor físico que implica la degradación del estatus de alguien. Presente en la clasificación original de Berger.

- **Speed/velocidad:** Basado principalmente en el juego de velocidades, sea rápida o lenta, en el habla o movimiento. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Stereotype/Estereotipo:** Humor basado principalmente en maneras estereotipadas o generalizadas de representar a miembros pertenecientes a ciertas naciones, géneros, etc. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Transformation/transformación:** Algo o alguien que adquiere o sufre una transformación. Juego con el antes y el después. Presente en la clasificación original de Berger.
- **Visual surprise/Sorpresa visual:** Un cambio visual o físico que se da de manera inesperada.

Estas técnicas de la construcción del humor, así como sus tipos y su clasificación de uso conforme a grupos de edad, resultan convenientes en el análisis; puesto que, al estar enfocadas en su uso en medios audiovisuales, así como las construcciones verbales. es posible clasificar los usos realizados en cada una de las versiones de *Dos crímenes*, la literaria y la cinematográfica. Los usos encontrados se repiten en ambos medios o la versión audiovisual hace uso de técnicas diferentes con el fin de generar el efecto deseado en el espectador.

Capítulo 3: La novela

Este capítulo está enfocado principalmente a la novela que es parte de nuestro objeto de estudio *Dos crímenes* de Jorge Ibarguengoitia, se desglosaran los elementos que la componen y se hará énfasis en aquellos puntos que pongan un mayor énfasis en el humor y la ironía dentro de la obra

3.1 Argumento

El argumento es una serie de hechos que en conjunto componen una obra narrativa completa. En palabras Segre Cesare autor *de Principios de análisis del texto literario*.1985.

El asunto o argumento podría definirse así: la enunciación de los términos sustanciales de una historia. Esta enunciación se realiza lingüísticamente, por tanto, temporalmente, pero su comprensión es atemporal, como lo es la asimilación del contenido de una frase o de un breve enunciado. (Segre, 342)

Dos crímenes es una novela escrita por Jorge Ibarguengoitia y publicada en 1979. Cuya acción transcurre en México y cuenta la historia de Marcos conocido también como el negro; un hombre que al inicio de la novela celebra una fiesta en la que su pareja y él festejan sus cinco años, “no de boda, porque no estamos casados, sino de la tarde de un trece de abril en que ella “se me entregó” en uno de los restiradores del taller de dibujo del Departamento de Planeación” (4) en esta reunión encuentran con un grupo de amigos y la que en ese momento es su novia (la Chamuca). A la fiesta llegan dos invitados inesperados, un tal Pancho al que ninguno del grupo parece conocer muy bien y Evodio cuya actitud parece sospechosa.

A la mañana siguiente de la reunión, Marcos y la Chamuca se ven siendo el foco de una investigación de un crimen, un incendio del que ninguno de ellos está enterado, pero a causa de sus inclinaciones políticas consideran que serían un blanco fácil de incriminar. Es por eso por lo que ambos deciden huir. Mientras la Chamuca se dirige a visitar a su familia Marcos va hasta Muerdago, el pueblo donde se encuentra su viejo tío, un hombre adinerado que no ha visto desde hace diez años.

Al llegar encuentra cierto grado de hostilidad por parte de sus familiares, pues su tío se encuentra enfermo y sus primos esperan que una vez muerto ellos sean los únicos herederos. La llegada de Marcos resulta ser una complicación a sus planes. Aunque claro, Marcos solo quiere sacar una cierta cantidad de dinero que le ayude a huir y tener una vida tranquila, en la playa con la Chamuca.

Marcos poco a poco se empieza a habituar al pueblo y a la familia que apenas lo quiere ahí; su tío parece encantado lo que enoja más a aquellos que consideraban la herencia como suya. El clima, las mujeres y la presencia del segundo crimen referido por el título hacen de la historia de Marcos, un relato lleno de complejidades y enredos que una vez que se tiene completo se encuentra lleno de sentido. La novela trata diversos temas, como la incriminación policial, las relaciones familiares, la ambición y las dinámicas de poder.

3.2 El cronotopo

El cronotopo artístico según lo expuesto por Bajtin en *Teoría y estética de la novela*, 1989. Tiene que ver con los elementos espaciales y temporales que rodean la acción que se desarrolla.

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (Bajtin 238)

El tiempo que enmarca a la novela no es explícitamente develado en sus páginas, sin embargo, su año de publicación y algunos detalles que coinciden con el contexto sociopolítico mexicano de esa misma década y brinda la pauta e indicios de que la novela se desarrolla en la década de los setenta.

Una de las pautas más marcadas es la mención de los grupos socialistas, y las implicaciones negativas que representaban ante el gobierno relacionarse con ellos.

Ni por un momento me pasó por la cabeza, ni por la de la Chamuca tampoco, la idea de que si uno es inocente no tiene nada que temer. Nos sentíamos inocentes, pero la Chamuca tiene un expediente por haber estado en protestas, yo soy remiso, es decir, nunca me presenté a hacer el Servicio Militar, y los dos hemos estado en contacto con grupos socialistas serios. Además, estamos convencidos de que la policía es capaz, cuando le conviene, de colgarle cualquier delito a quien sea (8)

Incluso con este párrafo, se asume la posible incriminación y encarcelación, más guiados por las creencias y afiliaciones políticas que en favor de los conceptos como la verdad o la justicia. Si lo extrapolamos al contexto sociohistórico mexicano de esa década nos encontramos con el gobierno de Luis Echeverría Álvarez, quien asume la presidencia después de Gustavo Díaz Ordaz.

Ambos gobiernos se caracterizaron por una fuerte represión a los participantes de movimientos sociales y políticos de izquierda, siendo la masacre estudiantil de 1968 y el llamado halconazo de 1971, dos de los acontecimientos que marcaron sus respectivos gobiernos y los hicieron blanco de la indignación pública. Lo que inicio la llamada guerra sucia en la que los encarcelamientos, desapariciones forzadas entre otras violaciones a los derechos humanos sucedían con gran cotidianidad, siempre ocultos del gran ojo público, en algo parecido a un secreto a voces.

3.3 Personajes

Los personajes son el motor de la historia; si el cronotopo enmarca la acción proporcionando un contexto espacio temporal, la acción narrativa adquiere vida gracias a los personajes.

Cada personaje ya tiene un punto de vista sobre la acción: unos proyectos y deseos, una identidad, y un conocimiento más o menos limitado de los hechos y de los otros personajes. Así pues, hay tantos puntos de vista internos sobre la acción como personajes, puntos de vista que pueden potencialmente contribuir a dar forma al texto. (García 83)

- Marcos “El negro”: un hombre ingenioso y estudiado, que antes de los eventos, como es el incendio y su huida de la ciudad de México trabajaba como dibujante. Es observador, aunque en ocasiones prefiere omitir que se da cuenta de cierta información. Se relaciona de manera sexual y afectiva con diferentes mujeres a lo largo de la historia (La Chamuca, Amalia, Lucero) lo que provoca una serie de complicaciones en los que eran sus planes iniciales.
- La Chamuca: Novia de Marcos, se ve obligada a huir después de ser incriminada, al igual que Marcos, de un incendio. Mujer de carácter fuerte, estudiada, buena cocinera y con una tendencia a cantar en las reuniones.
- Ramón: Tío de Marcos, hombre de dinero y hasta cierto grado manipulador. Eterno enamorado de su difunta esposa Leonor. (A quien Marcos se parece), está enfermo y se hace el desentendido de ciertos asuntos. Crea situaciones que le puedan dar información que en cierto grado le convenga.

- Don Pepe: boticario y mejor amigo de Ramón (funge como narrador a partir del capítulo 9). Persona noble que busca el bienestar de sus amigos, desapegado a lo material y quien tiene partes de la información que nos ayudan a desenmarañar la trama, y obtener el cuadro completo de lo planteado en la novela.
- Amalia: prima política de Marcos, personaje encargado del cuidado de Ramón y de la casa que habita. Pretende controlar todo lo que sucede en la casa a modo de no perder de vista sus intereses y los de sus hermanos, casada con el gringo. Al observar el grado de aprecio que tiene Ramón con el negro comienza a portarse de una más agradable con él, al grado de convertirse en uno de sus intereses amorosos.
- El gringo: Esposo de Amalia, aparentemente taciturno y vengativo. No habla mucho durante la novela, pero cuando lo hace es para expresar su descontento o amenazas hacía Marcos. Se jacta de ser un buen tirador y lo demuestra en dos ocasiones sin embargo en ambas no logra acabar con su objetivo.
- Lucero: Prima de Marcos e hija de Amalia. Personaje aparentemente inocente que presenta interés en Marcos (interés romántico del protagonista durante su estadía en la casa de su tío). Sus acciones son desencadenantes del último tercio de la novela y es una pieza fundamental del desenlace de la historia. Mujer de carácter vengativo.
- Alfonso y Fernando: Primos de Marcos que se presentan esporádicamente, con la intención de sacar información y adular innecesariamente a Ramón con el fin de asegurar su supuesta herencia. Por medio de un trato pretenden embaucar a Marcos y quedarse con aquello que le pueda heredar Ramón. Hombres estudiados, lambiscones y cuyos logros han sido posibles gracias a sus relaciones familiares.
- Zenaida, El muelas, el colorado y algunos otros empleados: En su mayoría son serviles, se encuentran anclados a los deseos de Ramón o de aquel que pague. En general no presentan una participación mayor en la novela, más que la de estar ahí otorgando pedazos de información e indicios que ayudaran al lector a construir por completo la trama.

3.4 Estructura y voces narrativas

La estructura de la novela es lineal con un narrador autodiegético, definido en el diccionario de retórica y poética de Helena Beristain como un tipo de narrador que narra su propia historia, en este caso Marcos “el negro” funge como narrador, de los eventos hasta el final del capítulo 8.

“No olvidaré mi llegada a Muérdago. Me quedé parado en la esquina de los portales mirando a la gente que daba vueltas en la Plaza de Armas oyendo la serenata. Con gusto me hubiera cambiado por cualquiera de ellos. Me sentí cansado, perseguido y desconcertado” (9)

Desde el inicio del capítulo 9 hasta el final de la novela, el narrador es cambiado por Don Pepe, el boticario y mejor amigo de Ramón (tío de Marcos) el presenta un papel activo como narrador homodiegético, descrito por Helena Beristain como aquel que narra y participa en los eventos narrados ya sea como personaje o como observador, en este caso en su mayoría se mantiene como observador de los eventos. Este narrador se mantiene desde el inicio del capítulo nueve hasta el final de la novela.

“Lo que voy a contar es lo único notable que me ha pasado en la vida: después de cincuenta años de ser boticario me convertí en detective. No puedo decir que triunfé en este segundo oficio, pero lo desempeñé mejor que los profesionales que intervinieron en el caso que me tocó resolver” (56)

En estos capítulos con el cambio de narrador ocurren ciertas anacronías que según lo expuesto por Genette en figuras 3 puede definirse como “un relato temporalmente secundario, subordinado al primero” (104). Al asumir su papel como narrador en capítulo 9, Don Pepe cuenta desde su perspectiva la llegada de Marcos, como lo llevó con su tío Ramon y algunos de las cosas que hacía (y que inicialmente son expuestas bajo la voz narrativa de Marcos) y luego comentaba con su amigo Ramon. “Al día siguiente lo llevé a casa de su tío, lo presenté y lo apoyé y hasta firmé como testigo en el contrato que entre los dos firmaron.

Todo esto hice y no me arrepiento, porque actué de buena fe. Si las consecuencias fueron fatales, ni modo.” (56)

Eventualmente la narración se adelanta al punto en el que Marcos dejó de ser narrador, y posteriormente se plantea un misterio y una de las muertes a las que se hace referencia dentro del título, en lo que puede ser considerado como un paratexto.

“Otros veinte pesos me costó poner estas dos notas en mi cartera. —Ahora comuníqueme con Muérdago —dije a la mujer y le di mi nombre y el número de Ramón. Contestó Amalia. Dije: —Es José Lara, Amalia, buenos días, quiero hablar con Ramón. —Mi tío Ramón murió anoche —me dijo.” (61)

En el capítulo diez existe una analepsis, en la que el personaje de Don Pepe cuenta el inicio de su amistad con Ramon, la relación que llevaban y el posterior enamoramiento de su amigo con Leonor.

Ramón y yo nos conocimos desde niños, pero nos hicimos amigos cuando fuimos a estudiar en Cuévano y nos tocó vivir en la misma casa de huéspedes (...) Un día que estábamos en la Plaza de Armas y vimos pasar a Margarita Miranda con su marido y sus entenados, Ramón me dijo: - A doña Aurelia le debo haberme librado de ese destino. Su felicidad duró hasta una mañana en que Leonor, quien, según parece, nunca se quejó de un dolor de cabeza, se cayó muerta cuando estaba poniendo el mantel en la mesa. (62- 65)

Mientras que en el capítulo nueve, por su parte, se presenta la perspectiva de porque el parecido de Marcos con Leonor, influyo en varias de las decisiones tomadas por parte de Don Pepe y Ramón a lo largo de la novela.

Pero no fue así, porque al ver a Marcos sentí una gran simpatía hacia él, por ser tan parecido a su tía Leonor Alcántara, que fue una de las personas a quien yo más he admirado y respetado. Él estaba cansado esa noche y llevaba jorongo y barbas, y unos zapatos muy raros que, según me dijo después, se llaman "botas argentinas", pero de todas maneras se parecía a Leonor y me cayó bien. Cuando me dijo que había estado en casa de Ramón y que Amalia no lo había dejado entrar, no titubeé en invitarlo a pasar la noche en la mía. (56)

Estableciendo en parte que fue el cariño que ambos personajes tenían (Pepe y Ramón) por Leonor lo que influyó en la forma que ambos trataron y preconcieron a Marcos, al grado de otorgarle un mayor grado de confianza, no dado a otros personajes que intervienen en la historia.

3.5 funciones e indicios

La construcción de un relato, y su comprensión por parte del lector implica que la suma de sus partes o niveles narrativos. En *La aventura semiológica* (1993) de Roland Barthes, se propone que en las narraciones existen tres niveles: el de las funciones, las acciones y la narración. Según avanza la progresión del relato estos niveles se integran. Las funciones en cierto modo se vuelven una manera de identificar acontecimientos y detalles dentro de la historia, que nos permite ordenarlos en unidades cargadas de significado que pueden llegar a tener un grado de importancia mayor, a medida que el relato avanza.

El carácter funcional de ciertos segmentos de la historia es lo que los convierte en unidades de aquella: de ahí el nombre de funciones que se ha dado de inmediato a estas primeras unidades. (...) El alma de toda función es, si se puede decir así, su germen, lo que lo permite sembrar en el relato un elemento que madurará posteriormente, en el mismo nivel, o en otra parte, en un nivel diferente. (Barthes, pp. 171)

Las unidades funcionales son repartidas en dos clases, las distribucionales y las integrativas. Las primeras son las encargadas de relacionar las acciones de un modo correlativo, es decir que cada acción cometida tiene una consecuencia en el relato. Entre estas funciones es posible distinguir dos tipos; los llamados núcleos o funciones cardinales (acciones principales). Un ejemplo dentro de la novela de Ibarra es la llegada de Marcos a Muérdago y principalmente a la casa de su tío, luego de la primera muerte.

—Soy Marcos, el Negro, tu primo.
— ¡Marcos, Marcos González qué milagro, cuántos años sin verte, cómo has cambiado! ¿Qué andas haciendo por aquí?

Mientras decía estas palabras, que parecían bienvenida, la vi meter la pierna detrás de la puerta para evitar que yo fuera a abrirla dándole un empujón. —Quiero ver a mi tío Ramón —le dije.

—Fíjate, qué mala suerte: llegas en el momento en que está merendando y el doctor ha dado órdenes de que nadie le interrumpa (...)

—¿Podré verlo mañana?

—Pues francamente yo te aconsejaría que no, porque con la emoción de verte quién sabe cómo se ponga. Ha estado muy delicado de salud, ¿sabes? (Ibargüengoitia, 9)

La llegada de Marcos es un acontecimiento nuclear, ya que causa una desestabilización en las mecánicas y relaciones familiares presentes, y es uno de los principales desencadenantes de las acciones secundarias o las catálisis, el segundo tipo de función descrito por Barthes. Algunos de los acontecimientos, que se desencadenan en la novela, son los intentos de Marcos por estafar a su tío, así como los romances ilícitos con Amalia y posteriormente con Leonor, romances que desencadenan otro acontecimiento nuclear, la muerte de Don Ramón.

Entre las unidades descritas por Barthes, se encuentran los indicios, los cuales proporcionan pistas al lector que debe descifrar para tener una imagen completa de lo que habla la obra o hacia donde se dirige. Exige al lector una actividad de desciframiento en la que la construcción de los ambientes y los personajes son de suma importancia para la develación de un misterio o para entender el cuadro completo de hacia dónde va una historia.

Las unidades que allí se encuentran tienen en común el no poder ser saturadas (completadas) sino a nivel de los personajes o de la narración (...), es posible distinguir indicios propiamente dichos, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera (por ejemplo, de sospecha), a una filosofía, e informaciones, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y el espacio. (...) Los indicios implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmósfera (21-22)

En la novela de Ibargüengoitia existen diferentes indicios que dan pie a acontecimientos futuros, mismos que decidirán el rumbo de la narración. Estos se presentan

en las características que construyen a los personajes y los ambientes u objetos que los rodean. En un inicio, en el capítulo 1, en la reunión inicial de Marcos y Chamuca llega una de sus conocidas con un extraño; identificado como Pancho cuya única información es que trabajaba en una procuraduría y al que Marcos desde un inicio encuentra sospechoso.

Estábamos comiéndolo cuando llegó Ifigenia Trejo, la sexta invitada, con un desconocido. Cuando éste cruzó el umbral la fiesta se enfrió como si hubiera caído un aguacero. Ifigenia lo presentó como "Pancho" y a nosotros como "unos amigos". Desde el momento en que lo vi Pancho me dio mala espina: tenía un diente de oro, papada, traje, corbata y camisa. Lo primero que hizo después de darnos la mano fue pedir permiso para ir al baño. (4)

La presencia de este invitado inesperado aunada a la llegada de un viejo conocido (ajeno a su grupo de amigos) llamado Evodio, quien se encuentra visiblemente nervioso, y pide pasar la noche. Se convierten en los primeros indicios que dan pie al viaje de Marcos y por lo tanto al desarrollo del resto de la trama.

Entramos juntos, con naturalidad, como si Evodio hubiera estado invitado a la fiesta y se le hubiera hecho tarde para llegar. Esta ficción no pegó, porque todos los que estaban presentes, menos Pancho, conocían a Evodio tan bien o tan mal como yo, pero bastante para saber que no era de nuestro grupo, que nunca iba a nuestras fiestas y que debería tener un problema para llegar de visita tan tarde. (6)

La visita de Evodio, así como la implicación de Marcos y de su grupo en organizaciones políticas que comparten lo que se podría afirmar como ideas problemáticas orientadas al comunismo. Esto combinado con el nerviosismo de Evodio y la presencia de Pancho como un aparente agente gubernamental, son los indicios necesarios para la posterior incriminación errónea de Marcos en el incendio.

La novela no se detiene ahí al momento de dar indicios, uno de los más notables es el primer intento de asesinato del gringo en el capítulo siete en el que, mientras ambos personajes se encuentran disparando a las agachonas. Marcos deja a un lado su jorongo, acto seguido este recibe la ira del gringo, argumentando que se movió de lugar sin dar previo aviso

y Marcos nota que la prenda que había dejado a un lado ahora tiene agujeros de bala, lo que da indicio de un intento de asesinato hacia su persona.

Tengo calor, porque el jorongo de Santa Marta, que hace un rato me cobijaba agradablemente, ahora que subió el sol me da un calor infernal. Me lo quito, lo pongo sobre la piedra (...) Casi simultáneamente oigo la descarga del gringo. Cinco tiros han disparado el pendejo, con el rifle automático. (...) Mientras chacualeo de regreso para salir del carrizal, me doy cuenta de que los dos animales que llevo en la mano tienen heridas de perdigón, es decir, que las maté yo. (...). Él está furioso. —Debiste avisarme que ibas a cambiar de lugar, pudo haber pasado un accidente. Cuando recojo el jorongo de Santa Marta, que había yo dejado sobre la piedra, descubro que tiene tres agujeros redondos. No digo nada. (51)

Este intento de asesinato que Marcos decide omitir, al menos en los terrenos de la confrontación, da indicios no solo de la naturaleza observadora del protagonista sino también proporciona ecos de una futura escena que da lugar en el último capítulo. En el que una vez que se ha revelado la verdad sobre la muerte de Ramon a manos de Lucero en un asesinato accidental cuyo verdadero objetivo era Marcos. Este a sabiendas de esta información le da su jorongo, dando pie al funesto final de Lucero a manos de su padre, el gringo quien nuevamente dispara hacia el jorongo sin percatarse que Marcos no es quien lo usa.

El jorongo y yo nos fuimos acercando y cuando estuvo a unos cuantos metros comprendí que no era Marcos quien lo llevaba puesto, sino Lucero. —Creí que eras Marcos —le dije. Ella sonrió y contestó: —Marcos me regaló su jorongo —dijo y siguió caminando (...) Dicen los que estaban cerca del gringo que lo vieron levantar el rifle y que creyeron que iba a dispararles a las agachonas. Dicen que cuando oyeron la descarga y vieron que las agachonas seguían volando, miraron el rifle y se dieron cuenta de que estaba apuntando en otra dirección. Después vieron el bulto cubierto con el jorongo de Santa Marta. Dicen que cuando le dijeron al gringo "es Lucero", el gringo nomás movió la cabeza, porque no lo podía creer. (88)

Uno de los indicios más notables es aquel que hace referencia al veneno, desde el libro que lo menciona, al conocimiento de este por parte de Lucero (aunado a la ira y rencor por parte de esta hacia Marcos, al haber ocultado su relación previa con la Chamuca) y

finalmente como ella al intentar asesinar a Marcos termina por matar a su tío Ramón. En primera instancia el libro que habla acerca de las hierbas llega con Marcos a la casa de Ramon como un regalo dado por don Pepe, el boticario. El libro en sí habla acerca de las hierbas medicinales y sus usos.

Una vez acostado abrí un libro que don Pepe me había recomendado: El jardín medicinal de don Eustaquio Pantoja. El autor era un médico cuevanense de principios de siglo —me explicó don Pepe— que había dedicado su vida a recopilar, poner en orden y escribir en un lenguaje relativamente claro las recetas de los curanderos indígenas de la región. Leí los usos de la belladona, para qué sirve la ruda y a la mitad de la descripción del pie de gato me quedé dormido. (12)

El libro que en un principio parece un objeto sin importancia, al que Marcos incluye en su escaso equipaje, poco a poco con leves menciones aparecen pautas de su importancia y posterior uso. Al principio mientras todos en la casa vigilan cada uno de los movimientos de Marcos, sus pertenencias son examinadas a conciencia por Amalia y Lucero de una manera que ellas creían secreta.

En la rendija que quedó entre mis pestañas alcancé a ver a Amalia examinando el libro del doctor Pantoja, no encontró lo que buscaba, lo dejó sobre el jorongo, miró a su alrededor y dio un paso hacia la cómoda. (...) —Es a cuenta de honorarios —me dijo—. Te los doy para que no pases trabajos. —¿Por qué había de pasarlos? —Lucero estuvo esculcando en tu ropa y dice que nomás tienes sesenta y un pesos. (21-27)

Luego de que la novela establece que las pertenencias de Marcos son de conocimiento de ambas mujeres, se presenta ante el lector la rutina de Ramón al momento de beber, en la que involucra a Marcos y en la que ciertos detalles son un secreto entre tío y sobrino, como el hecho de que Ramon consume alcohol a escondidas.

—Voy a pedirte un favor —dijo mi tío—: mientras estés en esta casa, quiero que todas las noches tomes coñac Martell, que es lo que a mí me gusta beber después de cenar, y que fumes cigarros Delicados, que son los que acostumbro fumar. De esta manera las mujeres creerán que tú eres el único que fuma y bebe, ¿me entiendes? Quiero que me sirvas de pantalla. (25)

Posteriormente se observa la ira y el despecho que tiene Lucero hacia Marcos, a causa de la aparición de la Chamuca, puesto que ambos habían establecido una relación sexoafectiva “Cuando mi tío llegó a la frase final del chiste, la Chamuca y el gringo soltaron la carcajada, yo traté de sonreír, Amalia y Lucero siguieron mirándome muy serias.” (54) Luego de los indicios concernientes al veneno dejados a lo largo la novela y el establecimiento de los motivos por parte del perpetrador del crimen, así como las causas del asesinato accidental se da pie a la muerte de Ramon.

—Tú que conocías a Ramón mejor que yo —dijo Canalejas—, ¿qué opinas de todo esto? Le dije lo que estaba pensando: —Que Ramón no se suicidó, bebió el agua zafia con coñac creyendo que era puro coñac. —Es decir, que alguien puso el agua zafia en la botella de coñac sin que Ramón se diera cuenta. (69)

El misterio del asesinato y la culpable es revelado cuando los indicios encajan finalmente, en una suerte de sucesión lógica que da pie a la revelación. Todo esto presentado bajo las deducciones del boticario y la presentación de los hechos.

Esa tarde Zenaida llevó a mi casa el pastel que Lucero había hecho para Marcos. (...) Cuando Zenaida se fue, Jacinta comentó, mirando el pastel. —Se ve que todavía lo quiere. —Llévaselo de una vez a Marcos —dije. Cuando mi esposa regresó de la cárcel me dijo: —Entregué el pastel a un policía gordo que estaba en la puerta. —Más vale así —dije. En la mañana siguiente Canalejas llamó por teléfono. —¿Has preparado más agua zafia? —preguntó. —Ni la he preparado ni volveré a prepararla. —Pues te aviso que en el hospital está un policía que le dicen el Muelas con una intoxicación muy fuerte y puntos azulados en la base del labio inferior. (86)

Cada uno de los acontecimientos anteriormente expuestos presentan fragmentos que en suma, desencadenan en una historia compleja y bien construida cuyo desenlace se va fraguando desde el inicio.

Capítulo 4: La película

En 1994 el director y guionista mexicano Roberto Sneider debutó como director de cine, con la adaptación cinematográfica de la novela homónima *Dos crímenes* (1979), protagonizada

por Damián Alcázar como Marcos, José Carlos Ruiz como Ramón Tarragona, Leticia Huijara como La chamuca, Margarita Isabel como Amalia y Dolores Heredia como Lucero.

Esta adaptación resultó ser no solo un éxito comercial, sino también crítico al ser nominado y ganador de diversos premios. Como los premios Ariel de 1994 en los que con 17 nominaciones ganó 3 de los premios, incluyendo mejor Ópera prima para Roberto Sneider.

4.1 El guion

Antonio Sánchez- Escalonilla, en *Del guion a la pantalla: Lenguaje visual para guionistas y directores de cine* (2016), expone que la imaginación del director es la primera proyección real de una película, mientras este lee el guion por primera vez. “Sin embargo, el guionista solo cuenta con palabras para construir la narración de una historia que no será definitiva hasta que se exhiba ante una audiencia.” (9) queda patente que uno de los primeros pasos en la creación de una película es la escritura del guion. Independientemente de si este es adaptado de una historia preexistente o no.

Adaptar un libro para un guion significa alterar uno (el libro) para convertirlo en el otro (un guion), no superponer el uno sobre el otro. No se trata de una novela filmada ni de una obra de teatro filmada. Son dos formas diferentes. Una manzana y una naranja (Chion,140)

En este caso, el guion adaptado sigue siendo un guion, y resulta ser el primer paso para convertirse en su propio producto u obra original. Mientras que las novelas tienden a ser descriptivas con el mundo interior de los protagonistas o del narrador, basándose en un punto de vista principal. El guion debe extrapolar esto para poder crear un mundo exterior, escenarios que se ven convertidos en imágenes, una pauta dada para los actores que deben expresar las emociones y dar a conocer ese mundo interior sin caer en la sobre explicación. El guion también se encarga de establecer un tiempo estimado de duración para las escenas, por lo que se convierte en la primera exposición del cronotopo narrativo de la acción. Todo esto en conjunto con las demás fases de realización cinematográfica se convierten en el largometraje.

De manera general un guion audiovisual se basa en una estructura básica compuesta por los siguientes elementos, mismos que serán explicados a detalle en los siguientes

apartados, un primer acto (planteamiento), segundo acto (confrontación) y un tercer acto (resolución). “La idea de división por actos proviene de las convenciones del teatro tradicional, en el que cerramos el telón para señalar el final de un acto. Esto no es necesario en las películas” (Truby 8)

Los guiones cinematográficos, en su mayoría, tienen una división de tres actos con diferentes puntos clave o puntos de giro en la trama. Estos se encargan de proporcionar cierto grado de dinamismo que ira guiando a la historia hacia el desenlace deseado.

4.1.1 Primer acto (planteamiento)

Syd Field en *El libro del guion, fundamentos de la escritura de guiones* (2002), explica que el primer acto de un guion es la introducción a la historia que se quiere contar y a su vez funciona como una unidad independiente (hasta cierto punto) perteneciente a una unidad más grande que representa al largometraje en su versión final.

El primer acto se extiende desde el principio del guion hasta el nudo de la trama al final del primer acto. Por lo tanto, hay un principio del principio, una mitad del principio y un final del principio. Se trata de una unidad autónoma, un bloque de acción dramática. Ocupa treinta páginas aproximadamente, y alrededor de la página 25 a 27 aparece un nudo de la trama, un incidente o acontecimiento que se "engancha, a la acción y le hace describir un giro en otra dirección. (172)

En este primer acto, se presentan a los personajes, escenarios, la configuración social y se define un objetivo, mismo que será el catalizador de la trama principal. En cierto modo es la introducción al mundo que se ira creando y nos presenta el inicio del conflicto que se ira resolviendo a lo largo de la cinta.

“Digamos que una película de ciento veinte minutos coloca el incidente incitador de su trama principal en el primer minuto, el clímax del primer acto en el punto de los treinta minutos cuenta con un tercer acto de dieciocho minutos y una resolución de dos hasta el fundido a negro” (Mackee 168)

Si bien no es una regla general, en lo referente a la duración en todas las cintas, en promedio una cinta construida bajo el esquema de los tres actos y con una duración 120

minutos tiende a cumplir con este ritmo narrativo. Aunque claro esto depende completamente de la cinta y sus realizadores detrás de su construcción.

En este caso con la cinta de Sneider, que presenta una duración total de 1 hora con 50 minutos incluyendo los créditos, el primer acto abarca desde el inicio de esta hasta el minuto 34 con 56 segundos. Este primer acto da inicio con la voz en off de Damián Alcázar (Marcos) dando apertura a la historia con un dialogo casi igual al del inicio de la novela, poco después se observa el taller de dibujo, su espacio de trabajo y con una transición pasamos a una escena nocturna en la que la Chamuca y a Marcos comparten el mismo espacio.



Escena inicial de la cinta entre Damián Alcázar (Marcos) y Leticia Huijara (La Chamuca)

La remarcación de la fecha con la tinta que cae lentamente en el calendario mientras ambos mantienen relaciones, se convierte en la remarcación de una fecha importante. Mientras que su interacción de pareja deja patente parte del carácter de ambos personajes, por parte de Marcos se muestra como despreocupado por su trabajo, y por parte de ambos se muestra una dinámica de pareja juguetona y descuidada. Ya que no les importa arruinar el trabajo que se encontraba realizando, con tal de disfrutar un momento íntimo en pareja en un espacio público, en el que pueden ser fácilmente descubiertos.



Remarcación de una fecha importante hecha con un plano detalle.

Eventualmente luego de esa escena, la acción se traslada a la fiesta de Marcos y la Chamuca. Mientras que en la novela la remarcación de la fecha como importante y la razón de la fiesta se expone con el siguiente fragmento.

“La historia que voy a contar, empieza una noche en que la policía violó la Constitución. Fue también la noche en que la Chamuca y yo hicimos una fiesta para celebrar nuestro quinto aniversario, no de boda, porque no estamos casados, sino de la tarde de un trece de abril en que ella "se me entregó" en uno de los restiradores del taller de dibujo.” (1)

En la cinta por su parte se hace una combinación de la voz en off con las imágenes que remarcan la acción. Mientras ambos salen del edificio, ocurre la primera diferencia narrativa de ambos medios, mientras que en la novela el encuentro con Evodio (el presunto nexo con los iniciadores del incendio) y con Pancho (el empleado de la procuraduría) ocurre durante la fiesta de la Chamuca y Marcos y su presencia remarca la incriminación errónea como incendiarios. En la cinta, el incendio no es llevado a cabo y su implicación en un crimen es a causa de que un hombre aborda a ambos al salir del edificio y pide ayuda para sacar unas cajas, mismas que contienen documentos llenos de información sensible.



Escena que determina el inicio del viaje de Marcos.

Eventualmente mientras la fiesta se desarrolla Marcos recibe una llamada que le informa que el departamento de planeación (donde él trabaja) fue robado y un hombre del edificio fue asesinado. El hecho es cubierto por una televisora y entre los testigos interrogados se encuentra, el guardia del lugar quien afirma a ver visto a alguien con la descripción de Marcos y su pareja, saliendo con las cajas en el horario en el que sucedió el asesinato.



Momento en el que el noticiero, presenta la información del asesinato, alertando a Marcos

En la novela, Marcos especula que, dadas las inclinaciones políticas de algunos de sus amigos, y algunas incidencias de su pasado, lo hacen el candidato perfecto para ser inculcado en un crimen que no cometió.

“Ni por un momento me pasó por la cabeza, ni por la de la Chamuca tampoco, la idea de que si uno es inocente no tiene nada que temer. Nos sentíamos inocentes, pero la Chamuca tiene un expediente por haber estado en protestas, yo soy remiso, es decir, nunca me presenté a hacer el Servicio Militar, y los dos hemos estado en contacto con grupos socialistas serios. Además, estamos convencidos de que la policía es capaz, cuando le conviene, de colgarle cualquier delito a quien sea” (8)

En la película por su parte, el hecho de que Marcos y la Chamuca fueran los últimos en salir, con la caja de archivos robados y un testigo de su salida. Los pone automáticamente en alerta, sobre la implicación de su culpabilidad, aunque los guiños de sus inclinaciones políticas siguen siendo expuestos en el decorado del departamento.



Reunión de amigos en el departamento de Marcos, donde se observa parte del decorado
cuadros con algunos revolucionarios como Emiliano Zapata y El Che Guevara

En ambos casos acuerdan su huida y sus destinos en una terminal de autobuses mientras escapan de la policía.



Momento en el que Marcos y la Chamuca comienzan su viaje

Tanto en la cinta como en la novela es la implicación del crimen y la decisión de huida, lo que marca el incidente incitador de la trama principal. Lo que obliga al protagonista a moverse de su estadio natural a un nuevo escenario que lo enfrentara interna y externamente a diferentes problemáticas, y por supuesto lo posiciona en un punto de no retorno, pues una vez terminado el viaje iniciado es imposible que todo permanezca igual. Su llegada al pueblo de Muérdago marca el final del primer acto y el inicio del segundo.

4.1.2 Segundo Acto

El segundo acto, en términos de guion estándar tiene una longitud aproximada de sesenta páginas, según el texto de Field Syd este acto es el más extenso y uno de los que tienen mayor peso narrativo dentro de la historia. En este segundo acto se presentan los principales conflictos que enfrentara el personaje principal.

“Es la parte del guion conocida como la confrontación porque la esencia de cualquier drama es el conflicto; una vez que haya podido definir la necesidad de su personaje, es decir, cuando haya averiguado lo que éste quiere conseguir durante el guion, cuál es su objetivo, puede dedicarse a crear obstáculos que le impidan satisfacer esa necesidad” (15)

Este acto tiene inmerso el momento de la confrontación o el conflicto, una circunstancia o acción que se interpone a los deseos y acciones del protagonista, en este caso Marcos al llegar a Muérdago, y decide ir directamente a la casa de su tío Ramon, quien le

abre la puerta es su prima Amalia. Lo que representa el primer obstáculo de Marcos en su viaje y por lo tanto en la obtención de sus objetivos, en ambos medios este encuentro con Amalia se da de la misma forma.



Momento en el que Amalia, se presenta como obstáculo al impedirle a Marcos entrar a la casa para ver a Ramon

“—¿Pero por qué no me ha dicho Ramón que estabas en Muérdago? —Es que no he visto a mi tío. Le dije que había estado en la casa de mi tío y que Amalia no me había dejado entrar. No le extrañó.” (10)

Los familiares de Marcos representan un punto de conflicto y obstáculo, en ocasiones de maneras mucho más marcadas que en otras. A su vez el protagonista encuentra en Don Pepe, el boticario, un aliado que lo acerca a su objetivo (concretando el primer encuentro entre tío y sobrino).

Alfonso y Fernando, los primos de Marcos, son un punto conflictivo en la historia. Estos ven en Marcos una amenaza a su estatus quo, y la posibilidad de pérdida de una herencia que creen merecer. Esta idea de ver a Marcos como el oponente es potenciada por el mismo Ramon, quien constantemente parece favorecerlo en presencia de sus primos, incluso miente al decir que su presencia fue idea suya al citarlo, en su encuentro.

“—¿Tuviste que salir de México a toda prisa? Mientras yo pensaba qué podía contestar, mi tío habló dirigiéndose a mí. —Tus primos —dijo— tienen mucho interés en saber a qué viniste a Muérdago, Marcos. No te mortifiques inventando pretextos. Diles la verdad. Diles que viniste porque yo te mandé llamar. La atención de todos,

que había estado fija en mí, se fue sobre mi tío, quien, con mucha calma se metió en la boca una madeja de fideo que resultó demasiado grande y que estuvo sorbiendo ruidosamente.” (20)

Estos obstáculos encarnados en las acciones de los personajes anteriormente mencionados, y otros que participan eventualmente en la acción, son presentados intermitentemente dentro de la narración. Alfonso y Fernando intentan engañarlo para que renuncie a una herencia (que no sabe si tendrá en algún momento), Amalia sigue espiando sus acciones, el gringo que intenta asesinarlo más de una vez o como es el caso de Lucero, cuyo personaje sufre una metamorfosis a medida que la historia avanza.

En un inicio se presenta como aliada de su madre al espiar a Marcos, evoluciona a lo que parece una aliada de Marcos, al convertirse en un desahogo físico y emocional. Para concluir como un enemigo vengativo cuyo objetivo es matar al protagonista al sufrir una decepción amorosa por parte del negro. Esto al igual que las intervenciones de Alfonso y Fernando, suceden en la cinta y en la novela, aunque el desarrollo es ligeramente distinto.

Las situaciones presentes en este segundo acto al igual que sus consecuencias y acciones desencadenantes son presentadas en el siguiente orden.

Acción realizada por el protagonista	Acción de oposición	Consecuencia
Marcos llega a casa de su tío en Muerdago	Amalia impide que el encuentro ocurra	Marcos acude con Don Pepe, el boticario encontrando un aliado (Marcos recibe el libro de botánica que contiene información sobre el agua Zafia)
Don Pepe, permite el encuentro entre Ramon y Marcos	Marcos, miente sobre sus planes en Muerdago, dando	Ramon da apoyo a su proyecto

	información falsa sobre una mina de creolita	(acción paralela) Ramon y Pepe sospechan que Marcos miente (lo ponen a prueba)
Ramon miente diciendo que el fue quien mandó a traer a Marcos	Se encienden las alarmas de Alfonso, Fernando y Amalia sobre los propósitos de Marcos, y su posible intrusión en sus planes de heredar	Comienzan a vigilar, las acciones de Marcos. (descubrimiento del libro por parte de terceros) (acción paralela) Alfonso y Fernando comienzan a plantar la idea de que ellos tienen derecho sobre la herencia de Ramon
En sus reuniones, Amalia hace hincapié de que Ramon no puede beber alcohol	Ramón toma como tapadera la presencia de Marcos, para poder beber a escondidas, fingiendo que Marcos es el único que bebe	Se crea una situación de confusión que eventualmente desencadenará en la muerte de Ramon (tercer acto)
Cambia sus planes de conseguir cierta cantidad para huir con la Chamuca a obtener ganancias más significativas.	Ramon, le da las facilidades a Marcos para seguir con sus planes referentes a la mina.	Marcos se acerca más a Lucero y a Amalia, iniciando relaciones de cercanía, desencadenando un acercamiento sexual con madre e hija.
Marcos contrata personal para vigilar la mina	El gringo sigue los pasos de Marcos, el personal de vigilancia de la mina, le dispara hiriéndolo.	El gringo comienza a tener cierto odio hacía Marcos, y busca deshacerse de él.

<p>El gringo lleva a Marcos a cazar agachonas.</p>	<p>Intenta asesinarlo, disparando, hacia el lugar en el que ve su jorongo. Marcos se da cuenta del intento de asesinato, pero decide no mencionarlo</p>	<p>Conociendo las intenciones del gringo, y su modus operandi. Decide tomarlo como instrumento para que este mate a Lucero (tercer acto)</p>
<p>Alfonso y Fernando hacen que Marcos, firme un documento que hace que renuncie a los derechos, en caso de que herede algo de Ramon</p>	<p>Marcos, pregunta Ramon sobre la dichosa herencia. Ramon le insinúa que no le ha dejado nada al mencionar que le conviene vender con sus primos.</p>	<p>Este documento (firmado por Marcos) adquiere peso en el desenlace del tercer acto</p>
<p>Marcos supera la prueba puesta por Ramon. Marcos le dice que el negocio de la mina no es rentable (poniéndolo en alta estima)</p>	<p>Ramon cambia planes referentes a la mencionada herencia. Mandando el nuevo testamento.</p>	<p>Marcos no logra cambiar su decisión referente a firmar el documento propuesto, por sus primos. En consecuencia, pierde gran parte de lo heredado (tercer acto)</p>
<p>La Chamuca llega a casa de Ramon</p>	<p>Marcos se gana la enemistad de Amalia y Lucero.</p>	<p>Lucero, pensando que Marcos es el que bebe Alcohol cada noche, pone agua Zafia en la botella, desencadenando la muerte de Ramon, y lo referente al tercer acto.</p>

En ambos medios, los hechos presentados como parte del segundo acto acurren, teniendo las mismas consecuencias y reacciones. Este acto llega a su final con la muerte de Ramón. En la novela cuando ocurre su muerte, Marcos se encuentra lejos, pues se ha ido con

la Chamuca a vivir a un hotel. Lo que provoca su búsqueda al considerarlo el principal sospechoso de la muerte de su tío. Acontecimiento que se mezcla con la investigación pendiente por el incendio del Globo, que aparece al inicio del primer acto de la novela.

En el caso de la película, cuando ocurre la muerte de Ramon, Marcos y la Chamuca siguen en Muerdago. Ambos asisten al funeral y es en el mismo, que don Pepe, cae en cuenta de que aquello que provocó la muerte de su amigo fue el agua Zafia. Siendo conocedor de estos hechos, en pleno funeral informa del envenenamiento, provocando que la sospecha caiga sobre Marcos al ser la persona con la que Ramon acostumbraba a beber.

4.1.3 Tercer Acto

En términos de guion estándar, el tercer acto llega a tener una duración promedio de 30 hojas a nivel escrito, en términos de tiempo abarcan un promedio de duración cinematográfica de 18 a 20 minutos. Mismos que pueden variar dependiendo la duración y los cabos sueltos que haya que cerrar antes de llegar al desenlace.

“El tercer acto se desarrolla por lo general entre las páginas 90 y 120. Se trata de la resolución de la historia. ¿Cómo acaba? ¿Qué le pasa al personaje principal? ¿Vive o muere? ¿Tiene éxito o fracasa? Un final con fuerza resuelve la historia y la completa, haciéndola comprensible.” (15)

En esta cita de Field Syd, se deja en claro con las preguntas planteadas, cada uno de los puntos que deben ser resueltos con el tercer acto del guion y la posterior ejecución de la cinta. Estos deben tener cierre para presentar un desenlace comprensible al espectador. Si bien no es una regla que se aplique en todos los casos, al existir los finales abiertos que dejan interrogantes sin resolver, para que sean los lectores y los espectadores quienes decidan conclusión de la historia. En este caso en particular se cumplen las condiciones para llegar a una conclusión como la que plantea Field en su libro sobre la estructura del guion.

El tercer acto de la cinta abarca desde la muerte de Ramon hasta el inicio de los créditos. Su muerte es el desencadenante para que todas las líneas narrativas existentes, comiencen a cerrarse. Marcos acaba su relación comercial con su tío al informarle lo de la mina. Este acto termina de convencer a su tío de que es merecedor de su herencia, y hace un cambio en su testamento antes de morir. En la que parece ser la última noche de Marcos en

Muerdago, Lucero lleva la botella de tequila adulterada con agua Zafia (pensando que solo Marcos es el que bebe de ella), provocando de manera accidental la muerte de Ramon.

La muerte del cabeza de familia provoca el encarcelamiento de Marcos, las indagaciones de Don Pepe y finalmente el descubrimiento de Lucero como la verdadera culpable, al menos por parte del boticario y Marcos. Lucero como autor intelectual del envenenamiento al haber fallado con su objetivo inicial lo vuelve a intentar. En el libro el segundo intento de asesinato, se cobra la salud del muelas, quien termina comiendo el pastel que iba dirigido a Marcos.

Esa tarde Zenaida llevó a mi casa el pastel que Lucero había hecho para Marcos. (...) Cuando mi esposa regresó de la cárcel me dijo: —Entregué el pastel a un policía gordo que estaba en la puerta. —Más vale así —dije. En la mañana siguiente Canalejas llamó por teléfono. —¿Has preparado más agua zafia? —preguntó. —Ni la he preparado ni volveré a prepararla. —Pues te aviso que en el hospital está un policía que le dicen el Muelas con una intoxicación muy fuerte y puntos azulados en la base del labio inferior. (86)

En la novela el envenenamiento accidental del muelas le provoca un leve periodo en el hospital y una calvicie inesperada, en la cinta este desenlace termina siendo para Marcos, fuera de ese detalle, la conclusión del personaje es la misma, en el que él y la Chamuca abren un restaurante lejano en el que los tamales se destacan favorablemente. “Marcos y su esposa se fueron a radicar en Mezcala, y con el medio millón que sobró abrieron un restaurante típico en donde, según me han dicho, se come bastante bien, en especial el tamal de cazuela” (87)

Eventualmente Marcos González se recuperó, pero se le cayó todo el pelo.

Dicen que él y la "Chamuca" se fueron a vivir a una playa y pusieron un restaurante, en donde -por cierto- se comen muy buenos tamales.

Conclusión que da la cinta a los personajes principales

Los eventos pasados que provocaron el resentimiento por parte del gringo hacia Marcos, (en el segundo acto cuando le disparan y el posterior descubrimiento de que su hija tiene una relación con Marcos, en la cinta) aunado a su fallido intento de asesinato mientras cazaban las agachonas, dan como resultado la muerte de Lucero, en ambos medios. Si bien Marcos decide no mencionar que se dio cuenta que el gringo intentaba matarlo, se vuelve un dato de vital importancia. Pues en un tipo de venganza silenciosa ante el intento de envenenamiento por parte de Lucero, Marcos se quita su característico Jorongo, mismo que ha ido arrastrando a lo largo de la historia para dárselo a Lucero, quien sin sospechar nada al ponérselo se dirige a su muerte en manos de su padre.



Muerte de Lucero en manos del gringo

Dicen que alguien vio pasar tres agachonas volando y que las señaló. Dicen los que estaban cerca del gringo que lo vieron levantar el rifle y que creyeron que iba a dispararles a las agachonas. (...) Después vieron el bulto cubierto con el jorongo de Santa Marta. Dicen que cuando le dijeron al gringo "es Lucero", el gringo nomás movió la cabeza, porque no lo podía creer. (88)

4.2 Dirección

En terrenos de la creación de un filme, con la construcción del guion resuelta, la dirección resulta ser el apartado fundamental en el que todos los elementos individuales de una cinta se compaginan y convierten en un todo. En el caso la adaptación cinematográfica de la novela de Ibarguengoitia, el director de la cinta Roberto Snaider (nacido el 1 de septiembre de 1960),

funge como productor y guionista de esta. Trasladando a un nivel visual todo aquello que imagino al momento de escribir el guion y convirtiéndose así en un realizador.

La HISTORIA DEL CINE se centra sobre todo en la figura creativa del director. Y no porque los directores sean siempre los que otorgan calidad a todo lo que vemos y oímos en pantalla -muchas películas, de hecho, son buenas gracias al trabajo de sus actores, guionistas, productores o montadores- sino porque son los que recogen las distintas porciones de creatividad hasta formar un todo y se encargan de crear esa alquimia a través de la cual las palabras del guion cobran vida en la pantalla. (Cousins 9)

4.2.1 técnicas/ narrativas visuales

Los códigos visuales cinematográficos, al igual que cualquier lengua; funcionan bajo ciertas nociones semánticas, en las que la construcción de los planos, los ángulos, la iluminación y demás, transmiten un mensaje capaz de ser entendido por el espectador sin tener que exponer las situaciones presentadas a base de diálogos sobrecargados y explicativos.

Al igual que como ocurre con las lenguas vivas, este lenguaje construido a base de planos ha sufrido cambios desde lo que conocemos como cine clásico hasta la actualidad. He incluso ya había sufrido cambios para el momento en que la película de Snaider vio la luz, sin embargo, hay algunas nociones en la construcción técnica (que si bien dependiendo del realizador pueden cambiar de significado) son utilizadas en esta cinta es de importancia que se mencione su aplicación, así como la carga de significado que contiene y como genera un intercambio de información con el público.

- **Escala de planos**

En el video de “guía básica del lenguaje cinematográfico” realizado por sensacine y publicado en el 2019, se explica que, dentro de la construcción de una cinta cinematográfica, el plano presentado en la pantalla es la unidad mínima de significado, razón por la que el realizador de la cinta debe escoger que es lo que se muestra en pantalla y por supuesto que es lo que se deja fuera (en muchas ocasiones aquello que se deja fuera tiene la misma importancia que aquello que aparece en pantalla).

Así mismo se presentan las diferencias y la clasificación básica de planos cinematográficos. Si bien no representan leyes inamovibles en su uso y el significado de estos, así como su empleo en una cinta dependen mucho del contexto y el realizador. El conocimiento de estos permite que los espectadores experimenten el cine a diferentes niveles por lo que se presenta una descripción breve de los planos, su función semántica primaria y un ejemplo (en caso de que aplique) de su aplicación en la cinta *Dos crímenes* de Roberto Sneider de 1994.

GPG (Gran Plano General): Presentación del espacio en el que se desarrollan los acontecimientos. Si aparecen personajes estos pasan a segundo plano en comparación con el espacio. Los grandes planos generales presentados a continuación, representan el contraste de los espacios en los que se lleva a cabo la historia. La cinta abre con un GPG de la ciudad de México, una urbanización, plagada de edificios, casi sin espacios entre uno y otro, sin rastros de naturaleza, iluminada con tonos fríos de azul, blanco y gris que transmiten una sensación de estabilidad en el espectador, todo es uniforme sin cambios, frío e impersonal.

A diferencia de lo que sucede en la primera impresión del espacio de Muerdago, que es presentados con terrenos casi baldíos en los que imperan los tonos cálidos, que lejos de esa sensación de estabilidad en la que pareciera que las sorpresas son imposibles, en este caso es casi como si la falta de construcciones diera a pie a que cualquier cosa pudiese suceder para rellenar los espacios.



PPG ciudad de México al inicio de la cinta



presentación de Muerdago PPG

PG (Plano General): Un plano abierto, que muestra el espacio en el que ocurren las acciones, solo que esta vez los personajes adquieren mayor relevancia. PG con una clara presentación del espacio y como se desenvuelven los personajes en el mismo. La inclinación en el plano proporciona una sensación casi como si el protagonista subiera una colina cuya cima se encuentra bastante lejana, denota en cierto modo el inicio de un viaje complicado para el protagonista.



PG Marcos, caminando rumbo a la casa de su tío Ramón portando su clásico jorongo.

PC (Plano Conjunto): Plano en el que aparecen más de un personaje, puede existir un dialogo o no, pero proporciona contexto al espectador. En la siguiente escena, el acomodo de los asientos proporciona contexto al espectador sobre las relaciones de poder, Ramon en la cabecera ostenta la posición más alta. Mientras que los más cercanos a él son aquellos con una relación sanguínea directa, que intentan obtener algo a cambio de sus atenciones y cercanía. Marcos se encuentra lo más alejado posible de la cabecera (en parte gracias a intervención de Amalia). Al ser el extraño en este círculo que se ha formado, representa una amenaza a los intereses de los otros por lo que intentan alejarlo lo más posible de la posición de poder relegándolo a un nivel inferior.



PC primera comida en casa de Ramon

PE (Plano Entero): Plano en el que se ve al personaje a cuerpo completo, desde la parte del suelo hasta que el plano se hace más corto. En este caso el uso del travelling en este plano acentúa el cambio de un primer estadio emocional de Marcos, en el que la tranquilidad y la felicidad imperan totalmente a un cambio en el que sus circunstancias se han vuelto inciertas y desesperadas. En la escena pasa de contestar el teléfono de una manera tranquila a observar las noticias desconcertado sobre su futuro.



Inicio del plano Marcos contesta el teléfono / Final del plano Marcos observa las noticias

PA (Plano Americano): proveniente del cine Western, este tipo de plano presenta a los personajes desde un poco arriba de la rodilla, la intención de este tipo de planos era mostrar las armas, colgadas en la cintura. En este caso el plano no tiene la intención de mostrar a los personajes con sus respectivas armas (ya que ninguno de esta carga alguna), en

este caso presenta a 3 de los personajes y sus diferencias de manera sutil, tanto de su relación con el ambiente como en sus diferencias personales, y casi profesionales (al hacer contraste entre sus vestimentas).



Plano en el que Ramon Muestra Muerdago y su magnitud a Marcos acompañado de sus primos

PM (plano Medio): Este tipo de plano hace un corte, desde la parte media del torso del personaje y presenta la parte superior. En este caso este tipo de plano muestra la cercanía entre ambos personajes (Lucero y Marcos).



Lucero y Marcos comparten un momento que demuestra su cercanía física y emocional

PP (Primer Plano): Plano que abarca de los hombros del personaje al resto del rostro; lleno de fuerza expresiva. El plano mostrado a continuación es de una escena crucial. Luego de la muerte de Ramón, y el descubrimiento de un segundo testamento que pueda beneficiar no solo a Marcos sino a sus primos, la revelación de que este beneficioso segundo testamento pueda ser anulado, los descoloca al grado de entrar en una discusión en una actitud de defensa hacia Marcos y sus intereses, acción que contrasta con la actitud de los personajes a lo largo de la cinta que siempre mostraron estar en contra de Marco.



Amalia, Fernando y Alfonso, poco después de enterarse del segundo testamento y su posible anulación

PPP (Primerísimo Primer Plano): Este plano recorta al primer plano, de la barbilla hasta la frente del personaje, el plano está planteado para dar un mayor énfasis en las emociones del personaje. En este ejemplo es utilizado para mostrar la desorientación y el malestar físico de Marcos, después de haber sido envenenado con el agua Zafia.



Marcos despertando poco después de ser envenenado

PD (Plano Detalle): se encuadra un objeto, parte del personaje en específico o acción. El director guía la mirada del espectador a algo a lo que debemos de prestar atención. Este plano es presentado poco después de una conversación entre el boticario y el doctor. Que saben que alguien envenenó a Ramón, pero no tienen la certeza sobre aquel que cometió el crimen. La transición sutil de esta conversación a Lucero poniendo el agua Zafia en la bebida Marcos, presentando un plano detalle en el que las acciones no dejan lugar a dudas. Nos presenta al asesino y las intenciones originales de no matar a Ramon sino a Marcos.



PD que muestra a Lucero vertiendo el agua Zafia en la bebida de Marcos

angulación. La angulación de los planos también es una forma de poder mostrar a los espectadores, algunos rasgos emocionales de los personajes o de su situación. El siguiente es un plano picado (PP) en el que la cámara enfoca la acción desde arriba. En una construcción emocional este tipo de plano presenta al personaje, en muchas ocasiones, en una situación de

desventaja. En este caso el plano presentado a continuación presenta a Marcos y a la Chamuca bajando las escaleras, de manera apresurada pues se han dado cuenta que se encuentran en una posición complicada, en la que fácilmente pueden ser inculcados en un crimen, por lo que se disponen a buscar respuestas.



PP Marcos bajando las escaleras de manera apresurada, dispuesto a buscar respuestas, mientras la Chamuca va tras él

Contra Picado: Este tipo de plano mira de abajo hacia arriba, contrario al plano anterior, este presenta al personaje en una situación de grandeza.

Cenital: Plano que presenta una vista completa hacía el suelo. Con angulación de 180 grados, casi como si la cámara se encontrara en el cielo. El plano a continuación mostrado es uno en el que se observa desde arriba el descenso de ambos personajes, por las escaleras, la perspectiva mostrada nos sugiere su descenso no solo de manera literal, sino casi metafórica en la que se adentran a una situación compleja en la que escapar se tornara tortuoso.



P. Cenital en el que ambos personajes descienden las escaleras de manera apresurada

Nadir: Plano que presenta una vista completa hacia el cielo. Con angulación de 180 grados, como si la cámara se encontrara en el suelo.

Pantalla Partida: Presentación de distintos planos en la pantalla. Recurso de montaje en el que se puede vincular la narración a diferentes puntos y personajes.

Plano Subjetivo: Presenta la perspectiva desde los ojos del protagonista o personaje.

Plano imposible: plano en el que la mirada del personaje o espectador es imposible por las leyes de la física que nos rigen, pero gracias al cine puede suceder. En este caso el plano presentado nos muestra el interior de una mina, el personaje de Marcos necesita una linterna para poder, iluminar su camino, sin embargo, la perspectiva que nos muestra la cinta presenta una iluminación generosa para un ambiente en el que la luz debería de ser casi inexistente.



Marcos dentro de la mina

Plano Aberrante o plano holandés: El eje del plano se presenta inclinado, presentando un grado de inestabilidad que transmite nerviosismo o inquietud por la situación presentada en pantalla.

Cuadro dentro del plano: Aparición de espacios (generalmente puertas o ventanas) que crean un segundo plano dentro de la escena. En este caso el marco presentado por la ventana de la cárcel nos muestra una mirada de Marcos siendo llevado a su celda, mientras las varillas de la ventana crean la ilusión de barrotes. En las que la ventana encierra el plano secundario.



Cuadro dentro del plano en el que se observa a Marcos siendo trasladado a su celda

- **Movimientos de cámara**

En el cine los movimientos de cámara también pueden transmitir mucho sobre el espacio, los personajes, las historias y las emociones presentadas.

Panorámica: la cámara gira sobre su propio eje (izquierda a derecha o arriba y abajo) sin desplazarse, similar a mover la cabeza sobre el propio eje.

Travelling: la cámara se mueve, muchas veces siguiendo la acción de un personaje u objeto.

Zoom: travelling óptico, se acerca o se aleja la lente focal hacia la imagen que se desea.

Cámara en mano: la imagen se mueve mucho, al grado de parecer inestable.

Barrido: Panorámica rápida, en la que la imagen se difumina.

Plano secuencia: tipo de plano largo sin cortes.

- **Composición del encuadre**

Al igual que la composición de los planos y los movimientos de cámara, la composición del encuadre no es puesta al azar, el realizador quiere decir algo con cada encuadre puesto en la cinta.

Enfoque: puede selectivo o total, cuando es selectivo solo una cosa queda nítida en el plano y lo demás aparece borroso mientras que en el enfoque total todo es nítido. En este caso Ramón, que es el punto en el que debemos poner nuestra atención se encuentra presentado de manera nítida, mientras que el fondo correspondiente a Muerdago se encuentra desenfocado. Si bien en esta escena Ramon muestra Muerdago y su extensión lo cierto es que el lugar queda en un segundo plano pues lo importante es el personaje de Ramon y aquello que tenga que decir.



Ramon mostrando la extensión de Muerdago en un paseo

Líneas de guía: juegan con la profundidad de campo y la composición del encuadre, pueden aparecer de manera literal en algún plano o pueden ser más una especie de sugestión por parte del director con el espectador, remarcada por como interactúan los actores con el plano. Cada línea busca transmitir una emoción, estas son una guía del punto focal en el que sucede la acción.

Horizontal: Transmite reposo. Momento en el que ambos personajes evalúan que hacer para poder acercarse a Ramon y esperan pacientemente a que Amalia deje la vivienda, la línea horizontal se forma gracias a la barda por la que ambos espían.



Don Pepe y Marcos, observando a la lejanía como Amalia deja la vivienda de Ramon

Vertical: Transmite fuerza. En este caso, Marcos se encuentra, en un estado de movimiento, tanto físico como mental, por una parte, se encuentra jugando con los niños, cuando se le presenta la oportunidad de hablar con Lucero y aclarar diferentes situaciones que quedaron pendientes desde antes de la muerte de Ramon.



Marcos, en la reunión familiar poco antes de ir con Lucero.

Diagonal: Transmite dinamismo. El restirador en una posición en diagonal transmite el movimiento y dinamismo de la escena, en el que ambos personajes se encuentran compartiendo un encuentro de carácter sexual.



Marcos y la Chamuca manteniendo relaciones sexuales en el restirador de la oficina.

Ubicación: Forma en la que se ubican los objetos en el plano. Los objetos materiales mostrados en un plano y como los personajes interactúan con ellos, muchas veces nos dan un significado semántico más fuerte que aquel que es observado de primera mano.

Como en el caso de esta escena donde Ramon, está sentado en la cabecera, justo al centro de la imagen, mientras que aquellos que están más cerca de él, ostentan un mayor grado de poder por asociación. Siendo Amalia quien tiene el poder de la casa mientras Alfonso ostenta el poder económico (al hacerse cargo de gran parte de los negocios familiares), por su parte Marcos es alejado lo más posible de Ramon, al ser percibido como extraño mismo que al que sus primos deben eliminar en favor de sus intereses económicos.

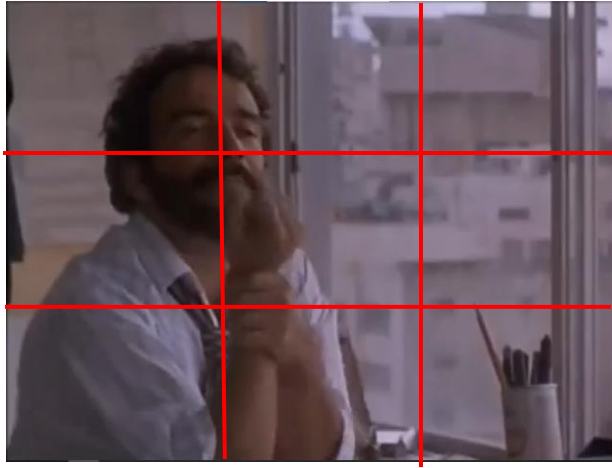


Ley de la mirada: Hacia donde mira el personaje es hacia donde se genera la acción. En este caso el protagonista de la escena orienta con la mirada, en donde transcurre lo importante con referente a la escena. El siguiente plano contra plano ilustra bien la ley de la mirada, en este dialogo Ramon es protagonista, al ser quien tiene el control de este, pero cada uno de los pedazos de información que se arrojan afectan a Marcos directamente y es este quien debe decidir cómo actúa a continuación. En ambos casos cuando uno de los dos personajes habla la atención de uno de ellos se enfoca en aquel que esta fuera del plano.



Plano contra plano, Ramon interrogando a Marcos sobre su repentina aparición en Muerdago y sus intenciones

Regla de tercios: División de la imagen en tres tercios iguales, usando dos líneas horizontales y dos verticales. Los puntos de intersección son aquellos donde se recibe más atención por parte del espectador. En este caso las líneas de intersección hacen una clara división, por una parte, Marcos demuestra su hartazgo y descontento por tener que hacer horas extra, su mano acaba de pasar de una posición ofensiva con la que mostraba su descontento a una de fingida resignación ante el peligro de verse atrapado. Mientras que por la ventana se observa un espacio abierto, separado por el cristal, lo que separa a Marcos de su libertad es el peso de sus obligaciones laborales, que acepta pero que no planea cumplir cabalmente.



Marcos en su escritorio, despidiendo a su jefe con un gesto soez

Simetría Dinámica: División de la imagen con líneas de esquina a esquina. De la misma manera que la anterior las líneas de intersección son aquellas en las que se recibe más atención por parte del espectador. En esta escena la escena muestra lo desprolijo y descuidado del espacio, destinado a convertirse en el taller de dibujo, del mismo modo se muestra la interacción de los personajes, Lucero muestra el espacio manteniendo su distancia en una actitud de cierta timidez e inocencia. El comportamiento de Marcos es más distante al haber recibido un rechazo de su parte en escenas anteriores



Marcos y Lucero, entrando al taller de dibujo

Composición aurea: Espiral que toma su nombre desde las artes pictóricas en la que el punto de interés focal se encuentra en el punto de partida de la espiral. En este caso Marcos se traslada por medio de la escena y se vuelve el punto focal.



Marcos dirigiéndose por primera vez a la casa de su tío

Regla de los impares: Un elemento en la imagen genera aislamiento mientras que el resto sigue cierta concordancia escénica. En este plano Lucero se encuentra en el taller, el personaje se encuentra iluminado de una forma que da la ilusión de perfección dentro de todo el desastre lúgubre del taller, como si no correspondiera a este espacio. Esto queda remarcado al poner tres cuartos de la imagen dando énfasis al taller, pero dejando a Lucero como un punto focal de la imagen.



Lucero, en el taller de dibujo.

Principio de simetría: Los elementos situados en ambos lados del plano posean una imagen simétricamente parecida. En este caso Marcos y el Gringo se encuentran en un plano balanceado simétricamente en el que, la mitad del encuadre corresponde a cada uno de los personajes. Ambos se encuentran en una especie de igualdad de condiciones, representada gráficamente por el parabrisas del auto. Cada uno tiene sus planes internos que el otro desconoce y ambos, para este punto se encuentran confiados de su respectivo éxito.



Marcos y el Gringo, dirigiéndose a cazar las agachonas

4.2.2 Dirección de actores

Una parte fundamental en la dirección de un filme es la dirección de actores, los actores deben transmitir las emociones requeridas por la escena y hacerlas convincentes para el espectador, y es deber del director verificar que las emociones y que incluso las micro expresiones del actor correspondan a lo dictado por la escena.

En este caso Sneider presenta desde la primera escena, incluso si el personaje no tiene diálogos, gran parte de su personalidad misma que queda expuesta por cómo se desenvuelve en la situación presentada y como interactúan con otros actores. A continuación, se ejemplifica con 4 de los personajes principales, el cómo la dirección de actores es importante, en el sentido que solo con el lenguaje corporal mandan un mensaje al espectador, referente a las personalidades que cada uno ostenta.

En un inicio Marcos es presentado como el funcionario del departamento de planeación, no tan interesado por el rumbo de su trabajo, pero si por el paso del tiempo que lo acerca a su salida, mientras fantasea con aquello que lo espera fuera. Aprecia su trabajo más por las ventajas que le da que por el hecho de realmente gustarle, de personalidad juguetona con poco respeto por la autoridad. Rasgos que Alcázar muestra desde su primera aparición en escena.



En su primer encuentro con Amalia, su sonrisa se ve llena de una falsa cordialidad, rasgo que la define a lo largo de toda la cinta. Mostrándose educada y carismática frente a Marcos, complaciente hasta cierto grado, pero manteniendo una conspiración a sus espaldas con el fin de proteger sus intereses.



Ramon es presentado, desde el inicio como un hombre viejo y enfermo, pero al mismo tiempo informado y en control de las situaciones que lo rodean, está acostumbrado a ser el líder a pesar de su actual debilidad física su postura y seriedad transmiten respeto, es un hombre de carácter estoico y dominante.



Lucero por su parte es presentada como una persona inocente y servicial al inicio, acostumbrada a seguir órdenes y a hacer que las personas a su alrededor se sientan cómodos, su personaje sufre una evolución interna y externa, pasa de ser una joven que reprime sus deseos, hasta que llega Marcos, convirtiéndose en una mujer que sucumbe a ellos.



4.3 Producción

El equipo de producción de un filme es uno de los más bastos dentro de la industria cinematográfica, y en cierto modo también es uno de los más importantes. Dividido en diferentes niveles, los equipos de producción tienen el deber de resolver cualquier inconveniente que pueda presentarse en la realización de la cinta, desde la adquisición de los derechos de la obra a adaptar (en caso de ser una adaptación), hasta la fase de distribución en la que la cinta llega a los cines y se promociona.

La primera fase de cualquier producción cinematográfica es la correspondiente a la preproducción, en la que el guion cobra forma, se planifica el rodaje, se buscan locaciones, actores, banda sonora y presupuesto. En cierto modo es una de las fases más largas del proyecto ya que antes de que inicie la grabación se tienen que considerar diferentes factores externos, desde los recursos económicos disponibles hasta que el clima de la locación sea el adecuado para dar inicio la grabación.

Los diseñadores de producción se encargan del aspecto estético y visual de la película. Al coordinar los departamentos de escenografía, fotografía, maquillaje, vestuario y el departamento de arte. Busca las locaciones pertinentes para cada escena para plasmar fielmente la visión preconcebida por el director, desde que la primera lectura del guion es hecha. En este caso la cinta de dos crímenes tiene un diseño de producción y un diseño de arte bastante característico, en el que se distinguen fuertemente las esferas de acción en las que se desarrolla la historia.

Los espacios en los que se desarrolla la historia se distinguen desde el uso del color y las tonalidades empleadas, Tal como se menciona en *Psicología del Color* de Eva Heller “El efecto de cada color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significados en la cual percibimos el color” (18). En las escenas ambientadas en la ciudad de México, los tonos son fríos, mientras que en la coloración predomina el gris casi blanco, propio de un ambiente contaminado. Convirtiéndola en una urbe impersonal, llena de edificios, en la que los elementos presentados en la imagen transmiten una sensación de falsa estabilidad, casi como si la posibilidad de algún cambio fuese imposible y hasta impensable.



Lo mismo pasa con la oficina de planeación en el que los tonos fríos y uniformes, son los predominantes, incluso el vestuario de los empleados ayuda a transmitir un aire de formalidad dando la ilusión de estabilidad. Escenario en el que Marcos se destaca como el protagonista inconforme, al ser el único dentro de la oficina que tiene una barba tan grande y desordenada, su corbata se encuentra floja y mal anudada y su peinado se encuentra alborotado dando la ilusión de desinterés y hartazgo.



El primer cambio en los elementos estéticos se da cuando, la esfera de acción cambia al departamento de Marcos, un espacio en el que el protagonista se siente cómodo es presentado con tonos más vibrantes y armonios que representan una muestra tangible de su personalidad y la de su pareja. Se convierte en un lugar seguro, en que él y sus amigos pueden ser ellos mismos, mientras beben, cantan y charlan. Las inclinaciones políticas de los protagonistas también son expuestas gracias a los cuadros y los libros dentro del departamento. Al igual que su gusto por el arte, pero al mismo tiempo sigue habiendo un elemento que marca la individualidad de Marcos, el jorongo tan característico desde la concepción del personaje en las páginas de Ibarregui; en la cinta es el único personaje que utiliza este tipo de prenda.



En el momento en el que la cinta cambia a Muérdago la iluminación es más cálida, pero a diferencia de la calidez y comodidad representada en el hogar de Marcos. La calidez de Muérdago es casi sofocante, hecho que se ve exacerbado gracias a la dirección de actores que en diferentes escenarios. En los que Ramon ejerce su posición de poder, los demás personajes proyectan una imagen de visible incomodidad, como si su intención de seguir con su fachada de complacencia entrara en conflicto con sus deseos de deshacerse de ella.



4.4 Banda Sonora

Gran parte del éxito de una escena tiene que ver con la música utilizada y el montaje propuesto por la sala de edición y que obtiene el visto bueno en el apartado de post producción. Este es uno de los elementos que permiten la inmersión del espectador en el mundo planteado por el filme. La banda sonora corresponde a la música creada y diseñada exclusivamente para la cinta, mientras que la música incidental puede tener otras causas de su creación, pero el que se encuentre presente en la cinta, siempre tiene una intención.

La introducción del apartado musical puede ser de manera diegética o extradiegética, en ambos casos permite que la inmersión del espectador sea completa y este se conecte a un nivel sensorial con las situaciones planteadas, al proporcionar indicios sonoros, sobre el estado de ánimo y la dirección que toma tanto la escena como los personajes.

En este caso la música de la cinta fue compuesta por Aturo Márquez y remite con sus sonidos al danzón clásico, que con sus notas pasa de ser un acompañamiento calmado de la escena a dotarla de más dinamismo, y cuando la escena lo requiere le da ciertos toques de comicidad o resignada seriedad.

En la escena de apertura las notas del piano y la trompeta dan la bienvenida al espectador, mientras la hora de salida del trabajo se acerca las notas del piano se aceleran, y se combinan con el pasar de la manecilla del reloj, como si la emoción y la ansiedad del personaje por ser libre contagiaran a la música. Misma que va disminuyendo cuando su jefe le informa que tiene que hacer horas extra, poco a poco la música se ralentiza y pierde intensidad hasta dejar solo algunas notas del piano sonando para finalmente apagarse.

En gran parte de la cinta, cuando la banda sonora hace su aparición se presenta en dos tipos de escenarios, el primero tiene que ver con los momentos en los que Marcos se encuentra pasando por situaciones que definen un cambio en su vida, como cuando llega a Muerdago o hace el registro de la mina con el fin de acelerar sus planes iniciales. El segundo es cuando hay una situación en la que el protagonista actúa fuera de su fachada. Cada vez que se encuentra en una escena de intimidad sexual, coqueteando con Lucero o cuando compra el burilío en una tienda con el fin de engañar a su tío, momentos en los que es él sin ningún tipo de atadura o máscara.

La cinta se apoya en su mayoría de música extradiegética, es decir aquella que se encuentra fuera del mundo en el que se desarrolla la historia por lo que los personajes no son conscientes de la música. Las veces en las que existe presencia de música diegética es cuando hay alguna reunión social y existe la presencia de algún aparato de reproducción musical o en todo caso alguno de los personajes canta.

La música diegética en la cinta no está puesta al azar, cada una de las canciones tiene un mensaje que remite directamente al espectador a algún acontecimiento que revela parte de la trama o al estado emocional de los personajes. La primera canción que aparece en la cinta es “La pistola y el corazón” escrita por David Hidalgo y Louie Pérez (1989), la canción relata la historia de un amor perdido, y como la sensación de vacío que queda es tan violenta que aquel que la sufre no sabe cómo lidiar con ella sin aparentemente perder la cordura.

Los besos que me diste mi amor
Son los que me están matando
Ya las lágrimas me están secando
Con mi pistola y mi corazón
Y aquí siempre paso la vida con
La pistola y el corazón (1989)

En cierto modo la canción se vuelve una especie de espejo psicológico de dos personajes importantes dentro de la trama, Ramón que al perder a su esposa Leonor, siente un dolor tan intenso que entra en un estado de aislamiento en el que se relaciona de una manera hostil con la gente, se encierra en su recuerdo y pocas veces baja la guardia frente a aquellos que lo rodean. La muerte de su esposa ha hecho de él un hombre al que los recuerdos de lo perdido poco a poco lo van matando y está resignado a morir cargando a costas ese dolor.

Por su parte Lucero sufre una pérdida del amor diferente, no aquella que trae consigo la muerte sino la traición, cae en el desencanto y todas aquellas muestras de cariño que en un principio parecían sinceras ahora parecen una mentira cruel. A diferencia de su tío que entra en ese estado de pesada resignación en el que la pérdida de su amor lo deja en ese estado, en

el que la muerte parece ser el único alivio de su dolor. Lucero opta por escoger maneras más violentas para lidiar con el dolor de que le ha dejado la pérdida de su amor.

La canción, aparece en al inicio de la cinta mientras Marcos y sus amigos se encuentran en la reunión de su departamento, antes de que inicie su viaje de huida. Es por esta razón por lo que, en la cinta, esta pieza musical juega un papel de presagio al exponer dos formas con las que los individuos pueden lidiar con un dolor tan profundo e imposible de superar.

La emocional y la violenta, y como estas dos formas eventualmente terminaran afectando directamente a Marcos, pues su tío que vive en la añoranza de su amor perdido accede a ayudarlo a pesar de sus sospechas, tan solo por el parecido que guarda con su difunta esposa y Leonor al verse traicionada por Marcos, decide acabar con la vida de este.

Esta no es la única ocasión en la que la música revela ciertos detalles del estado psicológico de alguno de los personajes, cuando Marcos se encuentra con su tío por primera vez, el tipo de música que escucha Ramon antes de que este irrumpa en su espacio, es una muestra más de su carácter y como se siente realmente. La pieza que suena en ese momento es “E Lucevan le Stelle” perteneciente a la ópera Tosca, compuesta por Giacomo Puccini, con libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa (1900).

Es una pieza en la que en la que el protagonista, el Pintor Mario Cavaradossi, recuerda los momentos vividos con su amante la cantante Floria Tosca, mientras se encuentra encarcelado y esperando el momento de su ejecución. En este caso es como si Ramon rememorara los momentos vividos con Leonor, dejando la sensación que lo que queda después de su pérdida es simplemente esperar por su propia muerte, pues en el fondo sabe que al igual que en la canción, nunca volverá a ser tan feliz, como cuando ella estaba con vida.

“Entrava ella, fragrante,

Mi cadea fra le braccia.

¡Oh! dolci baci, o languide carezze,

Mentr'io fremente

“Entraba ella, fragante,

Caía entre mis brazos...

¡Oh, dulces besos! ¡Oh, lánguidas caricias,

Mientras yo, tembloroso,

le belle forme disciogliea dai veli.

Svanì per sempre il sogno mio d'amore (...)

¡E muoio disperato!

¡E non ho amato mai tanto la vita!”

Sus bellas formas liberaba de los velos!

Se desvaneció para siempre mi sueño de amor (...)

¡Y muero desesperado!

¡Y nunca he amado tanto la vida!”

La canción suena dos veces en la cinta, la primera cuando se reúne por primera vez con Marcos, y su segunda aparición coincide con el último encuentro de ambos personajes, que resulta ser también la última escena en la que Ramon aparece con vida en la película. Mientras su último encuadre se proyecta en la pantalla suena de fondo la línea “¡E muoio disperato!” (¡Y muero desesperado!).

En la cinta el apartado musical realiza un recorrido por la relación que poco a poco se establece entre Marcos y Lucero, después de su primer beso. Marcos se dirige a inspeccionar la mina y mientras conduce suena en la radio “cariñito azucarado” de Enrique Cerón (1958), una canción que relata un inocente jugueteo que poco a poco va escalando hasta convertirse en amor, como sucede en este caso donde Lucero empieza con juguetes inocentes e insinuaciones que poco a poco suben su intensidad convirtiéndose en una situación que ninguno quiere detener y en este caso Lucero poco a poco va cayendo emocionalmente en algo parecido al amor.

Yo no pude suponerme
Lo que sucedió
Era un jueguito
Entre tú y yo

De inocentes amiguitos
Jugando al amor
Entre sus redes
Nos atrapó

Posteriormente, mientras Marcos y su tío están hablando en su despacho y Lucero hace su aparición, en una escena en la que Marcos y ella tienen un intercambio de miradas insinuantes que incluso Ramon nota y quien le advierte a Marcos que esta jugando con terreno peligroso. La canción que suena de fondo es “Non Piangere, Liù” de la ópera Turandot compuesta por Giacomo Puccini y con libreto de Giuseppe Adami y Renato Simoni. La ópera relata como el emperador proclama que la princesa se casará con aquel que resuelva tres acertijos y si los resuelve erróneamente el pretendiente será ejecutado.

Estando ante los muros del palacio, el príncipe desconocido (Calaf) le canta a Liù (una esclava a su servicio). Liù le ruega a Calaf que no arriesgue su vida en un juego mortal de adivinanzas, solo por tener a la princesa Turandot. Calaf por su parte le pide a Liù que no llore pues su decisión ha sido tomada. Se establece un paralelismo entre ambas historias al poner a Marcos al nivel de Calaf, quien aun conociendo los riesgos va por la doncella, ignorando cualquier tipo de advertencia o comentario negativo hacia esta relación que establece.

Eventualmente cuando la Chamuca llega a la casa de Ramon y así poniendo en evidencia su relación con Marcos, a ojos de su familia y por supuesto de Lucero, la canción que suena es “que nadie sepa mi sufrir” de Angel Cabral y Enrique Dizeo (1995). Esta canción en cierto modo refleja el sentir del personaje de Lucero ante lo que parece una traición por parte de Marcos y se vuelve una exposición tanto de su estado psicológico como de la relación.

No te asombres si te digo lo que fuiste
Un ingrato con mi pobre corazón
Porque el fuego de tus lindos ojos negros
Alumbraron el camino de otro amor (...)
Ya que pagaste mal a mi cariño tan sincero
Lo que conseguirás
Que no te nombre nunca más.

La musicalización de la cinta esta tan cuidadosamente planeada a un nivel semántico, que esta calza perfectamente con las escenas y el estado de los personajes que incluso en los últimos minutos de la cinta, mientras Lucero intenta nuevamente envenenar a Marcos, el mariachi que se escucha al fondo entona la canción de la “chancla” una canción vernácula mexicana, que habla sobre un amante abandonado, al que su orgullo le dicta que no importan los ruegos y las disculpas, su orgullo le impide regresar y perdonar.

Amigos les contaré
Una acción particular
Si me quieren sé querer
Si me olvidan sé olvidar

Nomás un orgullo tengo
Que a naiden le sé rogar, ¡ay!
Que la chancla que yo tiro
No la vuelvo a levantar

En este caso como lo hace el personaje de Lucero que a pesar de que Marcos quiere mantener cierto aire de cordialidad entre ambos, ella decide seguir con sus planes de matarlo después de su traición. Mientras el mariachi suena cada vez más ahogado por los ruidos ambientales la canción cambia y comienza a sonar “Los laureles”, al igual que la anterior una canción vernácula mexicana, esta es un reclamo de la satisfacción que tiene una persona al saber que su pareja está completamente enamorada de él sin que este sienta lo mismo por la otra parte. Al grado de preferir la muerte al abandono.

Si piensas abandonarme mejor quítame la vida;
Alza los ojos a verme
Si no estas comprometido (...)
Ay, que tristeza me da
Cuando te llenas de orgullo
De ver a mi corazón
Enredado con el tuyo!

La última línea de los laureles que suena en la cinta, en cierto modo ya siendo bastante ahogada por el ruido incidental es “La perdición de los hombres Son las benditas mujeres” mientras Marcos cae al piso por culpa de los efectos del veneno, al mismo tiempo y de manera paralela Lucero cae muerta por el disparo de su padre. Ambas como una consecuencia del romance iniciado por ambos.

Capítulo 5: El humor en la obra de Jorge Ibargüengoitia

Una de las características que más se destacan en la obra de Jorge Ibargüengoitia es el uso del humor y la ironía, a pesar de que el mismo no se consideraba una persona humorista sino alguien que quería dar su propia versión de la realidad, para sus lectores la presencia de ambos elementos saltaba a la vista. En una entrevista realizada en 1977 para el semanario proceso, el autor expuso lo siguiente con lo referente a este tema:

Mi interés nunca ha sido hacer reír a la gente, en lo más mínimo. No creo que la risa sea sana, ni interesante, ni que llene ninguna función literaria. Lo que a mí me interesa es presentar una visión de la realidad como yo la veo. Ahora bien, esa visión (ya me he dado cuenta y no me parece insultante) es una visión cómica por lo general, pero esto no quiere decir que yo tenga un compromiso con el público de hacer reír, ni nada. Tan sólo es una visión, una manera de ver las cosas y yo la presento, como la siento. Ahora, que es chistosa, pues sí, por lo general. ¡Vaya!, pero no me siento comprometido ni con la risa, ni entregado a ella y no creo, ni siquiera, que la risa sea buena. (Ibargüengoitia 1977)

La versión de la realidad que presentaba el autor muchas veces está llena de comentarios puntiagudos, condimentados con ironía y sarcasmo; en los que las críticas dirigidas hacían las clases privilegiadas, figuras políticas y el absurdo de lo cotidiano ponderan dentro de su narración. En los *Relámpagos de Agosto* y *Los pasos de López* satirizaba y parodiaba no solo dos de los acontecimientos históricos más importantes de la historia nacional mexicana, la revolución y la independencia, sino a las figuras casi sacralizadas que la protagonizan.

Vuelca su humor cáustico contra las epopéyicas gestas mítico-heroico-oficiales, mofándose de los Independentistas: éstos serán caricaturas de la ineptitud y la estupidez. La historia oficial se eleva y transforma en una comedia de enredos, nadie escapa, ni los simbólicos rebeldes de una simbólica isla poblada por tarados, reyes y ciegos (García, *El libro de los sarcasmos* 43)

El autor Guanajuatense, no se limitaba a la crítica realizada a las esferas de poder, o a la desmitificación y humanización de la historia oficial, por medio de la sátira y la parodia. También realizaba un retrato del México y los mexicanos pertenecientes a la clase media, las costumbres, las contradicciones, las inhibiciones. Dotaba de ironía los escenarios cotidianos como lo demuestra en su serie de cuentos recopilados en *La ley de Herodes* o en *Instrucciones para vivir en México*. Detallaba las costumbres, las relaciones familiares, las dinámicas de poder con un estilo tan peculiar que es imposible de encasillar en una categoría inamovible; sus narraciones se alejaban de lo solemne y presentaban un lenguaje casi coloquial; lo que en cierto modo lo acerca a los lectores y lo convierte en atemporal.

Sus narraciones dan vistazos que recuerdan su propia realidad y entorno y se mimetizan con la realidad de los lectores, pareciera que aquello que caracteriza al humor de su obra al igual que los puntos focales de los comentarios irónicos encerrados en sus textos, siguen siendo aplicables en contextos actuales, y en cierto modo invita a los lectores a reírse de ellos mismos y de las experiencias diarias que resultan tan mundanas como extraordinarias.

5.1 Dos crímenes y su sentido del humor

Los estudios sobre la estética y la retórica han dedicado parte su atención en el análisis del humor, lo cómico y por su puesto en la construcción del mismo. En el libro de retórica general del grupo μ (1987) se hace uso del concepto de desvío para denominar a una alteración voluntaria del llamado grado cero, que como en su momento Barthes lo definió en *El grado cero de la escritura* (1953) como un tipo de escritura neutra y alejada de los modos literarios.

Lo cómico y el efecto estético del humor, se puede definir como un desvío creado a voluntad por el escritor siendo percibido bajo ciertos contextos tanto lingüísticos como extralingüísticos, por el lector y en el caso del cine por el espectador. “El absurdo, cuando se le encuentra en lo cómico, no es un absurdo cualquiera, sino un absurdo bien determinado.” (Bergson, 86)

El arte en todas sus expresiones es un reflejo del tiempo en el que se produce, lo quiera o no el autor, la sociedad que rodea a la creación de la obra permea dentro de la misma a diferentes grados, y en el caso de la novela de *Dos crímenes* esto no es diferente. La novela está compuesta de una cantidad considerable de metalogismos; que son definidos por la retórica del grupo μ como un desvío en el plano lógico de la lengua, en la que el conocimiento de cierta información extra a la presentada en el texto es necesario para poder entender su significación completa. Aquello que dota a la narración de cierto grado de ironía y humor muchas veces se encuentra plasmados en códigos extralingüísticos mismos que son detectados por el lector.

Estos tienen presencia desde el primer párrafo del texto. En este caso la novela tiene una serie de insinuaciones surgidas de su tiempo de escritura. Desde el primer párrafo se ven señales de la inclinación política del protagonista y de su creencia de que las autoridades automáticamente van a atacarlo por las mismas.

A la fiesta de aniversario habíamos invitado a seis de nuestros mejores amigos, cinco de los cuales llegaron a las ocho cargados de regalos: el Manotas con el libro de Lukács, los Pereira con el jorongo de Santa Marta, Lidia Reynoso con unos platos de Tzinzunzan y Manuel Rodríguez con dos botellas de vodka del mejor que había conseguido a través de un amigo suyo que trabajaba en la Embajada Soviética. (4)

El hecho de que uno de los invitados de Marcos, el Manotas, llevara con él un libro de Georg Luckacs, un filósofo Marxista como regalo, mientras que otro llega con una botella vodka y al mismo tiempo mencionando sus conexiones con la embajada soviética. Reflejan una asociación con personas cercanas o que comparten una ideología política orientada al comunismo. Grupo político que fue muy atacado y criminalizado en México en la década de los 60 y los 70 (década en la que es publicada la novela de Ibarguengoitia).

El primer párrafo no solo establece este metalogismo, en el que la relación política de los individuos que rodean al protagonista se vuelve una de las principales causas de la huida de Marcos ya que al mismo tiempo establece el tono de la novela que se debate entre lo trivial y lo serio. Característica que la película homónima comparte, y que al mismo tiempo se puede considerar como un desvío en la construcción de la narración, al subvertir las expectativas que genera la primera oración, para en seguida continuar con la siguiente que a primera vista parece una completa contradicción o un desvío a lo que parece un suceso sin relación. Este tipo de cambio repentino muestra el carácter del narrador.

La historia que voy a contar empieza una noche en que la policía violó la Constitución. Fue también la noche en que la Chamuca y yo hicimos una fiesta para celebrar nuestro quinto aniversario, no de boda, porque no estamos casados, sino de la tarde de un trece de abril en que ella "se me entregó" en uno de los restiradores del taller de dibujo del Departamento de Planeación. (4)

La primera línea crea una antítesis, entre la idea de que la policía como fuerza de la ley sea quien haya violado la constitución, documento que estipula las leyes de los Estados Unidos Mexicanos. Esta antítesis se ve reforzada por el metalogismo presentado líneas después en el que se presentan los amigos de Marcos, cargados de regalos que referencian la inclinación política de los personajes. Proporcionando un indicio que fundamenta la presencia de esta antítesis y hace coherente su aparición, dotando a toda esta interacción con signos de ironía.

Aunado a estos detalles existe la presencia de un eufemismo al presentar la razón de su celebración de aniversario "no de bodas porque no estamos casados no de boda, porque no estamos casados, sino de la tarde de un trece de abril en que ella "se me entregó" en uno de los restiradores del taller de dibujo del Departamento de Planeación" (4). En la línea de "se me entrego" haciendo referencia a un encuentro sexual.

La novela presenta a lo largo de su extensión una serie de configuraciones y metalogismos como los expuestos anteriormente, que en conjunto dotan a la obra de un particular sentido irónico y humorístico. En la cinta por su parte el uso de recursos visuales constantes refuerza las marcas humorísticas. Si bien, el efecto deseado del humor está condicionado por el contexto social y cultural en el que se desarrollan tanto del lector como

del escritor, existen ciertas marcas en su construcción que se repiten y que a lo largo de los años diversos autores se han dado a la tarea de ir clasificando.

Este apartado se enfoca en la clasificación realizada por Moniek Buijzen y Patti M. Valkenburg en el artículo *Developing a Typology of humor in Audiovisual Media*⁹(2004). En el que las autoras clasifican y describen el humor en productos audiovisuales y como este tiene mayores efectos en públicos de ciertas edades; para la creación de esta tipología las autoras tomaron como base la clasificación original creada por Arthur Asa Berger, que se concentra en las técnicas de la construcción del humor, en un ámbito verbal, como son la exageración, el ridículo, el malentendido, etc. Esto combinado con las ideas expuestas por McGhee exponen que el sentido del humor está condicionado por elementos sociológicos y de edad.

5.2 Algunas construcciones humorísticas aplicadas en ambos medios, la novela y la película

El humor es definido por la real academia de la lengua española como “El modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”. (versión 23.4 en línea.) En este caso la sociedad que rodea a cualquier obra artística configura la construcción de aquello que consideramos cómico, mientras que el receptor que se encuentra condicionado por su propio bagaje, tanto cultural y social. De igual forma el grupo de edad al que receptor pertenece; decide de manera subconsciente si la construcción humorística a la que se enfrenta tiene el efecto deseado de lo cómico.

- **Bombast/Rimbombante:** Consiste en hablar de una manera exagerada, llamativa u ostentosa, fuera de lo común dentro de los cánones establecidos por la norma social.

⁹ Desarrollando una tipología del humor en los medios audiovisuales.

En la novela, el uso de esta construcción no está marcada, pero en la cinta el personaje del gringo (David Clennon), y la puesta en escena de este, se presenta de una manera caricaturesca en la que, cada que este habla es con un fuerte acento característico de un angloparlante que intenta hablar español, haciéndolo un personaje exagerado y risible.

- **Chase/persecución:** Basado principalmente en la búsqueda de algo o alguien, la persecución en sí y las situaciones que se puedan derivar de ella, son aquellas cuya construcción puede considerarse cómica o risible.

Marcos sufre una persecución, que se desata al inicio de la historia presentada por ambos medios, las autoridades lo buscan al considerarlo culpable de un crimen, lo que genera el desencadenamiento de las situaciones de la novela. Sin embargo, la persecución que se presenta con bajo una construcción irónica y en cierto grado cómica es la que se da cuando el gringo comienza a seguir a Marcos, mientras este busca la mina. Aprovechando que Marcos se había ido, el gringo intenta a entrar provocando que el colorado (contratado previamente como seguridad le dispare) situación que provoca el odio del personaje hacia Marcos.

—Vino un pendejo y le di con la carabina. —¿Qué tan fuerte? —Regular. Yo estaba apuntándole a una pierna y le di al brazo. Le escurrió la sangrita, pero alcanzó a subirse en el coche y largarse a toda carrera. (...) Todos me miraban, yo creí que reprobatoriamente. El gringo se había quitado la camisa rojo y verde y se había puesto una verde y rojo y tenía el brazo en cabestrillo. Se había sentado en la mecedora y tenía una expresión de dolor. (...) Le pregunté al gringo: —¿Qué te pasó en el brazo? Él nomás apretó las quijadas. (40- 41)



(Escena de la película, en la que Marcos llega de la mina y el gringo se encuentra con el cabestrillo)

- **Clumsiness/Torpeza:** Basado principalmente en la presencia de comportamientos torpes, o faltos de gracia.

En la primera escena de la cinta, mientras Marcos y la Chamuca mantienen relaciones sexuales en el departamento de planeación, se derrama un frasco de tinta, que termina manchando el restirador y los papeles. Es un pequeño acto de torpeza, que muestra el carácter del protagonista y parte de su nulo interés por su espacio de trabajo, esta escena expone al mismo tiempo expone la dinámica de la pareja que mantienen, ya que ambos parecen complacidos con la tinta derramada y con haber dejado una estampa de sus cuerpos. En la novela este detalle de la tinta no existe, pero este recurso visual realza lo cómico de la escena.



(Escena de la cinta en la que Marcos y la Chamucha mantienen relaciones sexuales en el departamento de planeación)

- **Coincidence/coincidencia:** Un acontecimiento que puede ser considerado como coincidencia o inesperado.

En ambos medios en los que se manifiesta la historia, se resalta constantemente el parecido de Marcos con Leonor, rasgo que provoca que Ramon le tenga una mayor consideración y estima, pero al mismo tiempo esta característica genera rechazo en otros miembros de la familia. Se establece que la familia política de Leonor, no la tenía en tan alta estima y la llegada de Marcos se presenta como un obstáculo para la culminación de sus planes e intereses económicos.

Esta coincidencia en el parecido deriva en situaciones con muestra de favoritismo por parte de Ramon a la figura de Marcos y que incrementa el rechazo por parte de sus primos que como espectadores y lectores tienen ciertos tintes humorísticos, pues Ramon siendo consciente del descontento de sus otros sobrinos, comete actos de favoritismo cada vez más evidentes.

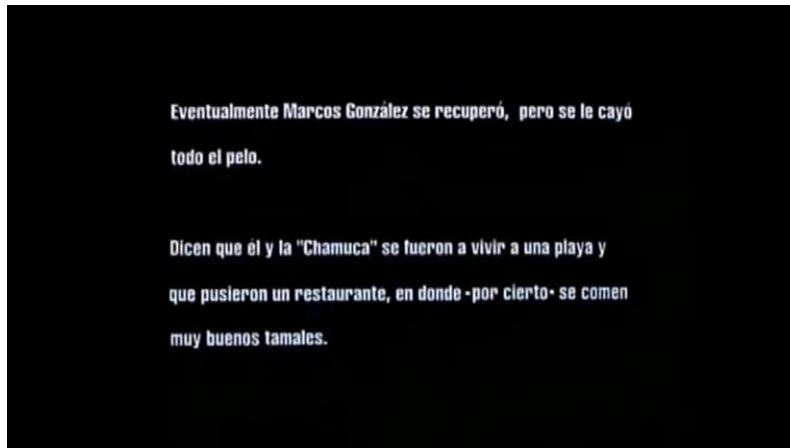
Ella miró mis barbas, el jorongo de Santa Marta y mis botas argentinas. — ¿Cuál Marcos? Nunca me quiso, como no quiso nada de lo que tenía que ver con mi difunta tía Leonor, pero pudo haberme reconocido a pesar de las barbas, como yo la reconocí a ella a pesar de los cabellos rubios. — Soy Marcos, el Negro, tu primo. — ¡Marcos, Marcos González qué milagro, cuántos años sin verte, cómo has cambiado! ¿Qué andas haciendo por aquí? Mientras decía estas palabras, que parecían bienvenida, la vi meter la pierna detrás de la puerta para evitar que yo fuera a abrirla dándole un empujón. (9)

- **Conceptual surprise/ Sorpresa conceptual:** Basado principalmente en el cambio inesperado de concepto y el engaño repentino a la audiencia.

Si bien el conocimiento del primer crimen desata la historia, el cometimiento del segundo (el asesinato de Ramon) resulta en un cambio del panorama narrativo. En ambos medios se establece que este fue asesinado; pero es la revelación del culpable y la subversión de las expectativas en su presentación del culpable. La revelación de este por la naturaleza de la situación se pudo plantear bajo un tono de seriedad al contrario de lo esperado bajo este tipo de escenario, el autor presenta ciertos detalles en la revelación que le otorgan cierto grado de comicidad. En la novela cuando el guardia enferma gravemente después de haber comido el pastel que había preparado Lucero para Marcos, se confirma al autor del asesinato, a partir de una serie de sucesos y concluyendo en un cambio físico del guardia.

Esa tarde Zenaida llevó a mi casa el pastel que Lucero había hecho para Marcos (...) Zenaida se fue, Jacinta comentó, mirando el pastel. —Se ve que todavía lo quiere. — Llévaselo de una vez a Marcos —dije. Cuando mi esposa regresó de la cárcel me dijo: —Entregué el pastel a un policía gordo que estaba en la puerta. —Más vale así — dije. En la mañana siguiente Canalejas llamó por teléfono. —¿Has preparado más agua zafia? —preguntó. —Ni la he preparado ni volveré a prepararla. —Pues te aviso que en el hospital está un policía que le dicen el Muelas con una intoxicación muy fuerte y puntos azulados en la base del labio inferior. —Ha de haber tomado agua zafia de la que venden los yerberos del mercado. Afortunadamente no era agua zafia de buena calidad y el Muelas se quedó calvo, pero vive todavía. (86)

En la cinta, por su parte es Pepe que, junto a su colega, reflexiona sobre los acontecimientos que llevaron a la muerte de Ramon y la posibilidad de que Marcos fuera el verdadero objetivo del asesinato. Es hasta que este cae enfermo que esa sospecha se confirma, al igual que el autor del crimen. La mención de la calvicie convirtiendo a esta en un elemento de remate, en lo que pudiese ser una situación trágica a algo risible, que solo ha afectado la apariencia de ambos individuos, el guardia en la novela y a Marcos en el libro.



(ultimo cuadro de la cinta que sirve como conclusión de la historia)

- **Disappointment/Decepción:** Basado en la presentación de una situación que puede significar una decepción.

Tanto en la cinta como en la novela se muestran dos momentos en los que Marcos desea concretar un encuentro sexual con Lucero, pero esta se niega, dejándolo en una posición muy incómoda y decepcionante, tomando en cuenta sus intenciones. En uno de ellos se involucra la comedia física, después de irse desairado, decepcionado y desnudo Marcos se tropieza con una silla.

Metí las manos por debajo de la pantaleta y toqué el pelo del pubis, puse la otra mano en el elástico de la pantaleta y empujé para sacarla. Entonces, Lucero cambió de posición y juntó las piernas. No volvió a separarlas. Primero recorrí su cuerpo a besos, hasta llegar a los dedos del pie, después fingí haber perdido interés en ella y le di la espalda, por último, me hiqué en la cama, puse las manos en sus rodillas y traté de separarlas a fuerzas. Los dos hicimos lo que pudimos y ella ganó. Cuando terminó la lucha, las cobijas estaban en montón en el piso, yo, jadeante y Lucero en posición fetal, con los ojos cerrados, la pantaleta y la playera puestas. Bajé de la cama, volví a chocar con la silla, abrí la puerta y entonces la oí hablar por primera vez: —Buenas noches —dijo. (36)



- **Eccentricity/Excentricidad:** Basado en la presencia de comportamientos catalogados como fuera de lo común o extraños.

En ambas construcciones, el tío Ramon presenta un comportamiento que se podría considerar exagerado, en lo referente a los hijos de su sobrino Gerardo. A los que claramente rechaza, al pedir que cada que uno de ellos le toca su mano esta sea limpiada con inmediatez, el hecho de que el mismo Gerardo decida ignorar la actitud de Ramon hacia sus hijos, al contraponerlo con una falsa idea de cercanía, resulta en una situación absurda para el lector y el observador de la cinta.

—Son mis hijos —dijo Gerardo, orgulloso—. Los traigo con frecuencia a que saluden a mi tío Ramón, porque él los adora, ¿verdad, Fernando? (...)—Saluden a su tío Ramón, niños, para que puedan irse a la casa. Los muchachos fueron a besarle la mano sana a mi tío y después se retiraron sin despedirse de nadie. Cuando iban por el zaguán, mi tío dijo a Lucero: —Trae un trapo con alcohol para limpiarme la mano. Gerardo se acercó a mí y explicó en voz baja: —A mí me parece muy importante que los jóvenes estén en contacto con la vejez y se vayan familiarizando con ella. ¿No te parece, primo? (21)



- **Embarrassment/vergüenza:** Basado en la presentación de una situación incómoda, en la que uno de los participantes presenta malestares, pérdida de la dignidad, alguna inquietud o pena.

En ambos medios, se hace presente la situación en la que Marcos desea mantener relaciones sexuales con la Chamuca después de que esta llega a la casa de Ramon, pero este presenta problemas de impotencia que le impiden concretar el acto. Lo que según el contexto se puede tomar como una reacción vergonzosa de su cuerpo, considerando lo sexualmente activo que se presenta durante toda la novela.

En la tarde, las tres mujeres se sentaron en el corredor y hablaron de modas y de las ventajas que tiene vivir en provincia, después todos fuimos, en dos coches, a la loma de los Conejos a ver la puesta de sol; en la noche mis primos fueron a cenar en la casa y a conocer a la Chamuca, que de sobremesa tocó una guitarra que mi tío mandó sacar de un ropero, y cantó "Patrulla guajira". En la noche traté de hacer el amor con ella y estuve impotente. (54)



- **Exaggeration/Exageración:** Basado en la exageración de las reacciones esperadas o de las cualidades de alguna persona u objeto.

En un giro inesperado después de que Lucero lo hecha de su cuarto completamente desnudo, Marcos entra al cuarto de Amalia, en un principio está en una reacción exagerada y casi caricaturesca se niega a tener algo con Marcos, pero tan exagerada como es su reacción es también su repentino cambio de opinión.

Cuando Amalia oyó que alguien andaba tropezándose con los muebles, encendió la luz. Tenía un camisón escotado que dejaba ver el nacimiento de sus tetas enormes y dormía con un trapo amarrado en la cabeza para que no se le descompusiera el peinado, las chinelas —eran realmente chinelas de marabú— estaban junto a la cama. Habló mucho, pero en voz baja. Si mal no recuerdo, dijo: —¿Qué pasa? . . . ¿Marcos, qué tienes? . . . ¿qué quieres? . . . ¡Ay, Virgen Santísima! . . . ¡Mira nomás cómo te has puesto! . . . ¡Estás loco. . . ¡Piensa en mi reputación! . . . ¡Ay, qué maravilla! . . Después, afortunadamente, se calló. (36)



- **Grotesque appearance/Apariencia grotesca:** Tiene como punto focal un individuo cuya apariencia resulta fuera de lo común; extraña, monstruosa, extravagante o absurda.

Nuevamente el exaltamiento de la calvicie del muelas y de Marcos después de tomar el veneno dándoles una apariencia absurda, después de un acontecimiento más parecido a lo trágico.

- **Ignorance/ Ignorancia:** Basado principalmente en la presencia de un sujeto que actúa de manera que se puede considerar como tonta, ingenua, infantil o crédula. El sujeto ignora o desconoce algún hecho de relevancia o de conocimiento común entre los demás individuos actantes.

En ambas versiones tanto Amalia como Lucero ignoran que Marcos mantiene una relación previa con la Chamuca a pesar de los encuentros sexuales que mantiene con madre e hija. Ese detalle aunado al desconocimiento de que Marcos mantiene relaciones sexuales con madre e hija desencadena los acontecimientos del tercer acto de la historia.

- **Irreverent behavior/Comportamiento irreverente:** Basado en las faltas de respeto por ciertas normas o figuras de autoridad.

Marcos desde la construcción básica de su personaje es presentado como una persona con poco respeto por la autoridad, en la película este rasgo se hace notar desde la primera escena, cuando insulta a su jefe después de que este le da la espalda. En ambos medios, este poco aprecio por la autoridad se ve exaltado cuando se establece que la policía va a inculparlo sin importar si es inocente o no. Al grado que al intentar librarse de la misma planea estafar a su tío, quien en si representa una alta autoridad familiar.

- **Malicious pleasure/ Placer malicioso:** Basado principalmente en el sentimiento de regocijo que se experimenta por las desgracias de otras personas.

Marcos experimenta cierta satisfacción al saber que El Colorado le disparo al gringo por meterse en sus asuntos, esto ligado al hecho de que nadie tenga la autoridad de reclamarle el disparo, sin delatar que lo están vigilando suma puntos en el grado de satisfacción que presenta el personaje.

Cuando terminamos el acarreo el Colorado se quedó mirando al suelo un rato antes de darme la noticia: —Vino un pendejo y le di con la carabina. —¿Qué tan fuerte? —Regular. Yo estaba apuntándole a una pierna y le di al brazo. (...) —¿Qué te pasó en el brazo? Él nomás apretó las quijadas. Amalia me contestó: —Fíjate que andaba correteando un perro y se tropezó y se cayó y tuvo una luxación muy fuerte. Comprendí que no iba a haber reclamación y al tranquilizarme me di cuenta de que los otros tres Tarragona estaban en el corredor. (40- 41)

- **Misunderstanding/Malentendido:** Basado principalmente en la mala interpretación de una situación.

El incidente incitador de la historia es en sí un malentendido, cuando las autoridades asumen que Marcos es el culpable e inician una persecución en su contra, esto desencadena una serie de varios malentendidos adjuntos. Lucero creyendo que es la única pareja de Marcos; Marcos dando su parte de la herencia sin saber que estaba renunciando a una cantidad bastante fuerte de dinero, la segunda acusación criminal de Marcos, he incluso los intentos fallidos de asesinato hacia su persona, todas estas situaciones presentes en ambas versiones, literaria y cinematográfica.

- **Outwitting/Burlar:** Basado en la idea de que uno de los sujetos es más astuto o listo que otros. Puede representarse gracias a las réplicas o respuestas ingeniosas que se dan ante ciertas situaciones o sujetos que los cuestionan.

En gran parte de la narración Marcos planea y lleva a cabo su estafa parece que es la persona que burla a todos a su alrededor, mostrándose como un personaje lo suficientemente listo y que tiene en sus manos una mayor cantidad de información. Es cuando la historia cambia de narrador y se remplaza a Marcos por don Pepe que se muestra una nueva perspectiva en la que Ramon, si bien ignora algunas cosas también sabe mucho más que varios personajes. Lucero por su parte al envenenar a los actantes y llegando a un punto de relativa paz con sus acciones también demuestra este tipo de actitud altiva de burla en que es presentada como un personaje con ventaja ante otros, al igual que Marcos al ponerle el jorongo que provocaría su muerte.

- **Peculiar face/ caras peculiares:** Realización de gesticulaciones faciales, muecas, que pueden considerarse graciosas.

Este recurso es utilizado principalmente en la película y se observa fácilmente en la escena cuando Marcos se acerca a Lucero poco después de que conoce el taller de dibujo y los perros que lleva se acercan queriendo atacar a Marcos. Otro ejemplo es la escena de la ducha, cuando Amalia lo sorprende bañándose. Las expresiones faciales de Damián Alcázar dotan las escenas de la comicidad requerida.



- **Peculiar music/ Música peculiar:** Introducción de pistas musicales que pueden ser consideradas como inusuales o graciosas.

La selección musical de la cinta se destaca por los tonos y melodías característicos de un danzón clásico, cuyas notas suben y bajan dependiendo de la situación planteada. Este recurso musical es principalmente usado en momentos en los que Marcos, es presentado ajeno a cualquier tipo de fachada y reluce su personalidad, como cuando mantiene relaciones sexuales.

- **Peculiar voice/ Voces peculiares:** Realización de voces que pueden ser consideradas inusuales o graciosas

En la película uno de los personajes más estereotipados es el gringo, que, con su exagerada forma de hablar casi caricaturescas, coincide con este tópico.

- **Repartee/replicas agudas:** Basado principalmente en bromas que se dan generalmente durante un dialogo ingenioso.

En una de las escenas (presente tanto en la cinta como en la novela) mientras sus primos intentan convencerlo de renunciar a una posible herencia, Marcos molesto por haber caído al lodo contesta de manera cortante, sarcástica y con cierta burla que preferiría otorgar la posible herencia a las monjas del divino verbo antes que a alguno de sus primos. Contestación que les ofende a sobre manera a sus familiares.

—Mis hermanos me encargaron que te preguntara lo que te íbamos a preguntar anoche antes de distraernos: que cuánto quieres por tu parte de la herencia. Le contesté: —Antes que venderles a ustedes mi parte, se la regalo a las monjas del Divino Verbo. Me miró con la misma expresión que tenían los tres rancheros cuando les menté la madre. (50)

- **Repetition/repetición:** Basado en la repetición de una misma situación.

Una situación que se repite constantemente es la negativa por parte de Lucero en mantener relaciones sexuales con Marcos, si bien eventualmente la negativa cambia esta se da en varias ocasiones. Otro ejemplo de repetición de situación tiene que ver con el envenenamiento equivocado por parte de Lucero hacía Marcos, pues en la novela erra dos veces en su objetivo.

- **Ridicule/Ridículo:** Basado principalmente en hacer el ridículo a uno de los sujetos actantes, puede ser de manera verbal o no verbal.

Tanto en la película como en la novela se plantea una escena en la que Marcos queda en ridículo, esta sucede cuando yendo en el safari, se quedan atascados, y bajándose a empujar el auto un grupo de rancheros se burla de él. En la cinta el factor de la comedia física es aumentado para dejar más evidente el ridículo, la humillación y la vergüenza en la que se encuentra el protagonista, al hacerlo caer en el lodo mientras el grupo de hombres se ríen de él.

Fernando se me adelantó al llegar al Safari y se sentó del lado del volante. — Voy a manejar, porque conozco mejor el camino que tú — me explicó. De todas maneras, nos atoramos al cruzar el lecho seco del río Bronco. Como Fernando estaba en el volante, yo tuve que bajarme a empujar. A quince metros estaban tres rancheros con palas cargando un camión de arena. En vez de ir a ayudarme, suspendieron el trabajo para ver cómo iba yo poniéndome morado con el esfuerzo que estaba haciendo. A uno de ellos le pareció muy chistoso el espectáculo y se rió. (50)



- **Sarcasm/Sarcasmo:** Comentario realizado de manera mordaz, irónico y cruel generalmente dicho con cierto tono de hostilidad que tiende a humillar, ridiculizar o insultar al receptor.

El personaje de Marcos en sus dos encarnaciones en varias ocasiones hace gala de un carácter mordaz cuyo ingenio y capacidad de contestar de manera rápida e irónica puede resultar chocante para alguno de sus interlocutores. El personaje enmascara bien este rasgo a conveniencia con el fin de lograr sus objetivos. Ramon por su parte se da el lujo de ser cruel y hostil con quien sea que lo rodea, ya que se encuentra en una posición jerárquica alta y difícilmente alguien se enfrenta a él por miedo a las consecuencias.

- **Sexual allusion/Alusiones sexuales:** Basado en referencias o alusiones de índole sexual.

En la novela existen diferentes alusiones sexuales, que, al ser replicada adaptadas en la cinta, tienen como remate cómico alguna expresión facial de los actores o algún detalle visual que agrega un toque extra al momento de dotar comicidad a la escena. Algunos ejemplos presentes en el filme son: la mancha de tinta al inicio de la cinta en la que los glúteos de la Chamuca quedan impresos en los documentos en los que Marcos trabaja, los tropiezos del protagonista en su entrada y huida de la habitación de Lucero y la escena en la que Amalia le practica sexo oral a su primo dentro de la ducha.

- **Slapstick/payasadas:** Humor físico que implica la degradación del estatus de alguien.

Los ejemplos de esta construcción cómica se pueden ver con mayor facilidad en la cinta, en escenas como aquella en la que Marcos estando desnudo se tropieza con la silla y cuando este cae en el lodo.

Stereotype/Estereotipo: Humor basado principalmente en maneras estereotipadas o generalizadas de representar a miembros pertenecientes a ciertas naciones, géneros, etc.

El personaje del gringo y su acento tan particular en la cinta es una representación de un angloparlante que no puede hablar con fluidez el español, así mismo el apodo de “el gringo” es una visión estereotípica de cómo son llamados los estadounidenses en México, aunado al detalle de que el personaje parece querer arreglar sus diferencias con un arma de fuego, reforzando así el estereotipo del estadounidense promedio.

- **Transformation/transformación:** Algo o alguien que adquiere o sufre una transformación. Juego con el antes y el después.

En la cinta y la novela se menciona como Lucero era una niña poco agraciada, cuando crece esta se convierte en una joven bastante bella. El cambio psicológico por parte de Lucero también esta presente pues pasa de ser una chica inocente a una persona vengativa, con toda la intención de asesinar. En la película es mencionado el cambio físico de Marcos después de ser envenenado, en la novela este cambio lo sufre el personaje del Muelas. Ambos resultando con cierto grado de calvicie después de ingerir el agua zafia, esta inusual consecuencia resulta sorpresiva e hilarante al mismo nivel.

Conclusiones

La valoración de cualquier tipo de obra artística y el efecto que esta causa en el público que la consume está basado en parámetros completamente subjetivos. El arte desde su construcción, esta permeado de factores sociales, económicos e históricos, que influyen al autor a diferentes niveles, por su parte los receptores de la obra se encuentran influenciados por su propio contexto provocando que la experiencia que tiene cada receptor sea diferente de la experimentada por cualquier otro que se enfrenta a la misma obra. El que dos o más receptores de la obra tengan una experiencia similar obedece principalmente a factores externos, como bagaje cultural o el contexto socio- económico.

El caso de las adaptaciones se vuelve complejo en diferentes niveles, ya que no solo se enfrenta a su propio contexto sociohistórico, sino al que se enfrentaba el material de origen, y en la mayoría de los casos también se enfrenta a un juicio preestablecido por el público al que apela. En primera instancia para obtener un análisis objetivo de la adaptación cinematográfica esta debe entenderse como una expresión artística independiente, que si bien está basada en un material literario previo no necesariamente debe seguir al pie de la letra cada uno de los pasajes descritos en el material original.

Al tratarse de diferentes medios de difusión, en la realización de un filme es necesario que algunos de los elementos narrativos sean reinterpretados u omitidos con la intención de que la versión cinematográfica se perciba con mayor dinamismo. En el caso en particular de dos crímenes, se mantienen gran parte de los puntos centrales de la narración enfocada en el personaje de Marcos, mientras que los detalles sobre el pasado de Ramon y Pepe son omitidos por la cinta. El hecho de que no se profundice en el pasado de estos dos personajes no representa una diferencia en la línea principal de la narración ya que los escenarios, los personajes, y las relaciones establecidas entre ellos, no sufren ningún cambio.

Otro de los cambios significativos que se observan son los referentes al primer crimen en el que no se trata de un incendio si no de un robo y asesinato en el lugar de trabajo de Marcos. Dado que Marcos es el último en salir del lugar su implicación errónea en el crimen obedece a factores circunstanciales; a diferencia de la novela en el que las creencias políticas

de Marcos y sus allegados fungen, un papel fundamental en el hecho de que se asuma que él es uno de los principales implicados.

En este caso la brecha temporal que separa la realización de una versión y otra es una de las causas del cambio del contexto. Sin exponerlo de una manera explícita Ibarregui en la novela expone las creencias políticas de su personaje principal, al ser una novela publicada en los años setenta, la afiliación con la ideología marxista y comunista resultaba controversial y motivo de una persecución política, razón por la que la implicación errónea en el crimen de la novela resultaba completamente plausible.

En la década de los noventa (fecha en la que sale la cinta) esta afiliación política por sí sola, si bien puede presentar una carga semántica que remita a la persecución sin una culpa comprobable, no tiene el mismo efecto que el causado décadas anteriores. El cambio en la escena, poniendo al protagonista como el último en dejar la escena del crimen, mientras carga las cajas llenas de documentos, lo coloca dentro de la lógica de la investigación como un sospechoso plausible.

El espectador del filme no debe tener un bagaje referente a sus creencias políticas, al contrario, que él estuviera en la escena del crimen y fuera un actante activo al sacar los documentos del edificio, lo hace el culpable lógico dentro del flujo de cualquier tipo de investigación policial. El hecho de que las autoridades en un aspecto de desidia decidan no indagar más, da más peso a la frase de apertura inicial, que se liga con lo planteado por ambas obras, la policía va a buscar al sospechoso que sea conveniente, y lo condenara sea culpable o no, así violando la constitución al no otorgar la presunción de inocencia.

Cinematográficamente, este pequeño aspecto proporciona a los espectadores un detalle significativo, que permita hilar poco a poco los acontecimientos que se desencadenan en la historia, haciendo la narración un poco más dinámica sin tener que caer en la sobre explicación. La cinta también se beneficia de su formato con la inclusión de música, que revela parte del estado emocional de los personajes, así como detalles visuales que dan cuenta de aspectos internos y externos de las emociones y las situaciones presentadas que combinadas con las expresiones físicas y faciales de los actores que transmiten las emociones necesarias. La ironía y la comicidad de ambas versiones de la obra al igual que gran parte de

los códigos de construcción narrativa se ven modificados y manifestados según el tiempo de concepción de la obra y el medio en el que se encuentra inserto.

En resumen y tomando en cuenta los elementos analizados a lo largo de este trabajo se puede llegar a la conclusión de que a pesar de que ambas versiones de dos crímenes comparten el mismo núcleo narrativo funcionan como productos independientes. Cuya construcción se ve condicionada por las exigencias y limitantes de su medio de producción y el contexto social y cultural en el que es elaborada la obra. Mientras que el efecto estético provocado en cada uno de los consumidores de las versiones de la obra está condicionado por una serie de variables externas a la propia obra.

- **Anexos:**

Ficha técnica de la película

Película: Dos Crímenes

Año: 1994

Duración: 110 minutos

País: México

Productor: Roberto Sneider

Casa productora: Instituto Mexicano de cinematografía, Fondo de Fomento a la calidad cinematográfica, Cuevano Films, S.A de C.V.

Guión: Roberto Sneider (adaptación), Jorge Ibargüengoitia (novela *Dos crímenes*)

Fotografía: Carlos Marcovich

Música: Arturo Márquez

Reperto: Damian Alcázar (Marcos), José Carlos Ruiz (Ramon), Dolores Heredia (Lucero), Leticia Huijara (La chamuca) y Margarita Isabel (Amalia)

Género cinematográfico: drama, comedia

Bibliografía

- Academy of Motion Picture Arts and Sciences. *Academy Story*. Oscars 2021 oscars.org 15, www.oscars.org/academy-story. accedido Abril 2021.
- Amador, Judith. "Proceso". *proceso*, 15 de septiembre de 2019, www.proceso.com.mx/cultura/2019/9/15/el-grito-en-el-humor-desmitificador-de-jorge-ibargenoiitia-231171.html. Accedido el 24 de mayo de 2021.
- Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. España: Catedra, 1990.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Argentina: Tiempo contemporáneo, 1970.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: S.XXI, 1989.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. España: Alianza, 2016.
- Beristaín, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.
- Cabral, Angel y Dizeo, Enrique. *Que nadie sepa mi sufrir*. interpretado por Leticia Hujara, 1995.
- Cerón, Enrique. *Cariñito azucarado* interpretada por Virginia López. Seeco records, 1958.
- Chion, Michael. *Como se escribe un guion*. Madrid: Catedra, 2009.
- Cousins, Mark. *Historia del cine*. España: Blume, 2015.
- *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. [www://dle.rae.es](http://dle.rae.es) accedido en 30 de mayo del 2021.
- Field, Syd. *El libro del guion fundamentos de la escritura de guiones*. España: Plot ediciones, 2002.

- García, José Manuel. *El libro de los sarcasmos (estudio del humor lúdico en 64 escritores mexicanos)*. México: Proyecto guardamemorias, 2011.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos*. Barcelona: Taurus, 1982.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2016
- *Guía básica del lenguaje cinematográfico | CINE A QUEMARROPA*. YouTube, subido por SensaCine, 22 de febrero de 2019, www.youtube.com/watch?v=2Wr6KuOchCI. Accedido el 10 de marzo del 2022.
- Grupo μ . *Retorica general*. España: Paidos, 1987.
- Heller, Eva. *Psicología del color*. Barcelona: Editorial GG. 2013.
- Hidalgo, David y Pérez, Louie *La pistola y el corazón en la pistola y el corazón*. Slash. Warner Bros. Records. 1989.
- *Historias de vida - Jorge Ibargüengoitia*. YouTube, subido por Canal Once, 5 de diciembre de 2013, www.youtube.com/watch?v=3NpcHjWAs74. Accedido el 26 de septiembre de 2021.
- Jaime, Antoine. *Literatura y cine en España*. Madrid: Catedra, 2000.
- *La historia del CINE MEXICANO*. YouTube, subido por ZEPfilms, 13 de mayo de 2021, www.youtube.com/watch?v=Ijgm1aFbIrM. Accedido el 26 de mayo del 2021.
- *Los laureles*. De dominio público. Sin fecha exacta de composición
- Mancilla, Juan. *Acercamientos al problema de la adaptación cinematográfica de textos literarios: la transposición*. de LOGOS, (2013): 32- 44.
- Mckee, Robert. *El guion sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: ALBA, 2002.

- Moniek Bujzen, y Patti M. Valkenbur. *Developing a Typology of humor in Audiovisual*: de in *Media Psychology* (2004): 147-167.
- Metz, Christian. *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Pardo Garcia, Pedro. *Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de "The turn of the Screw")*. España: Universidad de Salamanca, 2010.
- Puccini, Giacomo. *E Lucevan le Stelle*, 1900.
- Puccini, Giacomo. *Non Piangere, Liù*, 1931.
- RobertoSneider. *SensaCine.com.mx*, www.sensacine.com.mx/actores/actor-40577/biografia. Accedido el 28 de diciembre de 2022.
- Rosental, Mark y Ludin, Pavel. *Diccionario filosófico*. Montevideo: Ediciones pueblos unidos, 1946.
- Sánchez, Antonio. *Del guion a la pantalla: Lenguaje visual para guionistas y directores de cine*. Barcelona: Ariel, 2016.
- Sánchez, José. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. México: Difusión cultural UNAM, 2004.
- Stam, Robert. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Truby, John. *Anatomía del guión, el arte de narrar en 22 pasos*. Barcelona: Alba editorial, 2009.
- Valles, José. *Diccionario de la teoría narrativa*. España: Alhuila, 2002.
- Wolf, Sergio. *Cine/ literatura, Ritos del pasaje*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2001.

- Zavala, Lauro. *La traducción Intersemiótica en el cine de ficción*. México: Universidad Autónoma del estado de México (UAEM), 2009.
- Zavala, Lauro. *Principios de la teoría narrativa*. Mexico: Naveluz, 2016.
- Zavala, Lauro. *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. México: Trillas, 2010.