



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO**

---

CENTRO UNIVERSITARIO UAEM AMECAMECA  
LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANA

**T E S I S**

**"DE LA LITERATURA AL CINE: ANÁLISIS  
ESTRUCTURAL Y COMPARATIVO DEL CUENTO  
'NO OYES LADRAR LOS PERROS' DE JUAN RULFO Y  
EL GUIÓN CINEMATOGRAFICO *¿NO OYES LADRAR  
LOS PERROS?* DE CARLOS FUENTES"**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN LETRAS LATINOAMERICAS

PRESENTA:

GRACIELA ORTEGA CONDE

DIRECCIÓN: M. en L. LINO MARTÍNEZ REBOLLAR  
CO-ASESOR: LIC. EN L. L. JUANA XADIRA RAMÍREZ ROMERO

2014

*Dedicatoria*

*A las que se fueron:*

*Caro, Ojos y Elvis*

Agradecimientos:

A mis asesores Xadira Ramírez y Lino Martínez por confiar en mí.

A mi familia por apoyarme en todo.

## ÍNDICE

Introducción.....	7
Capítulo I. Categorías textuales.....	12
1.1. Teoría de la narratología.....	12
1.2. Transtextualidad, a manera de introducción.....	14
1.3. La triada según Gerard Genette.....	17
1.3.1. Historia/relato.....	17
1.3.2. Narración.....	19
1.4. Categorías textuales de la narratología.....	20
1.4.1. Tiempo de la Historia/Relato.....	20
Orden.....	20
Duración.....	26
Frecuencia.....	28
1.4.2. Modo.....	29
1.4.3. Voz.....	31
1.5. Otras categorías.....	33
1.5.1. El personajes.....	33
1.5.2. Título.....	34
Capítulo II. Relaciones entre literatura y cine.....	35
2.1. Influencia de la literatura en el cine.....	35
2.1.1. Convergencias y divergencias entre cine y literatura.....	37
2.1.2. Los escritores frente al cine.....	39
2.1.3. Los escritores guionistas.....	40
2.2. El guión.....	42
2.3. Juan Rulfo y el cine.....	43
2.4. El libro <i>El llano en llamas</i> .....	46
2.5. Carlos Fuentes y el cine.....	47
2.6. <i>¿No oyes ladrar los perros?</i> el guión.....	50

Capítulo III. Análisis comparativo entre el cuento de Juan Rulfo y el guión cinematográfico de Carlos Fuentes. . . . .	52
3.1. Adaptación. . . . .	52
3.2. Identificación de los rubros tiempo de la historia/relato en el cuento y el guión cinematográfico. . . . .	54
3.2.1. Identificación del tiempo en el cuento. . . . .	54
3.2.2. Identificación del tiempo en el guión. . . . .	55
3.2.3. Análisis comparativo. . . . .	56
3.3. Orden. . . . .	57
3.3.1. Identificación del orden en el cuento. . . . .	57
3.3.2. Identificación del orden en el guión. . . . .	58
Análisis del cuento: historia cronológica. . . . .	59
Análisis del guión: historia cronológica. . . . .	60
Análisis comparativo. . . . .	60
3.3.3. Identificación de analepsis y prolepsis en el cuento. . . . .	62
3.3.4. Identificación de analepsis y prolepsis en el guión. . . . .	64
3.3.5. Análisis comparativo. . . . .	68
3.4. Duración. . . . .	70
3.4.1. Duración historia/relato en el cuento. . . . .	70
3.4.2. Duración historia/relato en el guión. . . . .	70
3.4.3. Análisis comparativo. . . . .	71
3.5. Frecuencia. . . . .	71
3.5.1. Identificación de la frecuencia en el cuento. . . . .	71
3.5.2. Identificación de la frecuencia en el guión. . . . .	74
3.5.3. Análisis comparativo. . . . .	77
3.6. Modo. . . . .	79

3.6.1. Identificación del modo en el cuento. . . . .	79
3.6.2. Identificación del modo en el guión. . . . .	82
3.6.3. Análisis comparativo. . . . .	83
3.7. Voz. . . . .	85
3.7.1. Identificación de voz en el cuento. . . . .	85
3.7.2. Identificación de voz en el guión. . . . .	86
3.7.3. Análisis comparativo. . . . .	89
3.8. Otros elementos. . . . .	90
3.8.1. Análisis del título en el cuento y el guión. . . . .	90
3.8.2. Identificación de los personajes en el cuento y el guión. . . . .	91
3.8.3. Análisis comparativo de los personajes. . . . .	95
Conclusiones. . . . .	98
Bibliografía. . . . .	105
Anexos	
Anexo 1 El cuento de Juan Rulfo. . . . .	108
Anexo 2 El guión facsimilar de Carlos Fuentes. . . . .	112

## INTRODUCCIÓN

En la presente investigación el lector encontrará un estudio estructural y comparativo de dos textos: el cuento “No oyes ladrar los perros”, de Juan Rulfo y el guión cinematográfico *¿No oyes ladrar los perros?*, de Carlos Fuentes

La inquietud por llevar a cabo una investigación de esta índole fue porque hace algunos años dentro de las asignaturas de la licenciatura de Letras Latinoamericanas, leímos y analizamos la obra de Juan Rulfo, aunque debo reconocer que desde mi infancia mi padre me ponía a practicar la lectura con el libro *El llano en llamas*. En los cuentos de Rulfo vi una riqueza literaria impresionante, es decir, la forma de escribir de este autor me pareció tan simple, pero al mismo tiempo tan compleja que al enterarme, tiempo después, que existía una película del cuento “No oyes ladrar los perros”, y luego de verla creció mi interés por conocer el proceso de transformación para llevar un cuento tan corto de seis páginas a una película de hora y media.

Obviamente, con lo primero que me topé fue con la película y posteriormente con el guión cinematográfico. También debo comentar que en un principio la investigación la trabajaría con una de mis compañeras: Martha Alicia Soriano Rodríguez; sin embargo, por cuestiones económicas y personales de ella, dejó el proyecto y desafortunadamente tiempo después, murió. Como la propuesta de investigación fue de una servidora, continué con el trabajo, tal vez con un poco de lentitud, pero con un objetivo claro: concluir y titularme.

En la presente investigación utilizaré la teoría de la narratología de Gerard Genette, uno de los más grandes estudiosos del estructuralismo. La obra teórica en la que me baso específicamente es *Figuras III*, ya que en ella encontré las categorías de tiempo, modo y voz categorías a analizar en las dos obras antes mencionadas.

Una vez aplicada la teoría en las obras, hice un análisis comparativo entre el cuento y el guión para identificar y analizar las partes modificadas para llevar a cabo una adaptación cinematográfica.

Debo mencionar que desde un principio mi hipótesis planteada fue considerar a la obra de Carlos Fuentes como una nueva, muy diferente a la de Juan Rulfo. Porque encontré en un primer momento más personajes en el guión cinematográfico, la duración de la historia era más larga, algunas de las escenas se prolongaban y otras eran nuevas no existentes en el

cuento. Uno de los elementos encontrados en el guión cinematográfico y que llamó mucho mi atención fueron las prolepsis del personaje Juan, padre de Ignacio, quien proyectaba la vida futura de Ignacio, en diversas facetas como fiscal, pastor, músico o casado con una muchacha entre otros oficios que lo llevarían a una vida plena; todo ello hacía que la historia se prolongará demasiado sobre todo en la última prolepsis donde la historia se aleja mucho de la historia primera.

Sin embargo, luego de revisar una y otra vez ambas obras comprendí que las prolepsis presentes en el guión cinematográfico son las que van aumentando la historia, la van haciendo más larga, pero se conserva una parte importante de la historia del cuento de Juan Rulfo “No oyes ladrar los perros”: padre e hijo recorren los caminos en busca de un médico; por otro lado se mantienen los personajes Ignacio y su padre, con las variaciones de edad y el motivo por el cual estos personajes buscan un doctor: en el cuento porque Ignacio va herido y en guión cinematográfico por enfermedad. Por lo tanto los resultados arrojados de acuerdo a la presente investigación nos dicen que se mantiene la esencia historia con variaciones, por lo tanto la adaptación del guión cinematográfico es parcialmente la misma que la de Juan Rulfo.

Por lo anterior mis objetivos fueron identificar las categorías, de acuerdo a lo propuesto por la teoría de la narratología, analizarlas para después compararlas entre ambas obras para conocer el proceso de transformación de un género a otro.

Como ya mencioné en un principio la teoría aplicada en la investigación es la narratología que comprende las categorías de tiempo, modo y voz; dejando fuera el análisis de los personajes y los títulos de obras. Ante esta limitante de la teoría de la narratología sólo me limité a exponer el número de personajes y a hacer una breve descripción de cada uno de ellos y lo mismo ocurrió al comparar los títulos de ambas obras.

Esta línea de investigación me llevó a buscar alguna teoría para analizar dichos elementos, sin embargo, no realicé un estudio profundo en estas dos últimas categorías debido a que mi análisis se concentró en la teoría de la narratología. Los elementos de personajes y título de la obra, pueden ser considerados como otra línea de investigación para futuros trabajos de tesis.

Quienes lo hagan deben de saber que son pocos los antecedentes de estudiosos dedicados al análisis entre la literatura y los guiones cinematográficos, así como la



literatura y el cine, a las adaptaciones y sobre todo a emplear una teoría proveniente de la literatura y aplicarla en guiones o en películas.

Como primer acercamiento en el tema de las adaptaciones fue con la obra *Palimpsestos* de Gerard Genette, donde destaca los estudios de la transtextualidad y plantea cinco tipos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. De ellos sólo la paratextualidad y la hipertextualidad contienen elementos necesarios para ayudar a comprender mejor el análisis de las adaptaciones. En la primera, nos habla de la relación entre una obra y otra en cuanto a título, subtítulo, intertítulos, prefacio, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; los que expondré con mayor detalle en el desarrollo del trabajo; al igual que la hipertextualidad la que se encarga de la relación estrecha que existe entre dos textos, donde uno de ellos ha tomado o imitado la historia del otro para crear su propia obra.

En cuanto a los antecedentes de otros autores en el análisis estructurales de obras literarias y cinematográficas encontré a José Luis Sánchez Noriega con su libro *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, pretenden hallar una parte científica en las adaptaciones; Susana Pastor Cesteros con su obra *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*, en ella hace un análisis comparativo entre los textos literarios de este autor y sus adaptaciones al cine; por su parte Sergio Wolf en su libro *Cine/Literatura: ritos de pasaje* hace una reflexión de lo que son las adaptaciones.

Pude constatar que la mayoría de los estudiosos de las adaptaciones son autores españoles, tal es el caso de María del Rosario Neira Piñeiro quien publicó *Introducción al discurso narrativo fílmico*, en él hace un estudio de las estructuras narrativas del filme desde una perspectiva comparatista. Y otros más que se encontrarán a lo largo del trabajo como Julio Diamante o Juan Hernández Les, también españoles.

Asimismo menciono a Seymour Chatman con *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, quien analiza las teorías de los grandes estructuralistas de las diferentes épocas.

La pregunta que dio inicio a la presente investigación fue ¿Cuál es el proceso de transformación que sufren los elementos textuales cuando se hace la adaptación del cuento de Juan Rulfo “No oyes ladrar los perros” al guión cinematográfico ¿*No oyes ladrar los perros?* de Carlos Fuentes? Esa transformación se pudo dar por la modificación de las

categorías de tiempo de la historia/relato, modo y voz propuestas por la narratología; así como otros elementos como el título de la obra que se anexan los signos de interrogación y le número de personajes que aumenta considerablemente.

En un principio planteé la hipótesis de que el guion cinematográfico mantenía cierto apego a la obra original como la presencia de los personajes padre e hijo que caminaban hacia otro lugar en busca de un doctor. Sin embargo, otros elementos como el tiempo de la historia/relato, en especial la prolepsis en el guion cinematográfico, hacía que la historia se alargara y en ella aparecieran otros personajes que no se contemplaban en el cuento. Ante estas deducciones formulé la hipótesis que la historia adaptada por Carlos Fuentes se trataba a una diferente a la del texto original.

Mi objetivo general fue analizar y comparar las categorías de tiempo de la historia/relato, modo, voz y otras ajenas a la teoría literaria, título de la obra y personajes en el cuento de Juan Rulfo “No oyes ladrar los perros” y el guión cinematográfico de Carlos Fuentes ¿No oyes ladrar los perros?

Mi objetivo particular fue identificar, analizar y comparar los elementos ya mencionados en las dos obras.

La metodología utilizada en la investigación se apoyó en las categorías propuestas por Genette en la teoría de la narratología: tiempo de la historia/relato y dentro de ésta se encontraban las categorías de orden, duración y frecuencia; así como las categorías de modo y voz. Para comprenderlas con claridad hice una serie de cuadros con la finalidad de visualizar las anacronías como la analepsis y prolesis y sus apariciones en el tiempo de la historia. Una vez comprendidas, leí cuidadosamente el cuento de Juan Rulfo para identificar y analizar la primera de las categorías tiempo de la historia/relato. Debo mencionar que a pesar de tratarse de un cuento corto, fue complicado localizar las categorías debido a la similitud de algunas analepsis. Posteriormente, y haciendo lectura minuciosas del cuento localicé y analicé las categorías de modo y voz.

Una vez identificadas y analizadas en la obra de Juan Rulfo, me enfoqué en el guión cinematográfico ¿*No oyes ladrar los perros?* con el objetivo de localizar las mismas categorías y analizarlas a la vez. En este caso mi análisis fue riguroso de tal manera de no forzar la teoría de la narratología en situaciones donde no existieran ciertas figuras como fue el caso del narrador en el guión cinematográfico. Debido a la estructura del guión

(dialogado), no existe la posibilidad de encontrar una persona que nos narre los hechos, es el lector quien se entera de la historia en voz de los personajes y de las acotaciones.

Una vez desmenuzada la información en cada una de las obras las comparé y analicé encontrando semejanzas y diferencias en las dos y algunas observaciones interesantes que surgieron a raíz del análisis; esta información comprende el tercer capítulo de la presente investigación.

En las conclusiones doy un análisis general de la transformación que sufre el texto de Juan Rulfo al pasar a guión cinematográfico, así como la teoría empleada en la investigación y las dificultades que encontré al aplicarla en un guión cinematográfico; además de haber experimentado trabajar con dos obras con estructuras diferentes y encontrar el punto de convergencia teniendo como resultado el presente trabajo. Y con la satisfacción de dejar otras líneas de investigación abiertas para quienes deseen profundizar en temas de cine, personajes, guiones y tal vez, en otras teorías encargadas de los filmes.

# CAPÍTULO I. CATEGORÍAS TEXTUALES

## 1.1. TEORÍA DE LA NARRATOLOGÍA

Aristóteles, en su *Poética*, ya comenzaba a dar un tratamiento al estudio de la estructura de la tragedia griega, cuando mencionaba los parámetros que debían conformar una buena obra, como el tiempo de duración, los acontecimientos de la historia, por nombrar algunos.

Otro de los pioneros en el análisis del cuento es el ruso Vladimir Propp, quien se dedicó al estudio de los cuentos maravillosos (cuentos retomados de la tradición oral rusa) allá por el año de 1925. Propp descubrió en ellos estructuras idénticas; descubrió varios elementos narrativos que hacen característicos a los cuentos maravillosos.

Propp analizó los cuentos “hasta un nivel que actualmente llamaríamos ‘molecular’” (Ducrot, 1971: 119). Significa que Propp estudió cada parte de la historia y de la estructura de los textos descubriendo, así, la parte mínima del cuento, esto es, la frase, quien la denominó como ‘función’.

Los estudios realizados por Vladimir Propp fueron la piedra angular para seguir desarrollando la teoría del análisis del texto, pues a través de los años los estudiosos encontraban nuevas complejidades estructurales. Hubo quienes mantenían la inquietud por desarrollar un estudio científico que pudiera aplicarse a la literatura, estos fueron los formalistas rusos que a través de Roman Jakobson (quien formó el Círculo Lingüístico de Moscú), se reunían para hablar de poética. Por momentos cercanos a los formalistas rusos aparece Mijail Bajtin que tomó como objeto de estudio al lenguaje dentro de la obra literaria.

Hay que considerar que la crítica literaria no podría estudiar y analizar las estructuras del texto (pero auxilia a otras disciplinas que sí lo hacen); para analizar los textos se encuentra más bien en el dilema de hacer suyos o prescindir de la lingüística, la estilística, la semiología, por citar algunos. Sin embargo, existe una disciplina capaz de encargarse de los estudios del texto, que dará cuenta de ello se trata de “una teoría general de las formas literarias: una *poética*, digámoslo así” (Genette, 1989: 11).

Tenemos entonces que la poética es la que mejor se encarga de analizar la estructura del texto y puede realizar estudios como: la crítica literaria, los registros del habla, las visiones en el relato (narrador), la sintaxis narrativa, la verosimilitud, las estructuras del texto, por citar algunos.

Muchos años después de los formalistas hacen su aparición los estructuralistas franceses en el campo del estudio del texto retomando los principios básicos que los formalistas rusos habían desarrollado, pero con un enfoque más detallado para describir la obra literaria. Con autores como Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Tzvetan Todorov y Gérard Genette, el estudio de los textos literarios llega a otro nivel, el de analizar la obra por sí misma, no como crítica literaria, sino más allá de eso, por su literariedad, es decir, “...proponer una teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario, tal que las obras literarias existentes aparezcan como casos particulares realizados” (Ducrot, 1971: 106).

Con los estudios de la crítica literaria y la poética, como antecedentes al análisis detallado de los relatos, surge la teoría del relato o narratología (término acuñado por Tzvetan Todorov) y es el estructuralista francés Gérard Genette quien más ha contribuido como fundador y estudioso de la narratología.

La teoría del relato o narratología se perfila (en este autor) desde la aparición de los textos de *Figuras I* (1966), *Figuras II* (1969) y *Figuras III* (1972) en donde realiza un estudio estructuralista, semiótico y lingüístico en los dos primeros libros; en el tercero “se ocupa de las formas más importantes y de las características del discurso narrativo, de su poética...” (Araujo, 2003: 213). Ya en el cuarto libro propone un método de análisis aplicado al texto narrativo de la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, “desde el punto de vista de categorías narrativas básicas, de cuestiones de tiempo (orden, duración y frecuencia), modo (perspectiva narrativa y voz narrativa), voz (momento,

niveles) [extra, intra y metadieético], y persona [narrador-narratorio]]” (Araujo, 2003: 213).

Entre las obras publicadas de Genette aparece *Palimpsestos: el relato en segundo grado* en la que destaca los estudios de la transtextualidad y *Nuevo discurso del relato*, libro donde modifica algunas posturas suyas y defiende otras ante los críticos que tienen tesis contrarias a las de Genette.

La teoría del relato literario ha proporcionado las herramientas necesarias para realizar análisis del texto en otros campos del arte, como es el caso de la cinematografía donde se realizan estudios del discurso fílmico a partir de la narratología literaria, con algunas variaciones propias del filme.

Y es Seymour Chatman uno de los estudiosos de los textos quien ha retomado la teoría literaria para aplicarla al cine; argumenta que “Los críticos literarios tienden a pensar casi exclusivamente en el medio verbal, aunque consumen historias a diario a través de películas, historietas, cuadros, esculturas, movimientos de danza y música” (Chatman, 1990: 11). En la cita entiendo que la teoría literaria funciona como base para aplicarse en otro tipo de obra, siempre y cuando tenga la finalidad de contar una historia.

Existen otros teóricos que han realizado estudios de narratología fílmica a partir de la narratología literaria tal es el caso de Christian Metz, quien inició sus estudios en en la década de los sesenta; otros autores fueron: “Garroni (1975), Umberto Eco (1982), Casetti (1994), Iuri Lotman (1973) y otros” (Neira, 2003: 18).

Considero pertinente mencionarlos porque han contribuido a los estudios narratológicos del cine, datos que pueden ser utilizados por quienes se interesen en un estudio de esta índole.

En el apartado siguiente abordaré el tema de la transtextualidad para comprender cómo se pueden tomar elementos de una obra literaria y llevarla al cine o al teatro.

## **1. 2. TRANSTEXTUALIDAD, A MANERA DE INTRODUCCIÓN**

Los lectores asiduos han hablado del parentesco de algunas obras con otras, ya sea con los personajes, con la historia, con los acontecimientos y hasta con el título. Este fenómeno se da en la literatura porque un escritor está influenciado por otro de su gusto o porque ha

leído bastante de cierta temática como literatura policiaca, romántica, filosófica, histórica, por citar algunas.

La influencia de esos textos en su intelecto, lo llevan a tomar “prestado” (por llamarlo de alguna manera) a un personaje para introducirlo en su propia obra, esto puede ser dándole otro nombre y conservando sus características psicológicas o al contrario, conservando el nombre y cambiando las características. Lo mismo sucede con otros elementos de la obra literaria como título, nombres de personajes, hechos, escenarios que se pueden retomar para crear conformar otra obra.

Esta situación tan particular generada en la literatura se le denomina transtextualidad, término propuesto por el estructuralista francés Gérard Genette. En un principio lo llamó “paratextualidad” (Genette, 1989: 9). Venía conciliando la idea del fenómeno antes de llegar al término “transtextualidad o trascendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como ‘todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos’” (Genette, 1989: 9, 10).

La transtextualidad para Genette abarca más de lo imaginado por el autor, por eso lleva a cabo una clasificación de lo que considera que son tipos de transtextualidad.

La paratextualidad, se encarga de la relación que existe entre una obra y otra en cuanto se refiere a “... título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubiertas, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto...” (Genette, 1989: 11).

También son motivo de estudio los títulos que algunos autores retoman de otras obras para designar los suyos; Genette menciona como ejemplo la novela *Ulises* de Joyce, donde en las prepublicaciones por entrega, ponía título a sus capítulos con sucesos de la *Odisea*, posteriormente cuando aparece en libro, omite estos títulos (Genette, 1989: 12).

Entonces puedo decir que la paratextualidad analiza algunos elementos textuales presentes en otra obra y perceptibles por el lector.

Otra de las clasificaciones que retomaré en este apartado es la hipertextualidad, se considera la relación estrecha que existe entre dos textos, donde uno de éstos ha tomado o ha imitado la historia del otro para crear su propia obra “entendiendo por ello toda relación

que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989: 14).

El cambio de un texto a otro se da por transformación simple, o compleja (también llamada imitación). El primer caso se da cuando se cambia una letra o una palabra al texto adquiriendo otro sentido. Se puede decir que es casi una copia exacta de otra obra, pero con cambios pequeños “... decir lo mismo de otra manera...” (Genette, 1989: 16). El segundo caso se da cuando se transponen acontecimientos a otra obra y cuentan la misma historia pero con personajes diferentes, y equivale a “...decir otra cosa de manera parecida...” (Genette, 1989: 16).

Una vez expuesta de manera resumida la transtextualidad, expondré, de acuerdo a lo mencionado por Genette en su obra *Palimpsestos*, la transformación de los textos de un género a otro “...o cambio en el modo...” (Genette, 1989: 356), de contar la misma historia con algunas variaciones, dependiendo del estilo, visión o entorno socio-cultural del autor.

Genette denomina a las transformaciones textuales transmodalizaciones “...cualquier clase de modificación realizada en el modo de representación característico del hipotexto” (Genette, 1989: 356). Las transmodalizaciones modales, según lo propuesto por Genette, pueden ser de dos clases:

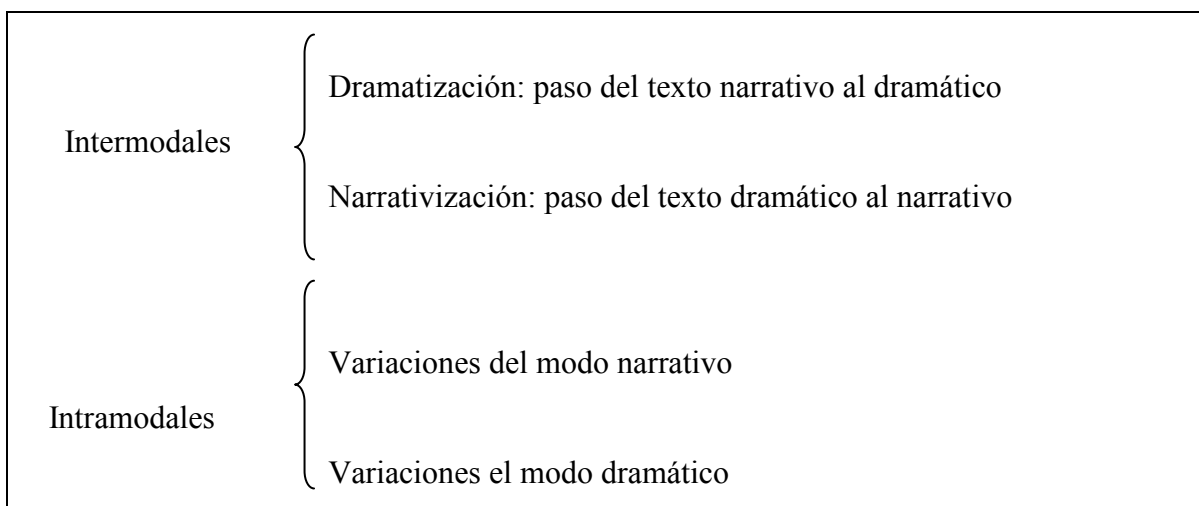


Figura 1. Transmodalizaciones. Esta tabla es de creación propia, con base en la obra *Palimpsestos* de Gerard Genette.



En el primer caso, *transmodalización intermodal*, se da el cambio de una obra dramática a una narrativa y viceversa. Transformación de envergadura para este trabajo de tesis. Su primera variación se refiere a la *dramatización* de los textos, es decir, a las obras narrativas como la novela, el cuento, la anécdota o el relato. Textos transformables a guiones teatrales o cinematográficos. Ejemplos hay muchos, como el caso de las tragedias griegas retomadas de los mitos griegos que circulaban en la ciudad, o retomados también, de las obras de Homero; los pasajes extraídos de la *Biblia* para evangelizar a la gente de las tierras conquistadas; también debemos recordar la manera de escribir de Shakespeare quien daba oídos a los chismes que corrían en el pueblo y posteriormente la gente los veía en escena.

Actualmente se produce en el guión cinematográfico, sobre todo en la adaptación de novelas y cuentos de escritores famosos que han sido llevados a la pantalla grande.

La *narrativización*, es entonces la parte opuesta a la *dramatización*, pues se encarga de transformar los textos dramáticos a narrativos, ya sea de obras dramáticas (teatro) convertidas en novela o cuento, o en un caso más remoto, de guiones cinematográficos o dramáticos convertidos en novela o cuento, son pocos los casos, pero sí se dan “...el texto en el que mejor (o, al menos, más rigurosamente) se muestra la narrativización podría ser el Hamlet de Laforgue” (Genette, 1989: 361).

Por otro lado la *dramatización*, es un tanto más difícil llevarse a cabo por la falta de lectores, es más frecuente que una persona vaya al cine o al teatro a ver una función previamente anunciada en todos los medios masivos de comunicación.

Las *variaciones intramodales* están por considerarse en la obra de Genette por lo que el teórico se enfoca únicamente en las *intermodales* que son, en este caso, medulares para el presente trabajo.

### **1.3. LA TRIADA SEGÚN GERARD GENETTE**

#### **1.3.1. Historia/relato**

A lo largo de la vida, escuchamos contar historias (en la escuela, con la familia, con los amigos o a un cuentacuentos) que sucedieron en algún lugar o que están por suceder — ¿o quién sabe si no estén sucediendo en ese momento?—; podemos enterarnos de los relatos a

través de una persona que los narra, leyéndolos en un libro, en una revista, en un periódico, etc. Significa que el relato percibido puede ser de dos formas: oral y escrito.

De acuerdo a la triada expuesta por Genette en la obra *Figuras III*, donde expone los tres elementos indispensables para el análisis de los textos desde la teoría de la narratología, los cuales son: relato, historia y narración; hace una descripción de cada una de ellos para comprender mejor los términos y no entrar en confusiones.

Pues bien, iniciaré por el relato, se deben distinguir tres conceptos distintos; el primero, de acuerdo a Genette, el "...relato designa el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de un aserie de acontecimientos..." (Genette, 1989: 81).

La historia trata de designar "...la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición recepción, etc." (Genette, 1989: 81).

El tercer concepto, la narración, se refiere al más antiguo "...relato designa también un acontecimiento: pero no ya el que se cuenta, si no el que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar tomado en sí mismo" (Genette, 1989: 82). De esta manera, Genette, denominará historia al significado o contenido narrativo; relato "al significante, enunciado o texto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce" (Genette, 1989: 83).

Los acontecimientos en la historia pueden ocurrir de manera cronológica, llevando un orden, de principio a fin; cosa contraria, es cuando tienen alteraciones cronológicas — denominadas anacronías—, es decir pueden iniciar por el final o por cualquier otra parte de la historia. Es importante recordar que una historia está formada por un principio, un nudo y un desenlace.

Genette retoma los términos historia/retrato porque son más expresivos y se acercan más a los estudios del texto "...desde el punto de vista conceptual, creo que nuestra triada presenta mejor el conjunto del hecho narrativo" (Genette, 1998: 12). Genette, usará en su libro *Nuevo discurso del relato*, los términos historia/retrato y desechará los términos usados por Benveniste: historia/discurso. Genette, hará notar sobre la dualidad propuesta por el formalista ruso Tzvetan Todorov fabula/sujeto, y dice Genette "...pertence, podemos decir, a la prehistoria de la narratología, y ya no nos sirve de nada..." (Genette, 1998: 13).

Asimismo, el par historia/relato, no puede estar separado de la narración “...cuyo principal defecto es su orden de presentación, que no responde a ninguna génesis real ni ficticia.” (Genette, 1998: 13).

Este crítico retoma entonces los términos unidos por una diagonal porque están íntimamente ligados para su análisis y estaría incompleto analizarlos por separado. También menciona lo importante que es para él el término de narración. A estos tres conceptos les denomina la triada, ya que las tres aparecen en los relatos. Dependiendo del tipo de relato que se realiza, se da el orden de aparición de la triada historia/relato/narración: “...desde el punto de vista conceptual, creo que nuestra triada presenta mejor el conjunto del hecho narrativo” (Genette, 1998: 12).

### 1.3.2. Narración

La narración se entiende como el acto de narrar de la persona que cuenta una historia a través del relato. Sin un narrador no se podrían conocer los acontecimientos de una historia. Para un mejor entendimiento de la triada, establece el siguiente esquema:

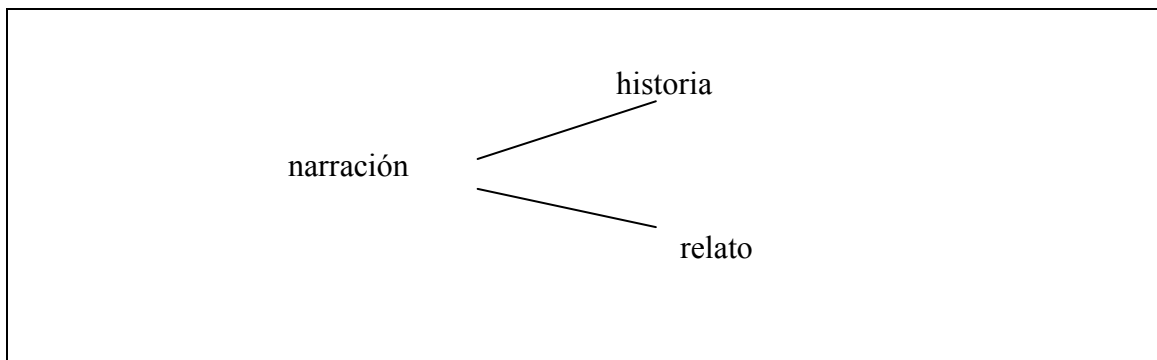


Figura 2. Triada de Genette. Este esquema fue obtenido del libro *Nuevo discurso del Relato* de Gerard Genette.

En este esquema se aprecia a la narración en un primer término, pero lleva a la vez el par indisoluble historia/relato.

## **1. 4. CATEGORÍAS TEXTUALES DE LA NARRATOLOGÍA**

### **1.4.1. Tiempo de la Historia/Relato**

El tiempo es un factor importante para narrar algún acontecimiento; el tiempo nos sitúa en el momento en el que se desarrollan los acontecimientos y el tiempo en que transcurren los mismos.

Una narración puede acontecer en algún año en especial, por ejemplo en 1600, 1800, 2000; puede ser un tiempo pasado o un tiempo futuro: 3100, 4300, etc. La historia de la narración puede durar minutos, horas, días y hasta años. El transcurrir del tiempo, nos lo hará saber quien narre la historia.

De igual manera, veremos el tiempo manejado en el discurso narrativo, es decir, cuál es el espacio físico que ocupa determinado acontecimiento. Si la narración es detallada y ocupa una página para decirnos el transcurrir de unos minutos, o si en un párrafo nos informan el transcurrir de tres años en la historia.

El tiempo del relato también equivale al tiempo que se toma cada lector para leer una obra literaria, Genette lo denomina pseudo-tiempo porque, de cierto modo, se encuentra fuera del tiempo de la historia, y no puede determinar a ciencia cierta un tiempo determinado en que se leerá un relato. Como ya se mencionó, también determina la cantidad de párrafos y páginas que ocupa cierta obra, "...el tiempo del relato (escrito) es un pseudo-tiempo en el sentido de que consiste empíricamente, para el lector, en un espacio de texto que solo la lectura puede (re) convertir en duración" (Genette, 1998: 18).

Al tiempo de la historia lo integran tres elementos importantes para su análisis, estos son: el orden, la duración y la frecuencia.

#### **Orden**

El tiempo de la historia, por lo general, no se presenta de manera cronológica, ordenada, iniciando por el principio hasta llegar al final de los acontecimientos, sino que lo presentan de manera desordenada, por llamarlo de algún modo. A estas alteraciones de tiempo se les denomina anacronías, aparecen en una narración cuando dicen "Anoche, mientras

estábamos cenando...” (Rulfo, 1980: 70), “Tres meses antes...” (Genette, 1989: 91); es decir que se pueden narrar, al inicio, acontecimientos pasados o que están por suceder. Es un recurso tradicional usado por años y se aprecia en la obra de la *Odisea*, en donde se ven estas alteraciones de tiempo al narrar hechos de Ulises cuando era niño. Tomo este ejemplo porque se trata de una obra universal, un clásico de la literatura universal y porque estoy segura, es un clásico conocido por la mayoría de la gente que gusta de la literatura.

Las anacronías se dan de dos maneras, cuando el narrador lleva al lector al pasado (analepsis) y cuando lo remite a un futuro (prolepsis). Así la analepsis (o retrospectión) es “...toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos...” (Genette, 1989: 95); y la prolepsis (o anticipación) es “...toda maniobra narrativa que consista en encontrar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior...” (Genette, 1989: 95).

Es importante identificar la presencia de las anacronías en el cine porque se manifiestan de igual manera, sólo que en el lenguaje cinematográfico se les denomina, a la analepsis como *flashback* y a la prolepsis, *flashforward*.

Se puede representar con una línea horizontal para darse una idea de la presentación de los hechos:

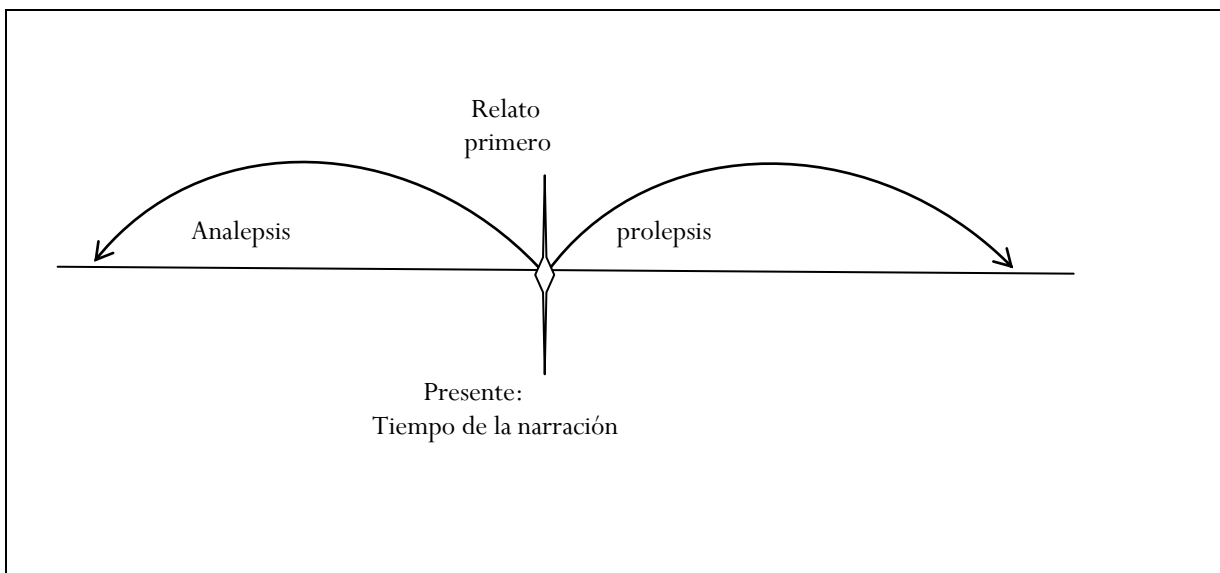


Figura 2. Analepsis y prolepsis. Con base en el libro *Figuras III* de Gerar Genette

De esta manera se puede apreciar esquemáticamente cuál es la posición de cada uno de los elementos. Tenemos en el centro al relato primero de la obra, el que se está contando en el presente y el salto de la línea a la derecha se aprecia la prolepsis, es la que se manifiesta cuando se narra un acontecimiento futuro. La línea saliente hacia la izquierda o hacia atrás, se trata de una analepsis, acontecimientos ya sucedidos y que se narran en un tiempo presente y desde el relato primero.

Una anacronía constituye un relato secundario "...subordinado al primero..." (Genette, 1989: 104), su función es la de complementar la historia. Las anacronías pueden tener una duración más o menos larga, es decir, que una analepsis cuente un hecho que duró varios días o viceversa, un acontecimiento futuro que durará días; a este fenómeno Genette lo denomina amplitud.

Etimológicamente, el sufijo *lepsis* significa en griego 'el hecho de tomar', "...por tanto, narrativamente, tomar a cargo y asumir..." (Genette, 1989: 138); así prolepsis es tomar algo por adelantado y analepsis tomar algo atrasado.

Las *analepsis* (o retrospectiones) se dividen en internas (o heterodiegéticas), externas y mixtas. Veamos cómo las clasifica Genette.

La primera de ellas es la *Analepsis externa*. Son las retrospectiones que aparecen fuera del relato primero y su amplitud no interfiere con el relato presente. También cito el ejemplo de Genette porque lo considero universal e ilustrativo: el relato de la herida de Ulises. Este pasaje nos lleva al momento mismo en que Ulises, niño, sufre la herida a causa de un jabalí, cuando fue de cacería con su abuelo. Posteriormente nos regresan al relato primero donde su nodriza le lava los pies; la retrospectión no interfirió en la historia.

Esquemáticamente queda de la siguiente manera, como una regla numérica donde se dan saltos hacia adelante o hacia atrás. El ejemplo antes mencionado, queda así:

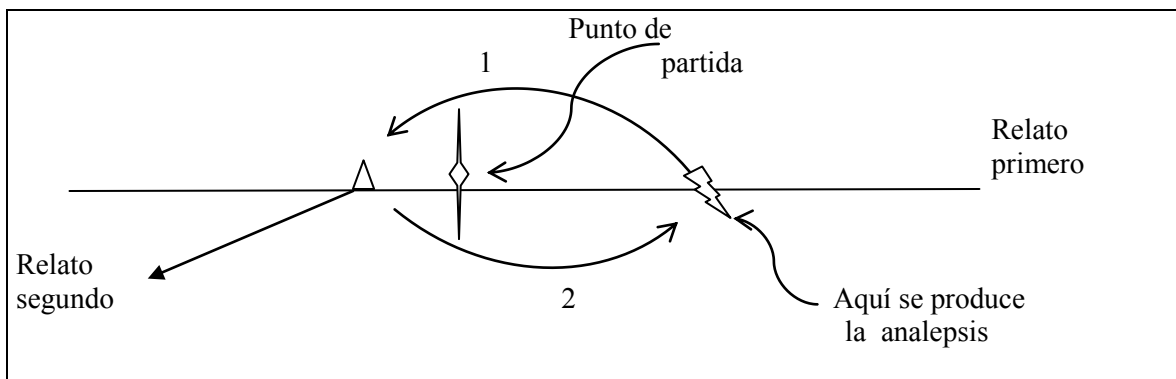


Figura 3. Analepsis externa. Con base en el libro *Figuras III* de Gerard Genette

En la figura tres, la línea horizontal representa el relato primero, el rayo donde se produce la analepsis, el triángulo el origen de la analepsis (en el pasado), la línea diagonal que sale del triángulo representa al relato segundo.

*Analepsis interna.* Es una retrospección hecha dentro del relato primero. Es un acontecimiento anterior al punto de partida, “...cuyo campo temporal va incluido en el relato primero, y que presentan un riesgo evidente de redundancia o de colisión” (Genette, 1989: 105). Quedará mejor ilustrado en la siguiente figura:

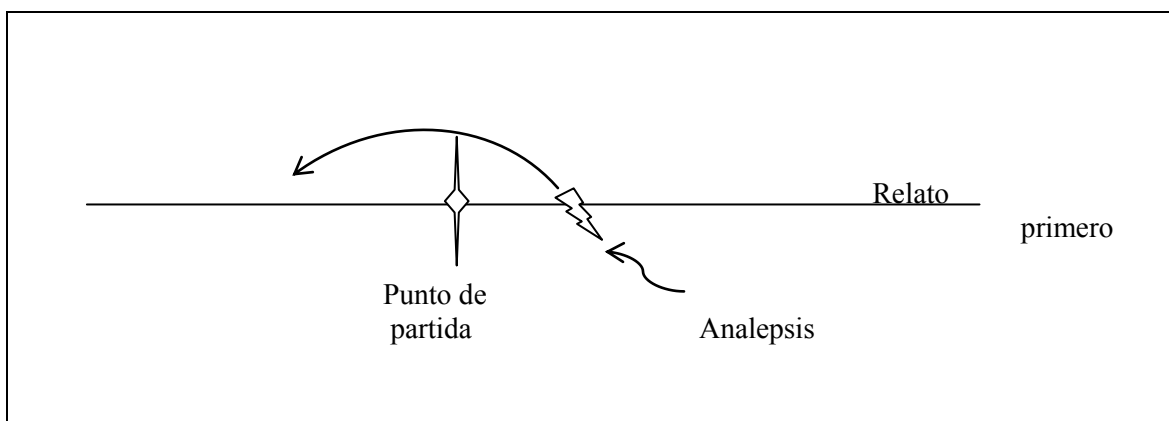


Figura 4. Analepsis interna. Con base en el libro *Figuras III* de Gerard Genette.

*Analepsis interna (heterodiegética).* Es un acontecimiento de la vida de un personaje que se narra después del punto de partida del relato primero, es decir, la narración primera comienza en cierta parte de la vida de un personaje y en capítulos posteriores se narra otro acontecimiento de otro personaje y en un momento de la historia se integrarán, “...es decir, relativas a una línea de historia y, por tanto, un contenido diegético diferente del (o de los)

del relato primero: es decir, lo que es muy clásico a un personaje recién introducido y cuyos ‘antecedentes’ desea aclarar el narrador...” (Genette, 1989: 106).

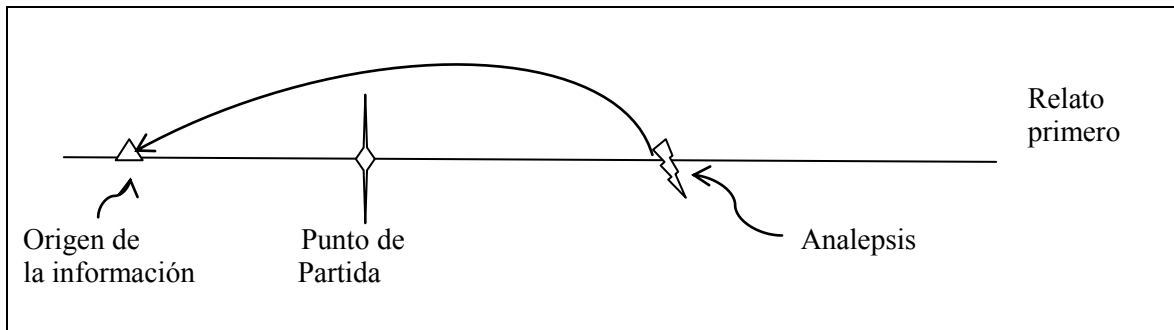


Figura 5. Analepsis interna (heterodiegética). Con base en el libro *Figuras III* de Gerard Genette.

Ahora veremos otra variable de esta categoría la *analepsis interna (homodiegética)*. Al contrario de las *heterodiegéticas*, éstas mantienen relación con el relato primero y pueden interferir en él. De esta analepsis surgen dos categorías: la *analepsis completivas o remisiones*. Su función es la de llenar los espacios incompletos que se produjeron al inicio, sólo que aparecen posteriormente en el relato. Gráficamente quedaría de la siguiente manera:

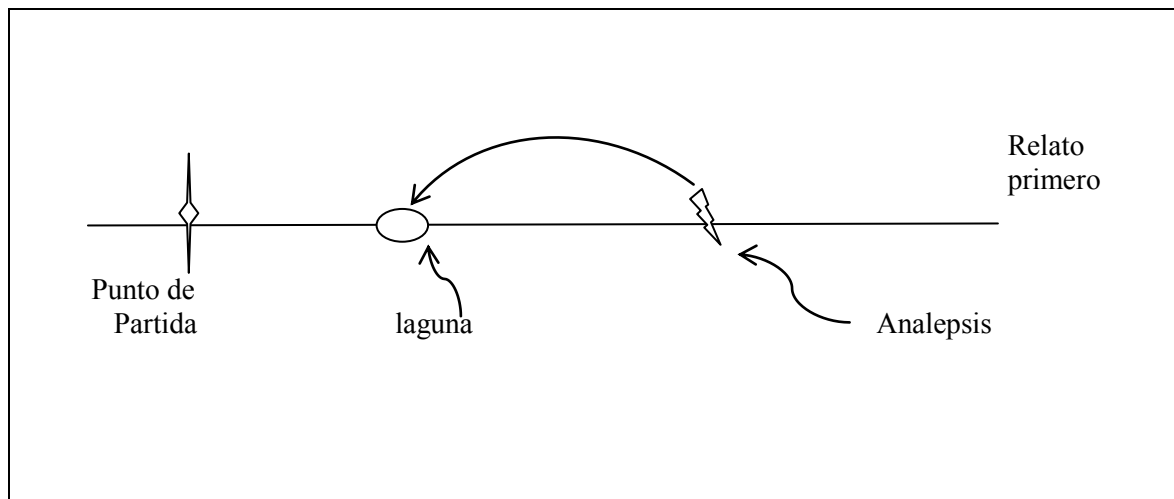


Figura 6. Analepsis completivas o remisiones. Con base en el libro *Figuras III* de Gerard Genette.



Donde la línea horizontal representa al relato primero, el círculo es la laguna que se forma en una parte de la historia, el rayo representa la analepsis que aparece después de la laguna y completa la información.

En la *analepsis homodiegética* suele darse un caso de *analepsis iterativa*, esto quiere decir que el narrador retoma la escena anterior y otras acciones pasadas y las narra nuevamente para llenar una elipsis.

*Analepsis repetitivas o evocaciones*. Son redundantes, evocan acontecimientos pasados a la que se le impregna un concepto nuevo, este añadido modifica la evocación anterior llenándola de un significado diferente. Cito dos ejemplos míos para comprender mejor la categoría: “En ese momento no me pareció una grosería el que me dejara esperando, hasta ahora que lo recuerdo”. “Era una aberración permanecer con ella, resultaba enfermizo; así me pareció mucho tiempo después”. Se observa en estos ejemplos de analepsis la vuelta a su propio pasado.

Así llegamos a la tercera analepsis:

*Analepsis mixta*. No son muy comunes, pero suelen darse casos en los que aparecen. Su punto de partida es anterior al relato primero, su amplitud lo sobrepasa.

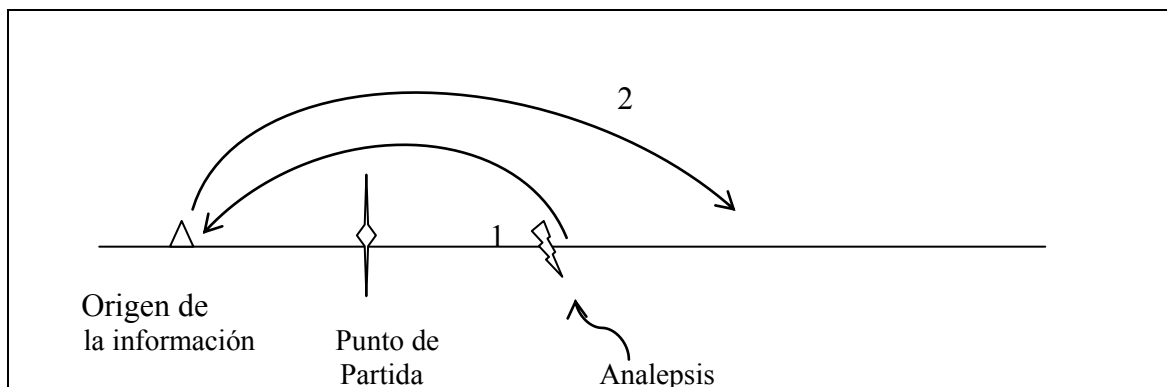


Figura 7. Analepsis mixta. Con base en el libro *Figuras III* de Gerard Genette.

También se dan otros dos tipos de *analepsis* dentro de la *mixta*, Genette las denomina *analepsis parciales* a “... retrospectiones que se acaban en elipsis, sin juntarse con el relato

primero” (Genette, 1989: 116), no interfiere en el relato primero, ni la sobrepasa en amplitud; la historia continúa como si nada, es muy semejante a la *analepsis externa*.

*Analepsis Completas*. Son las que se enlazan con el relato primero, sin continuar en los dos segmentos de la obra.

Ahora toca el turno de hablar de las *prolepsis* (anticipaciones) pues al igual que las *analepsis* se encuentran clasificadas en *interna* y *externas*. Las *internas* son las que nos llevan a una visión del futuro, un acontecimiento que está por suceder, se aparta del relato primero. Existen cuatro tipos de *prolepsis internas*:

*Prolepsis completivas*. Son evocaciones a futuro que se presentan para llenar una laguna que vendrá después.

*Prolepsis repetitivas*. Son las que evocan un segmento de un acontecimiento que está por venir. Las *prolepsis repetitivas* hacen mención de un acontecimiento varias veces por eso son repetitivas.

*Prolepsis iterativas*. Como las *analepsis*, remiten a hechos que están por venir, son repetitivas y están enfocadas a la frecuencia.

*Prolepsis generalizante*. Evoca un futuro nostálgico de algo que sucederá por primera y última vez. Genette la denomina “impaciencia narrativa” (Genette, 1989: 125). Después de la evocación, sigue con su vida cotidiana.

*Prolepsis externas*. Funcionan (muchas de las veces) como epílogo, presentan la muerte de algún personaje, la boda con algún supuesto pretendiente; aparece fuera de la historia primera. También se refiere a las evocaciones de la voz narrativa desde el tiempo presente a un futuro inmediato, no muy lejano.

Al parecer Genette, no se muestra interesado en decir si existen otras variantes de las *analepsis externas*, tal vez porque no encontró suficientes al tomar como ejemplo la obra *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

## **Duración**

Es difícil medir la duración del relato porque no hay un parámetro que indique la forma precisa para hacerlo. Resulta relativo el tiempo que tiene cada lector para terminar de leer

una obra, ya que puede comenzar una lectura y dejarla por varios días o hacer relecturas de pasajes que le interesaron.

La finalidad de esta categoría es la de medir el tiempo de la historia y el tiempo del relato; el de la historia equivale a la duración de los acontecimientos, estos pueden ser años como el regreso de Ulises a Ítaca; meses como la historia de *El Viejo y el mar*; días, cuando una pareja de amantes se dirigen a Talpa en una peregrinación con la finalidad de salvarle la vida al esposo de ella; horas como la obra de *Ulises* de James Joyce donde la historia del personaje transcurre en 24 horas; o de transcurrir una historia en segundos como el cortísimo cuento de Monterroso, *El dinosaurio*.

De esta manera, *el tiempo de la historia* se contabilizará de acuerdo al periodo transcurrido desde el inicio de la historia, pueden ser minutos, horas o años. Mientras el tiempo del relato se contabilizará en el número de párrafos y páginas “El relato es una secuencia dos veces temporal...: hay el tiempo de la cosa contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante)” (Genette, 1989: 89).

La duración mide el tiempo transcurrido en la historia pero también se encarga de medir la duración de esta historia en párrafos, en páginas, a lo que Genette denomina tiempo del relato. Esta categoría comprende cuatro elementos:

*Sumario*. Hace una recapitulación de algún acontecimiento, es importante subrayar que no se trata de una elipsis, es más bien una síntesis de un acontecimiento pasado.

*Pausa*. Se refiere cuando el narrador hace una descripción de un lugar o de un objeto, esto detiene el transcurso de la historia, mientras que en el relato la extensión en cuanto a párrafos se refiere, aumenta y el tiempo de la historia es cero. Sin embargo, Genette identifica a una pausa descriptiva a la continuación de la historia de una manera magistral...

*Elipsis*. Puede confundirse con la prolepsis por la semejanza que tiene para adelantarse a un futuro, sólo que la elipsis utiliza frases como: tiempo después, pasaron muchos años, para omitir una parte de la historia. Las elipsis pueden ser *determinadas* e *indeterminadas*; así, pueden ser *explícitas* cuando anuncian el pasar de los años “tiempo después”, poner una línea de puntos (.....), el paso de un capítulo a otro o espacios en blanco. Las *implícitas* deben ser percibidas por la habilidad de inferencia del lector. También aparece otro tipo de

elipsis, la hipotética, éstas son imperceptibles por el lector, puede identificarse a través de una analepsis.

*Escena.* Coincide en tiempo y espacio entre la historia y el relato por su estructura que es de forma dialogada, como en el texto dramático o como el guión cinematográfico. La duración de la historia se iguala a la del relato, existe una isocronía, esto es igualdad de tiempos. En la escena el narrador cede la palabra a los personajes, los deja hablar, de esta manera se produce una escena.

Ahora pasaremos a otro elemento que integra la categoría de tiempo, esta es la frecuencia:

## **Frecuencia**

En la frecuencia se contabiliza el número de veces de una acción o acontecimiento que aparece tanto en la historia como en el relato, existen cuatro formas de frecuencia:

*Relato singulativo.* Es el que aparece una vez en el relato y una vez en la historia, la fórmula que Genette (1989: 173) propone es  $1R/1H$ , donde “1” es el número de veces, “R” equivale a relato y “H” a la historia. El singulativo se define por la igualdad de número de veces que se presenta, es decir, si en el relato se presenta una vez, la historia también; si en el relato se presenta cuatro veces la historia también.

*Relato singulativo anafórico.* Es equivalente al anterior, de hecho hay autores como José Luis Sánchez Noriega, en su libro *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación* que toman por lo mismo al relato singulativo y al anafórico, para una mejor comprensión los pondré por separado para no confundir al lector. En este caso se presenta  $n$  veces lo que ha ocurrido  $n$  veces, en la fórmula propuesta por Genette (1989: 174) aparece como  $nR/nH$ ; de esta manera quedaría como sigue: “El martes leí hasta las doce”, “El miércoles leí hasta las doce”, “El jueves leí hasta las doce”.

*Relato repetitivo.* En este relato se cuenta  $n$  veces lo que ha ocurrido una vez, su fórmula es  $nR/1H$ , un ejemplo sería: “Ayer fui de compras”, “Ayer fui de compras”, “Ayer fui de compras”. También tiene que ver con el acontecimiento narrado desde diferentes puntos de vista. “También se emplea la repetición de planos con valor retórico, por ejemplo, para

expresar un recuerdo que se va reconstruyendo en la mente de un personaje” (Sánchez, 2000: 107). No se debe confundir el recuerdo que evoca un personaje con una alusión

*Relato iterativo.* Esto es contar en una sola vez lo que ha sucedido  $n$  veces, la fórmula es  $1R/nH$ , consiste en no repetir muchas veces una acción. Un ejemplo del relato iterativo sería: 50 veces te dije lo grave de la situación. Es decir, en el relato se escribirá una vez, sin embargo, en la historia ha sucedido 50 veces.

#### **1.4.2. MODO**

Se refiere a la forma en que se contará la historia, tiene que ver con la conjugación del verbo para contarnos los acontecimientos que se vayan desarrollando en la historia. El narrador puede ir regulando la información para no contarnos todo lo que pasa y mantener cierta distancia con la historia. También tiene una perspectiva de los hechos, esto dependiendo del lugar donde se encuentre en la historia.

Genette hace una comparación de la distancia y la perspectiva con apreciar una pintura. Dice que la distancia depende de lo lejos de la persona quien aprecia la pintura y la perspectiva la tendrá dependiendo del lugar desde donde la observe; es decir, si está de frente a la pintura, al costado derecho, al costado izquierdo o en otra posición; en cualquiera de estas posturas no podrá apreciar la pintura de igual modo.

*Distancia.* Se refiere a la manera en cómo están referidos los hechos. Se puede dar de dos formas, una es denominada *diégesis*, es la narración hecha través de una entidad narrativa, es decir que el narrador con sus propias palabras nos cuente lo que ha percibido; sin embargo, en la *mímesis* (imitación), es donde no se muestra a un narrador y los acontecimientos son presentados, es decir, los personajes son quienes hablan.

El filósofo Platón mencionaba esta diferencia narrativa en “...el libro III de *La República*. Como se sabe, Platón opone en él dos modos narrativos, según que el poeta ‘hable en su nombre sin intentar hacernos creer que es otro quien habla’ (a lo que llama *relato puro*) o, al contrario, ‘se esfuerce por dar la ilusión de que no es él quien habla’, sino tal personaje, si se trata de palabras pronunciadas: a eso es a lo que Platón llama propiamente imitación o *mímesis*” (Genette, 1989: 220).

De este modo Genette retoma dos formas de relatar una historia, el *relato de acontecimientos* y el *relato de palabras*. Aquí se verá entonces la distancia en la que se cuentan los hechos, elemento importante para este trabajo porque el guión es un relato de palabras y el cuento de Juan Rulfo mantiene las dos. Veamos con más detenimiento a cada uno de ellos.

*Relato de acontecimientos.* Necesariamente debe existir una entidad narrativa que nos describa los acontecimientos. Nos contará con sus propias palabras lo que observa, observó u observará; referirá con palabras los movimientos, escenarios o pensamientos de personajes para enterar al espectador, es una "...transcripción de lo (supuesto) no verbal en verbal..." (Genette, 1989: 223). Nos puede contar los acontecimientos detalladamente como la novela realista o naturalista, tal cual los ve; o puede contarlos omitiendo detalles, puede no decirnos mucho (cuestión de estilo).

En este relato existe más información (descripciones) que pueden ocupar más espacio en el relato y por lo tanto nos contarán menos historia; en este caso hay menos información y más informador.

*Relato de palabras.* Es cuando el personaje habla por sí mismo, sin que la entidad narrativa cuente lo que piensa o lo que está diciendo. En este caso el narrador imita la voz del personaje. Genette retoma un tercer tipo.

*Relato transpuesto.* Es cuando el narrador interpreta el diálogo de los personajes y lo escribe con sus propias palabras "...el narrador no se contenta con transponer las palabras en oraciones subordinadas, sino que las condensa, las integra en su propio discurso y, por tanto, las *interpreta* en su propio estilo..." (Genette, 1989: 229). Se refiere al narrador que cuenta la historia como un testigo ocular, primero la ve, la presencia y luego la cuenta según sucedieron los hechos.

La forma de contar los acontecimientos está dada a través de la *perspectiva* del narrador, también se le llama *punto de vista*. En este caso Genette retoma la clasificación hecha por Tzvetan Todorov, quien propone tres tipos de narradores, que son:

*Narrador omnisciente.* Sabe más que el personaje y es quien conoce la historia mejor que los personajes (visión por detrás).

*Narrador equisciente.* Sabe igual que el personaje, sabe lo mismo que los personajes (visión con).

*Narrador deficiente.* Sabe menos que el personaje, en este caso no conoce la historia, es un testigo que observa desde el exterior (visión desde afuera).

El narrador aparte de tener una visión (como se acaba de ver en los tres tipos de narradores), mantiene una *focalización* que permite dar otros detalles de los acontecimientos. La focalización se manifiesta de tres maneras:

*Focalización cero*, es la más común y se da con el narrador omnisciente.

*Focalización interna*, es de tres tipos: *fija* donde el punto de vista lo mantiene un solo personaje; *variable* cuando el narrador se concentra primero en un personaje y luego en otro y la *múltiple* cuando se cuenta el punto de vista de varios personajes.

*Focalización externa*, es aquella donde no se dan pormenores de los pensamientos del personaje, nos mantienen en suspenso.

Es importante recordar que la focalización no es constante ni permanente en toda la historia, sino que puede darse en algunas partes de la narración.

En la obra también aparecen ciertas alteraciones que suelen influir en la historia, la más importante que retomaré en esta investigación son los indicios, se manifiestan como pistas que el narrador confiere, no menciona los hechos textualmente, el lector tiene que inferirlos.

Es importante analizar otra categoría fácilmente de confundir con el modo, me refiero a la instancia de la voz narrativa.

### **1.4.3. VOZ**

Es la instancia narrativa que cuenta la historia; es la voz que profiere un discurso donde expone una serie de acontecimientos. La categoría de voz está integrada por tres elementos, principalmente, que son: *tiempo de la narración*, *nivel narrativo* y *la persona*.

*Tiempo de la narración.* Se refiere al tiempo gramatical en que está narrada una historia, ésta puede ser en pasado, presente y futuro. Así la voz logra contar una historia ya pasada, que está sucediendo o que está por suceder; esa historia será narrada en un tiempo presente, está muy relacionada con la categoría de tiempo sobre todo con las analepsis y prolepsis.

*Nivel narrativo.* Trata acerca de otras narraciones que se puedan suscitar dentro de la narración primera, es decir, que la instancia narrativa nos cuente un acontecimiento pasado, en donde se pierda por un momento el relato presente o que un personaje tome la palabra para narrarnos un acontecimiento de su vida; en este caso se hablaría de relato en segundo grado y pasaría a estar en un nivel superior al relato segundo. El relato segundo (así como su narrador) se denomina metadieético y al relato primero se denomina intradieético. El ejemplo que mejor se presta es la obra de *Las mil y una noches*, donde Scherezada cuenta al sultán una historia diferente cada noche para no ser asesinada.

Los relatos segundos no sólo son historias orales pueden ser escritos como cartas, e inclusive, textos literarios.

El *relato metadieético* tiene, según Genette, tres funciones:

*Explicativo.* Son los antecedentes del porqué ha pasado tal acontecimiento, “...es una variante de la analepsis explicativa” (Genette, 1989: 288).

*Temático.* Existe una analogía entre los dos mundos de las narraciones primera y segunda.

*Diversificativo.* Funciona como distractor del relato primero.

Es importante no confundir al relato metadieético con las analepsis y prolepsis, sobre todo en cuanto a amplitud se refiere. Sin embargo, el relato segundo puede distinguirse porque aparecen otros personajes ajenos completamente al relato primero.

De la misma manera no se debe confundir la *persona* con el *tiempo gramatical*, pues en este caso se refiere al tipo de narrador que cuenta la historia. Se puede dar de dos maneras: narrador ausente de la historia, designado como *heterodieético* y narrador presente (personaje de la historia), también llamado *homodieético*.

Hasta aquí corresponde el tratamiento de las categorías de tiempo, modo y voz propuestas por Gerard Genette en la obra *Figuras III*. Es importante hacer mención de las categorías de *personaje* y *título*, éstas no son estudiadas por Genette en la obra ya mencionada; sin embargo, las retomaré de manera menos detallada a las anteriores categorías para mostrar de qué manera, estos elementos, se transforman al pasar de un texto narrativo a uno cinematográfico, como diría Genette de un modo a otro.

Por lo que respecta al tratamiento del *personaje*, abordaré algunos aspectos relevantes para este análisis, con el objetivo de identificar, analiza y comparar entre el cuento y el



guión cinematográfico, como son el número de personajes, nombres, características físicas de Ignacio y su padre (personajes principales y únicos en el cuento de Juan Rulfo *No oyes ladrar los perros*).

## **1.5. OTRAS CATEGORÍAS**

### **1.5.1. El Personaje**

El estructuralismo manifiesta poco interés al análisis de los personajes por tratarse de entidades de papel y porque no son considerados personas. Actualmente se le ha dado mayor importancia al personaje otorgándole un análisis psicológico para su estudio "...y pasó a ser un individuo, una 'persona', en una palabra, un 'ser'..." (Barthes, 1982: 22).

Sin embargo, ha habido quienes han negado la existencia del personaje como es el caso del formalista Boris Tomashevsky.

Dada la importancia que tiene el personaje en el presente estudio retomaré algunos aspectos para estudiar y comprender mejor la importancia que tiene en cada uno de los textos que comprende la presente investigación. Por principio de cuentas analizaré el nombre del personaje, en este caso retomaré sólo dos categorías:

*Nombre referencial.* Se refiere a nombres ya conocidos como puede ser Fausto, Don Quijote, Don Juan, Napoleón, etc., son nombres que hemos escuchado a lo largo de nuestra vida y que de alguna manera conocemos lo que cada uno realizó.

*Nombre vacío.* Se le llama de esta manera porque el nombre del personaje puede no significar mucho cuando iniciamos una historia, puede llamarse Pedro, Juan, Jesús y no nos dice nada. Sin embargo, este nombre va adquiriendo significado a lo largo de la historia por la forma en cómo se desarrolla en sus acciones o pensamientos, e incluso, nos pueden dar una descripción física detallada relacionando así el nombre con las acciones. No necesariamente son nombre vacíos, también puede darse el caso que sean motivados, ya sea etimológica, semánticas o semántico- narrativa.

En el presente trabajo no se analizará al personaje desde la óptica de la psicología, se realizará un estudio comparativo de ellos tomando en cuenta rasgos generales como número

de personajes que aparece tanto en la obra de Juan Rulfo como de en el guión de Carlos Fuentes, características físicas y nombres propios.

### **1.5.2. Título**

Es la denominación que se le da a cada obra, como el nombre que se le da a un niño que acaba de nacer, tiene que ser bautizado para que lo reconozcan al momento de salir a la luz pública. Así a la creación de una obra literaria tiene que dársele un nombre, o mejor dicho un *título*.

Los títulos pueden ser cortos (*Talpa*) o largos (*La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*); pueden denotar juegos de palabras (*Amarte duele*), o especificar con claridad el contenido de la obra (*Análisis estructural del relato*). De otras maneras puede darse título a la obra literaria, de esta manera toda persona que se interese por alguna obra en particular podrá identificarla con sólo buscar el título.

Lo que se analizará en la presente investigación será la paratextualidad que se realiza en el título de la obra del cuento *No oyes ladrar los perros*, transportado al guión cinematográfico *¿No oyes ladrar los perros?*, y reflexionar de qué manera perjudican o benefician los signos de interrogación que fueron anexados en el segundo caso.

## **CAPÍTULO II. RELACIONES ENTRE LITERATURA Y CINE**

### **2. 1. INFLUENCIA DE LA LITERATURA EN EL CINE**

La literatura ha estado presente en el cine desde sus inicios, casi desde que los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo, a finales del siglo XIX.

Hay que recordar las primeras películas transmitidas en sus inicios, donde proyectaban escenas cotidianas como la *Llegada del tren*, *El regador y el muchacho*, *Comida del niño* o *Quemadores de pajas* (Ramírez, 1989: 16). Las imágenes carecían de diálogos y de cinta sonora. Posteriormente comenzaron a aparecer diálogos por escrito entre una escena y otra, así como un pianista que intervenía tocando música en el momento de la proyección, para darle un fondo musical.

La intervención de los diálogos por escrito puede considerarse como una de las primeras influencias en el cine; los textos tenían la función de “darle voz” al personaje y hacer más entendible la película.

El cinematógrafo resultó un éxito entre la gente de principios del siglo XX y los que comenzaban a producir las películas, vieron en él un negocio que podía traerles enormes ganancias económicas. Los productores tenían la necesidad de transmitir historias con mejor contenido y estructura; de esta manera solicitaron los servicios de escritores y

dramaturgos renombrados para realizar guiones cinematográficos que garantizaran el éxito de la película.

Para 1908 comienzan a fundarse las sociedades integradas por escritores, tal es el caso de la Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras (SCAGL) “...y, posteriormente, Film d’Art” (Sánchez, 2000: 32); la Asociación Cinematográfica de Autores Dramáticos; en 1912 se forma la productora Famous Players en Estados Unidos, “...en esa época la Nordisk danesa y otras productoras escandinavas adaptan novelas y obras dramáticas con el mismo fin; en Italia la Film d’Arte realiza numerosas adaptaciones de Shakespeare y de obras inspiradas en la antigüedad clásica y en óperas conocidas” (Sánchez, 2000: 32).

De esta manera también son llevadas a la pantalla las obras de escritores rusos como Tolstoi, Anton Chejov, Máximo Gorki, Fedor Dostoievski; para los inicios de la segunda década, se adaptan obras de dramaturgos renombrados: “...Calderón, el Duque de Rivas, Ángel Guimerà, Tamyó y Baus, Arniches o Benavente...” (Sánchez, 2000: 33).

La literatura tenía la estructura idónea para la creación de historias y también resultó ser una fuente inagotable para el cine; sin embargo no todos los cineastas estuvieron de acuerdo con esta opinión, hay algunos que están a favor y otros en contra.

Para el cineasta ruso Serguiey M. Eiseinstein la cinematografía inició su carrera basándose en la literatura; para él la influencia de la literatura se da en dos etapas, la primera cuando la cinematografía recurrió a los temas fantásticos y dramáticos de la literatura, toma elementos de construcción de la literatura, y en el segundo periodo el cine retoma la experiencia de la literatura para crear un lenguaje propio en el cine.

Es la visión de un cineasta realizador de películas importantes dentro de la historia del cine, juzga a su manera de ver que, efectivamente, el cine toma algo de la literatura; él utiliza los verbos “usar” y “servir” para decir que la literatura influyó en la construcción de historias; más bien pienso que la literatura fue más allá de servir y ser usada, y como él mismo lo menciona, le ayudó a encontrar el camino que le llevó a construir su propio lenguaje, pero sin desterrar a la literatura.

Otro cineasta contemporáneo, el español Juan A. Hernández Les, tiene una opinión completamente diferente con respecto a la influencia de la literatura en el cine. En la nota a la edición de su libro *Cine y literatura: una metáfora visual*, comenta:

En la nota que prelude la edición en gallego del CGAI [CGAI/Xunta de Galicia, 1993] decía que el cine y la literatura compartían un tronco común, el relato, y que traducían un deseo, el de contar historias. Es un absurdo sostener todavía, como hacen algunos, que el cine no se ha liberado de la influencia literaria. Y supone un gran desconocimiento. El cine se ha pasado la vida tomando argumentos de la literatura, pero nunca ha filmado, salvo excepciones, la historia de esos argumentos... Ser literario no consiste en basarse en una novela, obra dramática o texto anterior, sino querer contar una historia al completo. (Hernández, 2005: 11).

Para Hernández Les, el cine se ha desvinculado de la literatura y es totalmente independiente. Acepta las bases en algunas historias de la literatura, pero eso no quiere decir que el cine sea literario. Posiblemente Hernández Les se está olvidando que hasta la fecha el cine continúa contando historias y éstas tienen una estructura donde manejan tiempo de la historia, punto de vista, narrador (si es que lo hay), etc. El espectador acude al cine para conocer una historia, sea tomada de una obra literaria o se trate de guiones originales. El cine no es literatura, pero sí está influenciado de manera determinante por ella y forma parte indisoluble del cine. Así como también el teatro es un auxiliar indiscutible para el momento de realizar la filmación.

### **2.1.1. Convergencias y divergencias entre cine y literatura**

Como ya lo mencioné, el cine en sus inicios proyectaba escenas cotidianas con una cámara estática y con una duración entre dos y 10 minutos; pero unos años más tarde, a comienzos del siglo XX, el cineasta David W. Griffith, hizo acercamientos y alejamientos de cámara modificando las tomas, modulando de esta manera el espacio y el tiempo (Sánchez, 2000).

La primera película donde experimentó las innovaciones fue *After Many Years* de 1908. Los directivos de la productora al verla, le dijeron a Griffith que la gente no entendería la historia y el director argumentó "... lo mismo hacía Dickens..." (Sánchez, 2000: 34), por lo tanto podían comprenderla; "...la búsqueda de nuevas posibilidades del lenguaje fílmico debido a genios de la estatura de David W. Griffith, quien se preocupó por estudiar las estructuras narrativas de las novelas de Charles Dickens, descubrió la manera en que se podría enriquecer la narración cinematográfica tomando prestados algunos elementos de la novela" (Tovar, 1990: 24).

La innovación del movimiento de la cámara llegó a modernizar la técnica cinematográfica y a buscar nuevos caminos para crear historias. Es el momento donde los cineastas recurren a la literatura, pues las dos artes comparten el mismo objetivo: contar historias; comienzan a retomar la estructura de la narrativa para construirlas.

Apenas con unos años de vida, el cine retoma elementos propios de la literatura "...la vertebración del film en episodios, la organización del discurso, las descripciones, el punto de vista y la voz narrativa y el dominio del espacio y del tiempo..." (Sánchez, 2000: 34). Es una de las vertientes claras donde convergen cine y literatura.

Comenzaré por mencionar las categorías estructurales propias de la literatura que el cine retoma y hace suyas, por ejemplo el manejo del tiempo donde se implementan las técnicas narrativas de las digresiones analizadas por Genette y denominadas anacronías (alteraciones de tiempo). En el cine se le da el nombre de *flashback* al regreso del pasado; *flashforward* a los acontecimientos que van a suceder en el futuro.

En el cine también se maneja la duración de la historia (tiempo de la historia), es decir, en qué tiempo transcurre: años, meses, días o minutos. En cuanto al guión cinematográfico, se puede hablar de palabras, líneas o cuartillas, en las que se encuentra escrita la historia. En el caso del film, se toma en cuenta la duración de la película esto representa la cantidad de metraje.

La escritura de un guión representa la unión de las dos artes, porque en el guión se escriben los diálogos de los personajes, las acotaciones, el lenguaje técnico del cine; en el film, lo primero que da a luz el escritor es el guión, representa el nacimiento de todo lo que viene. Es el punto de partida, la marca para llegar a la meta final: la palabra en movimiento.

El guión, como todo lo que merece nacer, surge como una necesidad de un medio de comunicación nuevo: el cine. Y como es natural necesitaba tener sus propios recursos, la mayoría de ellos los tomó de los géneros existentes [teatro, novela], pero su necesaria evolución lo llevó a inventar neologismos y una sintaxis que le fuera propia, así, se comenzó a hacer la comparación entre toma, plano, toma secuencia, disolvencia, voz fuera de cuadro o campo y otros, con las comas, punto y coma, puntos y apartes, que han sido propias de la literatura (Tovar, 1990: 24).

Cierto que el guión mantiene una estructura parecida al texto dramático, un lenguaje renovado propio del cine, dos aspectos importantes del guión mezclados para dar a luz un

género nuevo. Utiliza términos que la literatura no tenía, estas indicaciones son “...útiles solamente al director y al operador...” (Howard, 1986: 7). Las especificaciones deben ser claras y precisas: disolución de apertura (*fade-in*), disolución de cierre (*fade-out*), exterior, interior, panorámica, fuera de campo (*off*), plano medio (*close shot*), primer plano (*close-up*), transparente (*process shot*), por citar algunos ejemplos (Howard, 1986).

### **2.2.1. Los escritores frente al cine**

Los escritores que anteriormente habían creado novela, cuento, poesía y teatro, ahora se dedicarían a escribir historias para otro género con estructura semejante, pero con algunas variaciones : “Se contratan escritores y dramaturgos de renombre, actores de teatro de la Comédie Française y músicos reconocidos (Saint-Saëns) para el rodaje de argumentos basados en hechos históricos, en obras inspiradas en textos de Alejandro Dumas, Walter Scott o Víctor Hugo y en textos de clásicos grecolatinos” (Sánchez, 2000: 32).

Sin embargo la posición de algunos escritores ante la llegada del nuevo arte, no fue aceptable, como los escritores españoles de la generación del 98; pero en las primeras décadas del siglo XX los escritores toman al cine con más entusiasmo. En España se publican dos importantes revistas literarias, *La gaceta literaria* y *Revista de occidente*, donde dedican espacios de crítica y comentario de las películas proyectadas o de los trabajos de adaptación de algunas novelas. De igual manera se dejaba un espacio reservado a la cartelera.

Las posturas fueron diversas, pues eran naturales las reacciones ante el invento. León Tolstoi pensó que se había “...adivinado el misterio del movimiento...” (Sánchez, 2000: 28); Virginia Wolf no aceptó la posibilidad de las adaptaciones literarias; por su parte Bertold Brech consideró insuficiente al cine como inspiración teatral, aunque lo vio como la posibilidad de unir al cine con el teatro.

México también tuvo, en los inicios del cine allá por 1908, escritores interesados por realizar adaptaciones cinematográficas, tal es el caso de Federico Gamboa quien adaptó su novela *Santa* y participó como actor en la cinta con el mismo nombre; Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez trabajando juntos en el guión cinematográfico *El gallo de oro*; de Arturo Ripstein con José Emilio Pacheco en el guión el Castillo de la Pureza. Y

también tuvieron participaciones con actores como fue el caso de *En este pueblo no hay ladrones*, adaptación del cuento de García Márquez, donde aparecieron Carlos Mosivais, García Márquez, Ripstein, Abel Quezada así como los pintores Leonora Carrington y José Luis Cuevas.

### **2.1.3. Los escritores guionistas**

Como Estados Unidos vio un gran negocio en la producción de películas, los escritores comenzaron a llegar de lugares diversos para trabajar en la modernísima forma de crear historias. Cuando los escritores tomaron el control de la escritura de guiones fueron contratados por grandes empresas cinematográficas pagándoles grandes cantidades de dinero que durante la época de publicación de sus libros no ganaron jamás.

Los escritores llegaron a Hollywood en la década de 1930 procedentes de Broadway, del mundo de la literatura y las columnas periodísticas, y en una u otra oportunidad durante aquella década algunos de los escritores más famosos del mundo—F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, Dorothy Parker, Nathanael West, Robert Sherwood, Ben Hecht, Charles MacArthur, Clifford Odets, Christopher Isherwood, Bertolt Brecht, Thomas Mann—aporraron en sus máquinas guiones para la pantalla... En 1932 William Faulkner ganó 3.000 dólares de salario y otros 3.000 por los derechos cinematográficos de un cuento, más de lo que había ganado en toda su vida. Cuando Scott Fitzgerald empezó a escribir para la MGM se hallaba profundamente endeudado (Brady, 1995: 16).

Además de comprarles los derechos de autor a los escritores, el nuevo trabajo otorgado por los productores a los escritores de fama, les llevó a resolver graves problemas de dinero; en poco tiempo siguieron ganando mucho dinero más “Antes (de los seis meses [Scott Fitzgerald ya gana 1.250 dólares semanales, y a "los dieciocho meses había devuelto 40.000 de los que debía. Nathanael West, cuyos dos primeros libros no dieron más que 780 dólares por derechos de autor, ganaba 400 semanales en Hollywood en plena depresión. En 1939 declaró: ‘Gracias a Dios por el cine’” (Brady, 1995: 16).

Sin embargo, no todo era color de rosa para los nuevos guionistas de cine pues se enfrentaron a formas caprichosas de trabajo por parte de los productores, ya que en su afán de conseguir buenas historias, atractivas para el público, sometían a los escritores a arduas



tareas de trabajo, ya que tenían a varios guionistas trabajando la misma historia para decidir al final la mejor o la que más le gustara al productor.

Había ocasiones donde un guión, supuestamente terminado, pasaba por otra revisión exhaustiva por otro grupo de expertos guionistas para replantear la historia. Y si no convencía al productor, rehacían el guión hasta que finalmente gustara.

Un productor solía hacer que un guión fuera escrito y reescrito varias veces por distintos guionistas, o bien tenía a varios escritores —ninguno de los cuales sabía nada de los otros— trabajando en el mismo guión, y elegía el que más le gustaba para rodarlo. Los escritores trabajaban en las peores oficinas del estudio y contra reloj. En la Paramount se les asignaba una categoría y escribían de dos a cuatro guiones cada año, según tuvieran el nivel A, B o C. Cada escritor trabajaba de 9 a 6 horas y los sábados hasta medio día, entregando unas diez páginas cada jueves, so pena de represalias (Brady, 1995: 18).

A raíz del trato por los productores, poco a poco el prestigio de los guionistas fue echado por tierra, llegando al grado de no mencionarlos ni en los créditos o a darles sobrenombres como “...mercenarios, secretarios bien pagados, folletineros, obreros, vendidos, claudicantes, robots mecánicos” (Brady, 1995: 19) y a sacarlos por completo de la élite literaria. En pocas palabras, no tenían cabida en ningún lugar.

Posteriormente, los guionistas retomaron con más fuerza su posición de guionista y solicitaron dentro de su contrato la participación activa dentro de la película, es decir, la dirección de la misma. Así escalaron a un lugar privilegiado, de ser guionista sin importancia a ser directores y cineastas (Brady 1995).

Algunos cineastas como Juan Hernández Les consideran que los guiones deben ser realizados por expertos guionistas, no por expertos escritores. Por tal motivo ha comentado que los mejores guiones originales, así como las mejores adaptaciones las han realizado guionistas de oficio.

Critica fuertemente a los escritores de renombre que fueron llamados por Hollywood y despedidos al poco tiempo porque no eran competentes a las exigencias de los productores; tal es el caso de Faulkner, quien preguntó por la historia a escribir y el productor le dijo “‘Cuando haya escrito usted los diálogos, le hablaré del argumento’. Tres semanas después, Faulkner era despedido” (Hernández, 2005: 94).

Pero la situación no fue la misma para el resto de los escritores que tomaron el oficio de guionistas, y como ya lo mencioné hubo quienes realizaron extraordinarios trabajos, Tennessee Williams, Truman Capote, Marguerite Duras, por citar algunos.

## **2. 2. EL GUIÓN**

Mucho se ha debatido si el guión (ya sea radiofónico, televisivo o cinematográfico) puede ser considerado literatura. En este caso no es tarea mía traer a colación esta disyuntiva, sino más bien dar a conocer los conceptos que algunos escritores, cineastas, guionistas y críticos tienen sobre el guión.

El guión es una herramienta de trabajo, escrito (normalmente) para llevarlo a otra dimensión, esto es a una representación, ya sea auditiva o audiovisual.

El escritor, guionista y cineasta mexicano Juan Tovar comenta: “El guión de una película es, como su nombre lo indica, una guía, un principio ordenador, una base sobre la cual construir la película o —variando la metáfora en aras de la precisión—un esqueleto que determina la forma general, las proporciones, las articulaciones del organismo vivo que toda película bien nacida quiere ser” (Tovar, 1990: 9).

El guionista debe hacer sólidas las primeras ideas vislumbradas, atraparlas en una cápsula, atraparlas en la hoja de papel. En ella, el guionista plasma los diálogos, el movimiento de cámara y de esta manera, crea toda una historia. El guión es el nacimiento de un film.

Marco Julio Linares, guionista, escritor, director y productor mexicano, tiene la misma idea del guión que su contemporáneo Juan Tovar:

Al conjugarse en el cine todas las artes, la literatura aparece al inicio de cualquier proyecto cinematográfico, es en el guión donde quedan definidas las situaciones, los personajes y la estructura dramática que dará cuerpo a la posible obra del director. Es el guión, que deberá estar muy bien escrito, en donde se plasma el argumento o historia por contar, en este sentido no nada más es una disciplina literaria, sino que al ser el 7°. arte (sic), el arte del siglo veinte, retoma la estructura dramática y la redimensiona, al multiplicar la posibilidad teatral de espacio, acción y tiempo (Tovar, 1990: 17, 18).

Marco Julio Linares hace notar la fundamental importancia del guión como herramienta de trabajo del director y la correcta escritura del mismo; además el guión retoma la estructura de la literatura dramática para completar el proceso que requiere la creación de la película.

En un principio no se le daba la debida importancia al guión, sino más bien a la dirección de la película, pero hay que revisar la opinión que sobre el guión tienen algunos importantes cineastas. Akira Kurosawa comentaba: “Con un buen guión, un buen director puede hacer una obra maestra; con el mismo guión, un director mediocre puede hacer una película aceptable; pero con un guión malo, ni siquiera un buen director puede hacer una película buena” (Tovar, 1990: 14).

Otro cineasta contemporáneo, Barbet Schroeder, opinó en una entrevista para la revista *Estudios cinematográficos*, cuando le preguntaron cuál era su forma de comenzar a trabajar un film: “Yo trabajo con guión. Todo viene del guión, y las ideas, las imágenes, todas salen de los personajes y del guión”.

### **2. 3. JUAN RULFO Y EL CINE**

Bien conocido es la brevedad de los escritos de Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, mejor conocido como Juan Rulfo, quien publicó dos obras, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), que marcaron un parteaguas en la literatura latinoamericana.

Sin embargo, poco se sabe de otras obras que escribió y que algunas de ellas salieron a la luz pública como es el caso de algunos textos autobiográficos *Un pedazo de noche*, *La vida no es muy seria en sus cosas* (cuentos que algunas editoriales anexas en el libro *El llano en llamas*); y textos para cine: *El gallo de oro* (1964), *El despojo* (1960) y *La fórmula secreta* (1964).

Los textos para cine tienen su historia especial, sin despreciar la fama tan conocida de sus dos primeras obras, pero este apartado será para hablar de lo poco que se conoce de su intervención en el cine.

Pues bien, *El gallo de oro* es considerado por algunos escritores y críticos como José Carlos González Boixo o Claude Fell, como “una buena novela” (Fell, 1992: 323), o Jorge Ayala Blanco como un “escrito deliberadamente para el cine” (Yanes, 1996: 37), se trata de

un escrito que “data de principios de los años sesentas, y se encontraba inédita hasta que fue publicada por Ediciones Era en 1980 en el libro *El gallo de oro* y otros textos para cine...” (Fell, 1992: 323).

Posteriormente se sacaron reimpresiones en los años 1980, 1985, 1986, 1987 y 1990. Para 1964 el director de cine Roberto Gavaldón la lleva a la pantalla grande con una producción de CLASA Films Mundiales y Manuel Barbachano Ponce. El argumento estuvo a cargo de Juan Rulfo, el guión fue realizado por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón; la fotografía por Gabriel Figueroa, la música por Chucho Zarzosa y la edición por Gloria Schoemann. Los actores que personificaron a los personajes fueron Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Narciso Busquets, entre otros; la película tuvo una duración de 105 minutos (Yanes, 1996: 37).

La presencia de dos grandes escritores en el guión cinematográfico de esta película, no representó ninguna garantía para el film, puesto que el director no supo darle el tratamiento rulfiano que invita a sumergirse en un universo “extraño, apretado, misterioso tejido de relaciones entre dos seres marginales y errabundos...” (Yanes, 1996: 37).

La crítica de cine vio en esta cinta de Roberto Gavaldón una exaltación del folklor mexicano, donde aparecían charros y mariachis “El director de *El Gallo de oro* intentó mostrar el México de López Mateos en plena ebullición económica. Pero resultó un México de tarjeta postal (muy del fotógrafo Gabriel Figueroa) para turistas, plástico y falso.” (Yanes, 1996: 38).

Dieciocho años después Ripstein va a ver a Rulfo para proponerle ceder los derechos de autor para una adaptación de *El gallo de oro*. En 1985, se hizo *El imperio de la fortuna*, dirigida por Arturo Ripstein con un guión de Paz Alicia Garcíadiego. La crítica asegura que resultó mejor película que la anterior (Yanes, 1996).

*La fórmula secreta* (1964), una producción de Salvador López O., y dirigida por Rubén Gámez, es una serie de diez episodios “sin ilación argumental” (Fell, 1992: 359); en dos de ellas, se narran textos de Juan Rulfo recitados por el poeta Jaime Sabines.

Son varias historias que denotan la presencia estadounidense en México, la presencia de los hot-dog, el linchamiento de un cura por sus acólitos, la agonía de un hombre al que le hacen una transfusión, no de sangre, de coca-cola.

Es una realización no comercial en donde el director, quien hace “el más cercano equivalente cinematográfico logrado hasta ahora de la prosa rulfiana.” (Yanes, 1996: 41), denuncia el maltrato a la clase obrero-campesina.

La intervención del escritor jalisciense en esta filmación fue haber elaborado “el monólogo, la letanía y la sinopsis” (Fell, 1992: 359). Se dice que estos los escribió después de ser filmada la película, “ésta no es la adaptación de una obra del escritor jalisciense” (Yanes, 1996: 41). *La fórmula secreta* fue publicada por la Editorial Era y posteriormente incluida en el libro *Obras de Juan Rulfo*.

Antes de *La fórmula secreta* el escritor jalisciense tuvo otra participación importante dentro de la cinematografía y se trata del filme *El despojo*, que estuvo a cargo del director Antonio Reynoso. La producción fue de Cine Foto, la línea argumental y los diálogos fueron de Juan Rulfo, en la fotografía estuvo Rafael Corkidi, los intérpretes de los personajes de esta cinta fue gente no profesional y la duración del cortometraje fue de 12 minutos.

La corta historia trata del continuo abuso que sufren los campesinos mexicanos a manos de los grandes hacendados, sin embargo, el protagonista Lencho se enfrenta a su acérrimo contrincante arrancándole la vida y pereciendo también en el enfrentamiento.

Esta película tiene un rasgo particular a las otras mencionadas aquí y fue el hecho de que Juan Rulfo la iba escribiendo conforme se filmaba. A partir de “una muy difusa línea argumental, Juan Rulfo iba imaginando incidentes y urdiendo diálogos sobre la marcha, durante el rodaje, en el inminente hacerse y deshacerse de la materialidad ficcional” (Fell, 1992: 365), es decir, la película no contaba con un guión cinematográfico.

La intervención directa de Juan Rulfo en el cine fue la que mantuvo en las tres obras ya mencionadas. Tuvo otros acercamientos al cine como actor, en la película *En este pueblo no hay ladrones*, del escritor García Márquez que también fue llevada a la pantalla grande. En esa ocasión Rulfo apareció como extra en unas escenas, al igual que García Márquez.

También participó en la revisión del guión de la película *Pedro Páram*, “leyó el guión y ayudó corrigiendo algunos diálogos” (Yanes, 1996: 15). No intervino en la película, ni como actor ni como guionista.

Carlos Velo, director de película comentó que tuvo que investigar en un texto traducido al alemán para saber con precisión de quién eran algunos diálogos de personajes que no le

quedaban muy claros. Así que se entrevistó con la traductora de la obra y obtuvo la información.

En una entrevista hecha por Yanes Gómez, el director Carlos Velo comentó que cuando Juan Rulfo vio este hecho le reclamó fuertemente al director: “ ‘¿Por qué lo hiciste? Eso lo han hecho los alemanes’. Velo le dijo que el mismo Rulfo les había contado quienes eran los que hablaban. Pues sí — dijo Rulfo—, pero no me gusta que se diga” (Yanes, 1996: 57).

Otras obras del escritor jalisciense que se han llevado a la pantalla grande son *Talpa (La manda)* (1955), *Pedro Páramo* (1966), *El rincón de las vírgenes* (1972), *Pedro Páramo (el hombre de la media luna)* (1976), *El hombre* (1978), *Talpa* (1982), *Un pedazo de noche* (1995) y *¿No oyes ladrar los perros?* (1974) (Yanes, 1996).

Se han realizado otras adaptaciones para la televisión y fue el caso de *¡Diles que no me maten!* del canal 13, producida en 1973; el objetivo de esta adaptación fue para fines educativos, de esta manera pretendía “difundir materia de lectura para los televidentes” (Yanes, 1996: 50). Al parecer, esta producción, no tuvo la calidad esperada y se tachó de una “adaptación melodramática, mediocre, totalmente acartonada” (Yanes, 1996: 51).

Diez años después la televisión del estado de Sonora realizó una segunda versión donde los cambios se notaron inmediatamente porque fue grabada en locaciones naturales, la producción estuvo muy bien cuidada.

Resulta tan vasta la obra de Juan Rulfo que ha sido motivo inspirador tanto de películas, como de música como es el caso de “Jorge Reyes autor de un disco llamado “Comala” (Yanes, 1996: 36) y de pintura, en este ámbito se encuentra el pintor oaxaqueño Sergio Hernández, quien realizó una serie de telares dedicados al paisaje de Comala (Yanes, 1996); fotografía, teatro y otras artes que se puedan anexar.

#### **2.4. EL LIBRO *EL LLANO EN LLAMAS***

Considerado un clásico de la literatura universal, está conformado por 17 cuentos cortos. En ellos Juan Rulfo expone la vida de los campesinos de Jalisco, otro de los temas principales manejados en ellos es la violencia, la pobreza, las desigualdades sociales sólo por mencionar algunas.

Luego de haber escrito una novela, allá por el año 1940, que destruyó posteriormente, con un lenguaje retórico donde narraba la vida en la ciudad de México, y donde comenta Rulfo, era más bien un desahogo para expresar la enorme soledad acumulada en esos años cuando estudió en el orfanato; sin embargo, debido a lo poco convencional de la historia terminó por destruirla.

Fue entonces que buscó un lenguaje más sencillo, se puede decir que llegó al extremo opuesto de su primera novela, en este lenguaje y en estas historias encontró a su personaje por excelencia: el campesino de Jalisco. A raíz de esta fuente imaginativa surgen sus primeros cuentos “La vida no es muy seria en sus cosas”, publicado en 1942 en una revista de Guadalajara llamada *Pan*.

Para 1945 publica su famoso cuento “Nos han dado la tierra”, para entonces “los cuentos que se sucedieron los años siguientes, una cosecha escasa pero cristalina, fueron recopilados en 1953 con el título de uno de ellos, ‘El llano en llamas’” (Hars, 1978: 314).

## **2. 5. CARLOS FUENTES Y EL CINE**

Novelista, ensayista, crítico, guionista y diplomático uno de los representantes del Boom latinoamericano, autor reconocido mundialmente: Carlos Fuentes Macías, escritor mexicano nacido en 1928 y fallecido el 15 de mayo de 2012.

Autor inagotable de historias que reflejan el pasado histórico de México; en su quehacer escribe novelas como *Aura* (1962), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Gringo viejo* (1985), *La región más transparente* (1958), *La cabeza de la hidra* (1978); en el género ensayo se encuentran obras como *Casa con dos puertas* (1970), *El espejo enterrado* (1992), *Tiempo mexicano* (1971), *La nueva novela hispanoamericana* (1969); entre sus cuentos aparecen *Los días enmascarados* (entre los que destaca *Chac Mool*) (1954), *Cantar de ciegos* (1964), *Agua quemada* (1983); también escribió para el teatro, entre sus obras se encuentran *Todos los gatos son pardos* (1970), *El tuerto es rey* (1970), *Los reinos originarios* (1971); por citar algunas de sus obras más representativas, ya que el autor es acreedor a una centena de obras.

De lo que aquí se tratará es de su incursión al cine, faceta de su vida que muchos desconocen o que es poco mencionada por su fama como escritor de una nueva era en la historia de la literatura latinoamericana.

Hijo de Rafael Fuentes Boettiger y Berta Macías Gutiérrez Rivas y debido al cargo político de su padre, Carlos Fuentes pudo vivir fuera de la República Mexicana, en países como Panamá (donde estudió historia y geografía de México), Estado Unidos, Chile o Argentina, en donde recibió bastante influencia de personalidades del ámbito artístico como Pablo Neruda, David Alfaro Siqueiros, por mencionar algunos.

A la edad de quince años se encontraba en la ciudad de Buenos Aires Argentina y su gusto por el Séptimo arte comenzaba a florecer al igual que la literatura invadía su vida, pues ir al cine y leer eran quehaceres rutinarios (Ríos, 2004).

Su primer acercamiento con profesionales del cine ocurre en el año de 1959 cuando conoce al cineasta, fundador del grupo Nuevo Cine, Jomi García Ascot “una de las figuras del cine experimental de la década de los 60” (Ríos, 2004: 67) acontecimiento que abre la puerta a Carlos Fuentes para incursionar en un nuevo género de expresión. Así también se relaciona con la actriz francesa Jeanne Moreau, el director Louis Malle y el guionista norteamericano Norman Mailer.

Para 1959, ya consolidada su vocación por el cine, trabaja para la Productora Barbachano Ponce, en esta parte de su vida entabla relaciones con el cineasta Luis Buñuel y contrae matrimonio con la actriz de cine Rita Macedo.

Ya inmerso en el mundo de la cinematografía participa como jurado en el Festival de Cine de Locarno, Suiza en 1961 (Ríos, 2004) y en 1967 en el Festival de la Mostra Cinematográfica de Venecia, encontrando nuevas amistades del Séptimo Arte como fueron Fritz Lang, Michelangelo Antonioni, Carlos Saura y Geraldini Chaplin.

Uno de sus primeros trabajos como guionista, al lado de Juan Ibáñez, fue *Los caifanes* (1965), guión que participó en el primer concurso nacional de argumentos y guiones cinematográficos, convocado por la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas. En esta convocatoria participaron 229 argumentos y guiones originales.

En septiembre de 1966 publicaron los resultados del concurso donde anunciaban el primer lugar a la obra *Los caifanes* (1965) de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez; en segundo



lugar *Ciudad y mundo* (1965) de Mario Martini y Salvador Peniche; y en tercer lugar *Pueblo fantasma* (1965) de Juan Tovar, Ricardo Vinós y Parménides García.

En los años sesenta, Carlos Fuentes es un prolífico de la creatividad cinematográfica, década donde produce el mayor número de guiones entre los que destacan *Las dos Elenas* (1964), obra homónima de un cuento suyo; *El gallo de oro* (1964), que trabajó a lado de Juan Rulfo; *Un alma pura* (1964); *Los caifanes* (1965); *Pedro Páramo* (1966), bajo la dirección de Carlos Velo y la supervisión de Juan Rulfo; *Las cautivas* (1971) dirigida por José Luis Ibáñez; *¿No oyes ladrar los perros?* (1974), realizada por el director francés Francois Reichenbach.

En 1968 Carlos Fuentes tuvo otra participación con el director Rechenbach. Trabajaron juntos en un guión de un “corto onírico-poético-filosófico, *México, México* o *Yo soy mexicano* en deuda plástica y literaria con la visión de Antonin Artaud y las búsquedas estéticas de Octavio Paz” (Ríos, 2004: 71). Esta cinta fue prohibida por juzgar al país.

Dentro de su repertorio de guiones figura *Tiempo de morir* (1965), que trata sobre la sed de venganza de asesinar a un hombre; *Aquellos años (Juárez)* (1972), película histórica del director Felipe Cazals que trata sobre “la lucha que se enfrentó el gobierno republicano de Juárez durante más de un lustro en contra de la expansión imperial de la Francia napoleónica...” (Iturriaga, 1972: 6).

Carlos Fuentes participa también como actor en la cinta *En este pueblo no hay ladrones* (1964), adaptación del cuento homónimo de García Márquez del director Alberto Isaac, en donde aparece como extra en un billar; estuvo al lado de Juan Rulfo quien hizo a un jugador de dominó, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, Luis Buñuel (quien caracterizó a un sacerdote), Abel Quezada y García Márquez (quien personificó a un portero de cine).

La adaptación de las obras literarias de Carlos Fuentes ha tenido eco en la pantalla grande. De sus obras se han adaptado *Aura* (1962), en una producción italiana en 1966 con el título de *La bruja en amor*, dirigida por Damiano Damiani: “resultó una película sumamente extraña, pues la obra original de la que fue basada, es un texto de escritura experimental, donde las reglas son análogas a las del sueño: ilógicas, arbitrarias, sin secuencia temporal” (Ríos, 2004).

*Gringo Viejo* (1989) es llevada a la pantalla por el director Luis Puenzo bajo la producción de Fonda Films y con un reparto diverso, donde actuaron Gregory Peck, Jane

Fonda, Jimmy Smits y Pedro Armendaris. Carlos Fuentes asistía al rodaje de la película como invitado de honor y como supervisor de la adaptación.

En 1969 se anunció la adaptación de *Zona sagrada* (1969), pero por razones que se desconocen el gobierno se opuso a la filmación. Para el año 1973 se pretendía retomar el proyecto pero nuevamente se suspendió, aún contando con el apoyo financiero de Estados Unidos y Dinamarca.

Tres cuentos de *Cantar de ciegos*, también tomaron el rumbo de la pantalla grande, así *Un alma pura* (1965), dirigida por Juan Ibáñez donde se resaltaron los aspectos del caos y el erotismo; *Las dos Elenas* (1965), dirigida por José Luis Ibáñez quien exaltó el ideal viril de la doble vida, los guiones de estas películas estuvo a cargo de Carlos Fuentes.

Y, en tercer lugar la adaptación *La muñeca reina* (1971), dirigida por Sergio Olhovich que “sobreexplotó las incidencias románticas de la pareja” (Ríos, 2004: 127) la cual más que una adaptación es más bien una obra basada en el texto; estelarizada por Enrique Rocha, Helena Rojo, Rocío Brambila y Ofelia Medina.

Como se nota a través de la trayectoria de Carlos Fuentes, quien es un creador inagotable de historias, también figura en el área de la crítica cinematográfica, así lo demuestran sus publicaciones en el suplemento “México en la cultura”, del periódico *Novedades* y en la *Revista de la Universidad Nacional*, donde firmaba con el pseudónimo de Fósforo II “en homenaje al primer ‘Fósforo’ cinéfilo, seudónimo de los escritores Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán” (Ríos, 2004: 68).

Hizo críticas a directores famosos como fue el caso del cineasta español, Luis Buñuel y también del italiano Marco Bellocchio. En estos escritos (incluidos en el libro *Casa con dos puertas*) enaltece la labor del director cinematográfico.

## **2.6. ¿NO OYES LADRAR LOS PERROS?, EL GUIÓN**

El guión cinematográfico de *¿No oyes ladrar los perros?* tiene argumentos de Carlos Fuentes sobre el cuento de Juan Rulfo “No oyes ladrar los perros”; también participaron en el guión Jacqueline Lefevre, Noel Howard y Francois Reichembach bajo la dirección de éste último.

El rodaje de la película inició el 13 de febrero de 1974, en los estudios Churubusco con locaciones en el Distrito Federal y el estado de Chiapas. La producción de la cinta fue entre México y Francia por Leopoldo Silva, Georges Bacri, CONACINE, Cinematografía Marco Polo, Les Films Du Prisme, O.R.T.F. y Estudios Churubusco-Azteca.

La dirección fotográfica estuvo a cargo de Rosalío Solano; la música fue de Vangelis O. Papathalassiou, con canciones de Rubén Fuentes y Silvestre Vargas, Severiano Briseño. La edición la hizo Georges Bacri, Delphine Desfons, Alberto Valenzuela; y la edición de sonido fue de Sigfrido García. La escenografía fue de Salvador Lozano Mena y la ambientación de Carlos Gandjean. La duración de la película es de 82 minutos; fue autorizada con la clave 50319-B.

En el reparto de la película estuvieron Salvador Sánchez como Juan Dolores, Ahuí Camacho como Ignacio, Ana de Sade como Jacinta/ Empleada/ Hermana de José, Aurora clavel interpretó a la Madre de José y Patrick Penn como José.

El estreno de la película *¿No oyes ladrar los perros?*, fue el 25 de septiembre de 1975 en los cines Galaxia, Paria, Premier, Valle Dorado 2, Cinemundo, Tlalpan, Libra, Villa Coapa y Futurama.

## **CAPÍTULO III. ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LITERATURA Y CINE**

### **3.1. ADAPTACIÓN**

Las adaptaciones tienen una tradición importante dentro de la historia de la cultura, principalmente en el siglo XX. Nombre empleado para denominar el cambio realizado entre una expresión artística a otra, de un género a otro o dentro del mismo género. Sánchez Noriega considera otros sinónimos para este fenómeno: trasposiciones, trasvases, recreaciones, versiones, comentarios, variaciones; algunos de los términos expresados por este autor, considero no son apropiados porque difieren en el contenido. No podemos llamar a una adaptación de una obra literaria como variación porque no se entendería en qué consiste.

De tal suerte, considero pertinente mencionar los términos "trasvase" y "trasposición" como los más cercanos a una adaptación. Se denomina adaptación literaria al cine o adaptación cinematográfica de textos literarios a la conversión de las historias retomadas de una expresión artística, en este caso de la literatura para llevarla a otra forma, al cinematógrafo.

Sánchez Noriega hace una clasificación de las adaptaciones realizadas entre formas artísticas, géneros y dentro del mismo género; son de la siguiente manera: a) del teatro al teatro, b) de la novela al teatro, c) de la novela a la serie televisiva, d) del teatro a la televisión, e) del cine a la novela, f) del cine al teatro, g) del cine a la televisión, h) de la televisión al cine, i) del cine al cine, j) de la novela al musical o a la ópera, k) de la novela

al ballet musical , l) del teatro al ballet musical, m) del ballet musical al cine, n) del teatro musical al cine, o) de la pintura a la música, p) de la novela o el cuento al dibujo animado, q) de la película al dibujo animado (Sánchez, 2000: 24, 23).

La lista de adaptaciones es larga, sin embargo todas ellas se dan, incluso las menos concebidas como de la literatura a la música y otras mencionadas por Sánchez Noriega que no entran en la clasificación: de la novela a la novela, de la novela a la radio, del teatro a la radio, del radio al teatro, del radio a la televisión y la lista podría seguir, pero en este caso con los trasvases mencionados por Sánchez Noriega queda ilustrado el tema.

En el tercer capítulo mostraré la aparición de las variables propuestas por Genette, debo mencionar que señalaré y analizaré únicamente las que aparecen tanto en el cuento “No oyes ladrar los perros” de Juan Rulfo, como en el guión cinematográfico *¿No oyes ladrar los perros?* de Carlos Fuentes.

En primera instancia analizaré el cuento por tratarse del texto original de donde surge el guión, en él localizaré y analizaré todas las variables que Gerard Genette menciona en el libro *Figuras III*. Iniciaré por la trilogía: narración, historia y relato. Posteriormente analizaré el tiempo del relato, orden duración y frecuencia; luego pasaré al análisis de Modo y Voz.

En esta parte de la investigación iniciaré primero con la identificación de los rubros propuestos por Genette, debo aclarar que la identificación será tanto en el cuento como en el guión en ese orden. Una vez identificados, haré una comparación de las categorías entre ambos y explicaré las similitudes y diferencias para analizar cómo se transforma el texto del cuento al pasar a guión cinematográfico.

Iniciaré con la mención de los datos más importantes del libro *El llano en llamas*, donde aparecen 17 cuentos, entre ellos “No oyes ladrar los perros”, cuento de mi interés. Está editado por el Fondo de Cultura Económica y forma parte de la Colección Popular; corresponde a la segunda edición del año 1980, impresa en México. Esta edición fue revisada por el propio autor: Juan Rulfo.

La intervención del narrador de la historia, expone lo esencial de los acontecimientos; cede la palabra a los personajes y a través de ellos el lector se entera de los hechos.

## **3.2. IDENTIFICACIÓN DE LOS RUBROS TIEMPO DE LA HISTORIA/RELATO EN EL CUENTO Y GUIÓN CINEMATOGRAFICO**

### **3.2.1. Identificación del tiempo en el cuento**

No hay un año específico dentro del cuento “No oyes ladrar los perros” que pueda ubicar temporalmente al lector. El tiempo de la historia acontece en horas, lo deduzco a través de los textos de los personajes porque el padre de Ignacio menciona que han caminado horas y no encuentran Tonaya, pueblo al que se dirigen para encontrar a un médico; también puedo deducir que son horas las que transcurren por la aparición de la luna. Éste es el primer indicio donde encontramos el tiempo de la historia, cito: “La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda” (Rulfo, 1980: 146). La aparición del astro indica que se trata de las 7 u 8 de la noche, y el gerundio “saliendo” indica movimiento en el astro, desplazamiento de los personajes hacia su destino.

Otro indicio es el señalamiento del transcurso de las horas que se encuentra unas líneas más adelante cuando el papá de Ignacio dice: “Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba detrasito del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte” (Rulfo, 1980: 146). En esta cita el lector se da cuenta que los personajes llevaban horas en marcha, desde que abandonaron el punto de partida; el personaje nos habla de horas, así lo menciona el papá de Ignacio: “Y desde qué horas que hemos dejado el monte” (Rulfo, 1980: 146), puedo decir entonces que salieron alrededor de las cuatro o cinco de la tarde.

Dos párrafos más adelante del relato el narrador también hace mención de las horas: “Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda” (Rulfo, 1980: 147).

El hombre con su hijo continuó en marcha porque “Allí estaba la luna. En frente de ellos” (Rulfo, 1980: 147). Nuevamente el elemento de la luna aparece y nos da cuenta del trayecto de los hombres. Ahora la luna se encuentra frente a ellos, ya no emerge de la tierra, ni tampoco han llegado a su destino.

La marcha continúa y la quinta vez que el narrador hace mención del tiempo que ya han avanzado es el momento en que el padre de Ignacio vuelve a mencionar: “Nos dijeron que

detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve, ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca” (Rulfo, 1980: 148). Los personajes siguen avanzando, los minutos también; el peso del hijo en la espalda es insoportable, las horas les parecen eternas “Te he traído cargando desde hace horas y no te dejaré tirado...” (Rulfo, 1980: 148); de esta manera se refirió el hombre a Ignacio, su hijo.

En el antepenúltimo párrafo del relato el narrador dice: “Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna” (Rulfo, 1980: 151); por fin los hombres habían llegado a su destino, al pueblo y la luna continuaba en el cielo. Esta cita es el último indicio donde el narrador señala el transcurrir de los personajes, han pasado aproximadamente 6 ó 7 horas.

Ahora bien, el tiempo de relato es el espacio físico que utiliza la historia, es decir, la cantidad de letras, palabras y párrafos en las que se encuentra narrada; el cuento “No oyes ladrar los perros” contiene mil 308 palabras y 37 párrafos en total; en esta edición, el cuento es narrado en seis páginas.

### **3.2.2. Identificación del tiempo en el guión**

Por cuanto corresponde al guión cinematográfico, antes de iniciar con la identificación de las categorías quiero aclarar que las citas utilizadas son textuales, pues las letras mayúsculas que verá el lector son utilizadas en el guión para referirse al nombre de los personajes.

La historia comienza a desarrollarse por la mañana, donde aparece Juan Dolores (nombre dado al padre de Ignacio), hombre “de unos 30 años” (Fuentes, 1974: 5), con su hijo Ignacio en hombros por un camino en medio del campo. El ambiente es frío, se menciona en las acotaciones “El campo está cubierto de niebla...” (Fuentes, 1974: 5). A partir de este momento sabemos la edad de Ignacio: “de 10 ó 12 años” (Fuentes, 1974: 5). En el cuento no se menciona la edad de este personaje hasta líneas adelante. En la historia de Carlos Fuentes, Ignacio va muy enfermo y su padre busca un médico para que lo atienda.

Mientras Juan Rulfo muestra la luna en el cuento, el panorama reflejado en el guión son “las montañas: paisajes muy bellos de un ‘México lunar’” (Fuentes, 1974: 7).

Mientras tanto el tiempo de la historia en el guión es de 24 horas: “A lo largo de esta película, de un amanecer al siguiente, asistimos al viaje, de pueblo en pueblo, del indio <sup>1</sup>JUAN DOLORES, con su hijo enfermo a hombros...” (Fuentes, 1974: 3). De esta manera inicia la sinopsis del guión y concluye reafirmando lo anterior “En todo caso, sabe que el indio mexicano debe vivirlo todo en un día, realizarlo todo entre dos salidas de sol, pues mañana es completamente imposible...” (Fuentes, 1974: 4). Y en 24 horas vivirá una serie de acontecimientos transformados en prolepsis o *flash-forward*, como se le denomina en el cine.

### 3.2.3. Análisis comparativo

Como es evidente, al guión le bastaron 55 páginas escritas por una sola cara, en máquina manual para contar la historia. Es importante mencionar la estructura del guión: aparecen acotaciones especificando el estado de ánimo de los personajes, posiciones, ambientes e indicaciones técnicas para orientar al camarógrafo y por supuesto los textos de los personajes.

Gerard Genette dice que el tiempo del relato también equivale al tiempo que tarda un lector en leer la obra, Genette lo denomina pseudo tiempo porque este tiempo se encuentra fuera de la obra literaria y resulta impreciso estandarizar un tiempo de lectura para cada lector.

Sin embargo, realicé una prueba de lectura con dos niñas de 9 y 12 años de edad, un ama de casa y un profesionalista y los resultados obtenidos fueron de 8 a 15 minutos la duración de la lectura en voz alta para el cuento de seis páginas. No deseo profundizar en la investigación del tiempo que toma esta lectura a las personas, puesto que no es el campo de mi análisis, únicamente lo hice para mostrar un aproximado de tiempo de lectura. Obviamente, para la lectura del guión cinematográfico un lector demoraría cuatro o cinco horas en leer la obra.

---

<sup>1</sup> Los nombres de los personajes y otras acotaciones en el guión cinematográfico *¿No oyes ladrar los perros?*, aparecen en mayúsculas, por eso el lector los encontrará de esta manera cuando se citen fragmentos del guión.



El siguiente rubro a analizar, según la jerarquización propuesta por Gerard Genette, es el orden; hay que recordar que toda historia debe tener principio, nudo y desenlace para ubicar al lector, de esta manera conocerá el desarrollo; pero no todas las historias necesariamente se encuentran en ese orden. Gerard Genette ha nombrado a las alteraciones de tiempo anacronías y son las historias que se presentan con un orden diferente, como ya se explicó en el capítulo primero de esta investigación.

### **3.3. ORDEN**

#### **3.3.1. Identificación del orden en el cuento**

En el cuento de “No oyes ladrar los perros” el orden del relato inicia casi en la parte final cuando el padre lleva en hombros a su hijo herido de bala y caminan por la noche en el campo “Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime (*sic*) si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte” (Rulfo, 1980: 146), el lector se entera que un hombre le dice a su hijo si percibe alguna señal de algo. Ellos se encuentran en marcha, se dirigen a algún lugar. Hasta el momento no sabemos a dónde.

En el párrafo siguiente el lector sabe que van a la orilla de un arroyo, por un camino pedregoso y es de noche por la aparición de la luna, pero hasta el momento no dan más pormenores.

Continuando con la lectura, uno de los personajes menciona que se dirigen a un pueblo llamado Tonaya, tienen horas caminando, están muy agotados y uno de los personajes trae cargando a su hijo de nombre Ignacio. El lector desconoce hasta el momento por qué desean llegar a ese pueblo y por qué lo viene cargando.

Más adelante uno de los personajes, el viejo, menciona que busca un doctor “Dicen que allí [en Tonaya] hay un doctor” (Rulfo, 1980: 148), también hace mención de la madre muerta de Ignacio “Lo hago por su difunta madre” (Rulfo, 1980: 149); asimismo menciona las condiciones de su hijo Ignacio “-Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho” (Rulfo, 1980: 149). Luego el lector se entera que el viejo está muy enojado con su hijo porque anda robando y matando gente “Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando

gente” (Rulfo, 1980: 149). Continuando con la lectura el lector se entera que la esposa del viejo, madre de Ignacio, murió por cuestiones de parto o un embarazo mal cuidado “El otro hijo que iba a tener la mató” (Rulfo, 1980: 150).

El diálogo sigue, el viejo dice a su hijo “Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos” (Rulfo, 1980: 151), por fin el lector se entera que Ignacio, en compañía de otros, cometieron un ilícito y a su vez fueron atacados. Este es el motivo de la caminata, de la herida, de la urgencia por llegar a Tonaya y encontrar un doctor.

En el recuento de los acontecimientos arriba expuestos, se aprecia que la historia no es cronológica, inicia casi en la parte final, antes de cumplir el objetivo final: llegar a Tonaya para encontrar un doctor quien cure a Ignacio las heridas que lleva.

### **3.3.2. Identificación del orden en el guión**

El orden del relato en la adaptación de Carlos Fuentes es la siguiente: Juan Dolores un indio tzotzil lleva en brazos a su hijo Ignacio enfermo, van en busca de un doctor. Durante su trayecto otra imagen se interpone, nos remite a la fiesta de un pueblo donde un espectáculo de títeres, muestra través de una función al público infantil cómo tener una buena alimentación e higiene y la importancia de los médicos ante los curanderos o brujos, en otro extremo, vacunan a los niños. Ignacio y su familia pasean por la feria, se encuentran unos turistas y les toman fotografías.

Nuevamente regresamos con el indio tzotzil y su viaje a través del campo, entonces Juan Dolores da ánimo a su hijo diciéndole lo que podría ser de grande, así comienza a narrarle la posibilidad de ser fiscal, pastor o músico; le narra el momento en que irá a la casa de la novia a pedir su mano y a través de prolepsis el lector conoce estas historias.

Otra vez se retoma el momento del caminar con los dos personajes, Ignacio recuerdan a su madre (sin hacer una retrospectiva); por fin llegan a otro poblado donde se lleva a cabo la fiesta del Chulele, aquí tampoco son atendidos. Llegan a otra rancharía donde expenden alcohol, Juan solicita agua para tomar pero es agredido por los clientes del negocio, así que retoman su marcha. En el camino encuentran un carro de pasajeros, Juan e Ignacio lo abordan, suena una canción que nos llevará a través de una prolepsis a la ciudad de México donde nos muestra a Ignacio joven vendiendo estatuillas en la oficina de artes populares.

También muestra otras escenas que ambientan el panorama: los evangelistas escribiendo cartas en la calle, la plaza de toros, las calles de la ciudad.

En esta parte se retoma nuevamente el relato primero: Juan e Ignacio que caminan por el campo en busca de un médico.

El segundo relato vuelve a aparecer, nos muestra a Ignacio trabajando en la ciudad de México. Continuamos en el relato segundo y apreciamos a Ignacio ante unas excavaciones donde encuentra algunas piezas arqueológicas, la excavación se detiene. Luego vemos a Ignacio en un cruce de carretera limpiando parabrisas de carros, conoce a un joven mecánico, José, quien lo lleva al taller donde trabaja. En el hogar de José vive la madre viuda y cuatro hermanos, es cuando Ignacio se enamora de la hermana de José y por este acontecimiento, José lo corre de la casa y del trabajo.

Nuevamente se retoma el relato primero, la caminata de Juan e Ignacio sólo para mostrar el cansancio y miedo de Ignacio. Regresamos al relato segundo: Ignacio en la ciudad de México; visita la basílica de Guadalupe. Volvemos al presente, ahora Juan llega a una casa donde vive un brujo quien intenta curar a Ignacio, pero Juan se niega y sale de la casa, continúan su camino, Ignacio se agrava, Juan “Abre lentamente las manos del NIÑO, que permanecen yertas. Baja de sus hombros el cuerpo inanimado, con delicadeza. Lo toma en sus brazos para depositarlo en tierra, con un gesto de Pietá. Cae de rodillas, murmurando palabras ininteligibles. TODOS LOS PERROS EMPIEZAN A LADRAR” (Fuentes, 1974: 54, 55).

### **Análisis del cuento: historia cronológica**

La historia cronológica de “No oyes ladrar los perros” sería la siguiente: Ignacio nació en un hogar humilde, perdió a su madre cuando era niño a causa de un embarazo mal cuidado. Cuando creció se involucró con delincuentes y lo orillaron a delinquir, uno de sus crímenes fue asesinar a su padrino. Una tarde, estando con sus amigos delincuentes, fue herido; sus acompañantes resultaron muertos. El padre de Ignacio lo rescató e hizo todo lo posible para salvarle la vida, como ya era viejo, pidió a unas personas que le ayudaran echárselo en la espalda y de esta manera se lo llevó caminando en busca de un médico que se hallaba en

Tonaya, un pueblo a unas horas de su comunidad. Sin embargo, al llegar a Tonaya, Ignacio había muerto.

### **Análisis del guión: historia cronológica**

En *¿No oyes ladrar los perros?* la historia es la siguiente: Juan Dolores, un indio tzolzil vive con su esposa, una mujer cariñosa y trabajadora, está encinta; pocos meses después tiene a su primogénito, Ignacio. La familia vive contenta, les gusta salir a las fiestas. En una ocasión mientras daban la vuelta en la feria ven una obra de teatro con títeres donde tratan el tema de la buena alimentación, la higiene y la importancia del médico ante los curanderos o brujos. El objetivo de la obra es convencer a los niños para que se vacunen. Sin embargo Ignacio siente mucho miedo y sale de la fila, así evita la vacuna.

Por alguna extraña razón la madre de Ignacio muere. El niño se enferma de gravedad porque no recibió la vacuna, su padre recuerda el mensaje de los títeres, decide buscar a un médico y no a un brujo para que cure a su hijo. Por esta razón sale de su pueblo; durante el trayecto Juan Dolores narra a su hijo historias de cómo será su vida en el futuro: podrá casarse con una linda mujer, y lo que podrá ser: fiscal, pastor, músico, o tal vez vivirá en una gran ciudad (tal vez para distraerlo y hacer menos tedioso el camino o para hacer olvidar la enfermedad de su hijo). Algunas de las personas que encuentran en su camino, los ayudarán otras los echaran de su pueblo. Finalmente el niño muere porque no logran encontrar a un médico. Así termina la historia narrada cronológicamente.

### **Análisis comparativo**

Ambas historias inician exactamente en el mismo punto: la caminata de dos personajes padre e hijo; en el cuento se trata de un padre viejo con su hijo joven, este último herido de bala; en el guión los personajes son un padre adulto joven y su hijo, un niño de 10 años, enfermo.

Primera diferencia: la edad de los personajes. ¿Por qué poner en la película a un niño enfermo y no a un delincuente herido de bala? Tal vez porque en el cuento se refleja una

realidad más cruda, la ingratitud de los hijos; la falta de la madre en el hogar quien esté al pendiente de los hijos; el resentimiento del padre porque su hijo se convirtió en un asesino, La crítica de ese año, 1974 dice que la diferencia de las edades se debe a la inocencia que refleja un niño y no la repugnancia de un delincuente. Los espectadores al ver a un niño se conmoverían más, que con el otro caso.

El trayecto en los personajes del cuento es lineal, no hacen paradas, no visitan otros pueblos debido al tiempo de la historia que transcurre en horas; por el contrario, en el guión atraviesan por otros pueblos, hacen más prolepsis, abundan los detalles de la vida del niño; las prolepsis se alejan de la historia original y detiene la historia inicial. Al tratarse de un guión la adaptación tuvo que recurrir a estos elementos para alargar la historia y crear en el espectador la incertidumbre de hallar a un médico, intentando conmover al espectador con el sufrimiento de ambos personajes.

La crítica comentó que la adaptación del cuento sirvió para mostrar el folclor mexicano, la vida caótica de la ciudad de México y las alegorías de Juan Preciado que alargan la historia: "...el director Reichenbach no se interesó tanto en lo dramático del asunto como en dar rienda suelta a sus entusiasmos frívolos de turista maravillado por el folklore nacional." (¿No oyes ladrar los perros? (2002, 29 de octubre), *El sol de México*, pp. 4E).

El comentario es a partir de la película, sin embargo en el guión el lector se puede dar cuenta de la exaltación de los motivos folklóricos por las acotaciones que indican desde el inicio del guión, en la sinopsis, donde tratará de personajes chamulas "El diálogo del padre con el hijo es igualmente el de los indios CHAMULAS..." (Fuentes, 1974: I); vestidos con trajes típicos, escenarios propios de Chiapas "TRAVELLING sobre las montañas: paisajes muy bellos de un 'México lunar' que ilustra en cierto modo el viaje del alma del niño" (Fuentes, 1974: 7); extranjeros tomando fotos a los naturales del lugar "Les paran [a la familia de Juan] los turistas y el marido, convencido de agradar a todos, fotografía con su 'polaroid' a su mujer, que sonríe en medio de los indios..." (Fuentes, 1974: 10), costumbres propias de los tzolziles "Comida tradicional de 'pedido' entre los CHAMULAS, el garrafón de aguardiente pasa de mano en mano... los puros de un invitado a otro, mujeres incluidas" (Fuentes, 1974: 16).

Otras críticas encontradas sobre la película *¿No oyes ladrar los perros?*, refieren lo siguiente: "...construye un relato de un México exotista y de exportación, pero descubre al mismo tiempo, una provincia insólita y anómala, así como una ciudad de México caótica e insensible en esta mezcla de 'cine verité' y ficción ambientada en San Juan Chamula, Chiapas" (Primera fila. (2002, 04 octubre, *Reforma*, pp. 32).

Una vez que el lector pudo enterarse en las primera páginas del guión sobre el caminar de padre e hijo tzotziles (y descubrir así una historia de indígenas), llegará a la página 28 donde da inicio la sexta y última prolepsis cuando Ignacio aparece de pronto en la ciudad de México, prolepsis que se alarga hasta la página 50. En estas páginas se mostrará a través de las acotaciones la ciudad de México donde se aprecia la migración de los indígenas, la falta de oportunidades de trabajo, la discriminación; asimismo se mostrarán los lugares más concurridos "JOSÉ guía a IGNACIO a través de este laberinto de cabarets, carpas, circos, en el cual el JOVEN ciudadano se siente a sus anchas y hace gala de su gracejo y malicia: el pícaro lleva de la mano al INOCENTE" (Fuentes, 1974: 44). También mencionan escenarios como la plaza de toros; y la gran a afición por el futbol "Voy, voy; si yo sé la manera de entrar sin pagar: por los excusados. Ándale, no seas guey. ¡El futbol es la vida!" (Fuentes, 1974: 44).

Una vez explicado cómo inician ambas historias y de qué manera se presentan los hechos cronológicamente, pasaré al análisis de las analepsis y prolepsis, principales anacronías presentadas por Genette.

Como ya lo comenté en el capítulo primero la analepsis es cuando el narrador lleva al lector al pasado de la historia desde el presente, y existen diferentes tipos de analepsis. La prolepsis es cuando el narrador presenta hechos del futuro, también existen varios tipos de esta anacronía.

### **3.3.3. Identificación de analepsis y prolepsis en el cuento**

En el cuento "No oyes ladrar los perros", encontré dos de las 10 analepsis propuestas por Genette y se trata de la analepsis interna completiva o remisión y la repetitiva o evocativa, la primera llena los espacios incompletos originados al principio de la historia, la segunda vuelve a su propio pasado.

La primera se muestra en la siguiente cita “Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba detrasito del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte” (Rulfo, 1980: 146), este dato entera al lector que los hombres llevan ya un trayecto recorrido y de la existencia de un lugar llamado Tonaya, pueblo al que se dirigen, completa la laguna producida párrafos arriba del relato cuando el viejo incita a Ignacio a ver o escuchar algo allá adelante. Ahora el lector sabe que los hombres ya tienen horas caminando y se dirigen al pueblo de Tonaya.

Es importante señalar que es el personaje quien proporciona el dato y no el narrador como lo propone Genette, sin embargo considero que la información cumple perfectamente el objetivo de complementar la historia.

La segunda aparición de la analepsis es proporcionada por el narrador y da cuenta de la manera en cómo cargó a su hijo, con la ayuda de otras personas porque él solo no hubiera podido, ya que era un hombre mayor “...al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda” (Rulfo, 1980: 147), de esta manera nos enteramos que lo traía en la espalda y por eso le decía “Tú que vas allá arriba” (Rulfo, 1980: 146); el lector también sabe a qué se refiere el narrador cuando dice “Era una sola sombra, tambaleante” (Rulfo, 1980: 146).

La tercera analepsis se presenta cuando el narrador dice “Primero le había dicho: ‘Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco.’ Se lo había dicho como cincuenta veces” (Rulfo, 1980: 147), en esta cita se aprecia la gravedad de las heridas de Ignacio, el dolor y el agotamiento que llevaba. Tan grave era que después de implorarlo 50 veces ya no tenía alientos para mencionarlo nuevamente. Por eso anteriormente le había dicho a su padre “Bájame” (Rulfo, 1980:146).

Otra analepsis interna completiva se aprecia en la escena del asesinato de Tranquilino: “Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted” (Rulfo, 1980: 149,150). A través de la voz del personaje entendemos por qué el padre tiene tanto rencor al hijo.

El padre de Ignacio nos conduce al pasado, al nacimiento de su hijo. Es importante mencionar que la *analepsis repetitiva o evocativa*, en el cuento aparece una sola vez y no varias según su nombre lo dice “repetitiva”, sin embargo, cumple con la función de evocar

acontecimientos pasados con un significado diferente, ya que nos informa del carácter de Ignacio: su padre nunca imaginó que se convertiría en delincuente, hasta ese momento: “Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero. Y eras muy rabioso. Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... Pero así fue....” (Rulfo, 1980:150).

### 3.3.4. Identificación de analepsis y prolepsis en el guión

En el guión la *analepsis interna completiva* aparece cuando Juan Dolores le recuerda a su hijo el momento de su nacimiento, “Nomás te he oído llorar una sola vez... el día en que naciste” (Fuentes, 1974:6).

Juan Dolores continúa evocando la figura materna antes de llegar al primer poblado “Nunca miró a un muerto. Nunca tocó ninguna cosa fría. Nunca pisó una culebra. Nunca salió en noches de luna llena” (Fuentes, 1974: 7); asimismo evoca el momento en que la esposa pierde el alma:

Tu madre era buena, hijito; pero miraba demasiado al arcoíris. A veces dejaba de trabajar, como si oyera una voz que la llamaba. Dejaba de mirar la tierra y se ponía a mirar el arcoíris. Yo sabía que estaba perdiendo su alma. Un día me dijo: MADRE ‘Juan, mira mis manos. Ya no me pertenecen. Mis manos son de los niños, son del agua donde lavo, son de la cocina donde trabajo. Mis manos son como el humo de la tierra quemada después de la cosecha, y están quebradas como la tierra reseca por el sol’ (Fuentes, 1974: 21)

Después de pasar el primer poblado donde no les brindaron apoyo, antes por el contrario los corrieron de ahí, aparece la *analepsis externa*, esta es una retrospección que aparece fuera del relato primero; el lector se entera de un acontecimiento crucial para el tiempo presente, la función de una obra con títeres donde muestran a la comunidad indígena que es mejor acudir con un médico que con un curandero o chamán, y a través de la higiene se previenen muchas enfermedades. Este acontecimiento tiene la función de complementar y justificar la enfermedad del niño. Dentro de esta analepsis se aprecian otros aspectos de la vida de Juan Dolores y su hijo, pasear en familia en una fiesta



tradicional. Se narra en una página y media, las páginas son de tamaño carta escritas en máquina manual.

Por otro lado es el momento que aprovecha el director y colaboradores para mostrar el folklor mexicano “Van a beber algo juntos y visitan el extraordinario mercado, donde los indios cambian objetos maravillosos fabricados por ellos, contra chucherías y baratijas de plástico” (Fuentes, 1974: 10). La escena muestra un ambiente de las ferias mexicanas, entonces aparecen en la historia unos extranjeros tomándose fotos con la familia de Ignacio, quienes se indignan ante el hecho. Vuelve la historia al presente.

Debido a la extensión del cuento las analepsis son más frecuentes, el narrador y los personajes mencionan acontecimientos pasados para ampliar el panorama del presente. A través de las evocaciones del padre de Ignacio conocemos su vida desde el nacimiento, del carácter rebelde de Ignacio, la presencia de la figura materna y de un hermano que, además de arrebatarse la vida a su madre no sobrevive. También evoca un acontecimiento por el cual le guarda mucho rencor a su hijo: la muerte de su compadre Tranquilino a manos de Ignacio. En el cuento encontramos más analepsis que prolepsis.

Fuentes retoma el antecedente del nacimiento de Ignacio, la figura materna y las causas de su muerte, sólo que en el guión describe poéticamente el deceso de la esposa de Juan Dolores. Estas serán las analepsis registradas en la obra de Fuentes, sin embargo las prolepsis serán más abundantes y prolongadas en las páginas siguientes del guión.

Otra de las anacronías a analizar es la prolepsis; debemos recordar que Genette propone cinco: prolepsis internas completivas, repetitivas, iterativas, generalizantes y las prolepsis externas. En la obra de Juan Rulfo encontré la prolepsis generalizante da como “impaciencia narrativa” y aparece en dos momentos.

La primera la hallé en la segunda página del relato en el momento que el viejo se fue recargando en el paredón para descansar un poco del peso, pero nunca pasó por su mente bajar a su hijo “...porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo...” (Rulfo, 1980: 147). El narrador es quien da cuenta de la visión a futuro del viejo.

En la segunda aparición de la prolepsis es el personaje quien cuenta lo que esperaba la madre en el futuro de Ignacio: “Tu madre, que descansa en paz, quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro

hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas” (Rulfo, 1980: 150).

La prolepsis en el guión se desprende de la reflexión de Ignacio, por desconocer el futuro. La acotación previa, que da pie a la pregunta de Ignacio, es la siguiente: “JUAN intenta hacer comer a su hijo, pero IGNACIO no tiene hambre. Tampoco quiere dormir. Quisiera que su padre le hablase, desea saber si se va a morir. JUAN lo niega rotundamente” (Fuentes, 1974:11). El personaje Juan, responde “No, Ignacio, vas a curarte, vas a ser un hombre grande y fuerte” (Fuentes, 1974:11).

A partir de este diálogo entre padre e hijo comienzan las escenas de una vida futura de Ignacio, así se muestra en seis *prolepsis generalizantes*, las que evocan un futuro nostálgico de algo que sucederá por primera y última vez; terminadas las prolepsis la historia continúa como si nada hubiera pasado. La primera prolepsis se presenta cuando el padre visualiza a Ignacio como fiscal:

Entonces tendrás que saber cuándo son las fiestas y a qué santos celebramos. Porque si el ‘fiscal’ se equivoca, lo castigamos... También tienes que saber leer el calendario, donde está todo bien marcado... Y si mientes se te va a torcer la boca. Tienes que saber cuándo hay que quemar las tierras, cuándo hay que sembrar el maíz... Nunca plantes cuando haiga luna, porque entonces la tierra está cerrada, el mundo se llena de cosas malas y ninguna semilla crece. Tienes que conocer el tiempo de cortar los árboles. Cuando veas la luna nueva, entonces corta la leña; pero sólo cuando veas la luna llena ordena las cosechas... (Fuentes, 1974: 12).

En seguida de las palabras de Juan, aparece un párrafo con las acotaciones indicando escenas de una escuela chamula, de bosques y maizales “del ruido de un leñador, que va creciendo hasta el último plano...” (Fuentes, 1974: 13). Y más adelante dice “Escenas de cosechas, polvo de la mies... etc...” (Fuentes, 1974: 13).

La segunda prolepsis es cuando el padre de Ignacio imagina que es pastor “...Puede que un día seas pastor... Puede que un día tengas tu caballo” (Fuentes, 1974: 13). De igual manera la prolepsis va acompañada de imágenes que muestran un ambiente de campo.

La historia con una visión hacia el futuro continúa, ahora nos presentan a Ignacio como músico, haciéndose presente la tercer prolepsis, “...Puede que un día tengas tu guitarra... Entonces podrás tocarla en todas las fiestas, en los casamientos y en los entierros...” (Fuentes, 1974: 13). El guión apunta en las acotaciones un ambiente de fiesta con otros

músicos de su pueblo quienes van de fiesta en fiesta, al mismo tiempo aparecen escenas de la vida de los chamulas “boda... nacimiento... entierro... Planos rítmicos en los que la alegría impera (la muerte es un regalo)...” (Fuentes, 1974: 13). La presencia de los motivos indígena está presente, porque muestra el traje típico de los chamulas, Juan menciona que se le debe rezar a San Miguel: santo de los músicos. En seguida se menciona la presencia de una mujer, es la esposa de Ignacio que aguarda su llegada mientras él canta.

Las acotaciones nos remiten a la escena en que Ignacio conoce a Jacinta: cuarta prolepsis. Ignacio se enamora de ella y se casa, en esta escena también muestran las costumbres de un pedimento de mano entre los chamulas, se ofrece un ritual para que la familia de la novia acceda al casamiento. A partir de la página 15 y hasta la 18 se mantiene la prolepsis que muestran el cortejo, pedimento y vida de casados entre Ignacio y Jacinta. En la página 18 se retoma el relato primero y se ve nuevamente el caminar de padre e hijo.

Ya en la página 25 Juan muestra a su hijo otra posible actividad que desempeñará en un futuro: Ignacio jefe del pueblo Chamula: “Cuando seas grande, m’hijo, si eres bueno, un día te nombrarán jefe. Nosotros elegimos a nuestros jefes desde siempre” (Fuentes, 1974: 25). La amplitud de esta prolepsis es de poca duración, ya que termina en la página 26, y no es acompañada de imágenes que ambiente la imaginada profesión de Ignacio.

En esta parte de la historia aparece un camión, el chofer se detiene e invita a subir a Juan e Ignacio para que lleguen más rápido, ellos aceptan. A través de una canción que se toca por un trovador que viaja en el mismo carro se muestra a Ignacio siendo un mancebo en la ciudad de México: “MONTAJE RÁPIDO sobre la ciudad de México, mostrando los extraordinarios contrastes de la urbe. La muchedumbre matutina se dirige al trabajo. Se distingue claramente a IGNACIO, todo vestido de blanco, caminando en sentido contrario al de la multitud y cargando un enorme hitacate” (Fuentes, 1974: 28)

Nos encontramos ante la sexta y última prolepsis, inicia en la página 28 y termina hasta la página 50, sin embargo durante la historia segunda hay dos regresos al relato primero; uno se muestra en la página 37: “Los rostros de JUAN DOLORES e IGNACIO, trotando. La voz y la mirada febril del muchacho: IGNACIO: llévame a mi fiesta, padre, déjame entrar, quiero ver la fiesta...

JUAN: No, allí no, allí te miran para matarte, no entres allí... Continúa su penosa marcha” (Fuentes, 1974: 37). Termina el relato primero, de regreso a la ciudad veremos a Ignacio

desempeñar diferentes actividades desde lavar ventanas en edificios, de obrero en construcción del metro, de limpia parabrisas, de mecánico. Seguimos a Ignacio ambientado en la ciudad, viviendo en la casa de José, conociendo la gran urbe, soñando entablar una relación con la hermana de José. Sus sueños se ven frustrados por su amigo quien lo corre de su casa y por la Jacinta citadina quien lo rechaza. Ignacio vuelve a la calle. En esta parte del guión, en la página 47, la adaptación regresa a la historia primera: “IGNACIO niño, montado sobre los hombros de su PADRE, más afiebrado que nunca, apenas capas de murmurar: IGNACIO: Apá, no me lleves más lejos, por favor... JUAN: Tenemos que seguir, hijito, necesitas un doctor... IGNACIO: No, no me lleves del otro lado de las montañas... No quiero, apá... IGNACIO: Llévame a descansar a mi casa, apá...” (Fuentes, 1974: 47-48)

Nuevamente se retoma la historia segunda. Ahora se encuentran en la Basílica de Guadalupe; una multitud de personas se dirigen a rendir culto a la virgen de Guadalupe, prolepsis que concluye en la página 50. Volvemos a ver a los indios tzolziles caminar y llegar a la casa de un brujo quien pretende curar a Ignacio, sin embargo Juan Dolores observa la gravedad de la enfermedad y los malos procedimientos del brujo. Juan Dolores toma a su hijo en brazos y se lo lleva nuevamente; la muerte es inminente, los personajes presienten su final. Juan Dolores da a su hijo los últimos signos de vitalidad, es tarde Ignacio ha muerto “Lo toma en sus brazos para depositarlo en tierra, con un gesto de Pietá. Cae de rodillas, murmurando palabras ininteligibles. TODOS LOS PERROS EMPIEZAN A LADRAR” (Fuentes, 1974: 55).

### **3.3.5. Análisis comparativo**

El guión *¿No oyes ladrar los perros?* recurre en seis ocasiones a la prolepsis para mostrar la vida futura de Ignacio, mismos acontecimientos que emplean los creadores del séptimo arte para lograr un largometraje de 90 minutos, este recurso también lo emplea para mostrar las costumbres y tradiciones de los mexicanos, como es el caso del pedimento de mano en una comunidad chamula, la vida citadina en México, la celebración del día 12 de diciembre en la basílica de Guadalupe.

Puedo comentar que algunas de las prolepsis son aceptables desde el punto de vista de la naturaleza de los personajes quienes viven en un mundo real maravilloso, característica del pueblo mexicano. Juan Dolores siente la necesidad de vivir esos momentos que tal vez nunca vivirá con su hijo, tiene la necesidad de crear esas imágenes para no perder las esperanzas de arrebatarle a la muerte el heredero de sus raíces, su hijo: “Tú vivirás, hijo mío. Porque un padre, sin su hijo, no es nada” (Fuentes, 1974: 54).

Las escenas anticipadas de Juan Dolores donde proyecta la vida futura de su hijo, considero tienen una justificación adecuada para dar a conocer al espectador o lector las tradiciones de los tzotziles. Sin embargo, la creatividad del director, adaptador y guionista de la película fue más allá de la visión del personaje debido a que retoman la última prolepsis para alargarla lo más posible, al grado de hacer olvidar al lector la historia primera y adentrarse a un México sumido en la pobreza y desigualdad económica.

Cabe mencionar que el filme, según los críticos fue pensado para representar a México en los festivales europeos; en una nota publicada en el periódico *Excélsior*, el 22 de mayo de 1975, titulada “Tengo la conciencia tranquila, dice Reichenbach, en Cannes”, Alexis Grivas comenta sobre la participación de México en el festival de Cannes de ese año, con el filme *¿No oyes ladrar los perros?*, que quiso representar a México con decoro.

Sin embargo, el periodista va más allá de los comentarios del director, e informa a los lectores sobre las críticas publicadas en diarios franceses como *Le Quotidien*, de París y *L'Humanite*, donde se publican críticas descalificando la cinta. Y en los diarios *L'Aurore* y *Le Fígaro*, también de Francia, ofrecen críticas aceptables, a favor de la película.

Por otro lado en la prensa italiana el periodista Ugo Casiraghi del *Unita* dice “No podemos atribuir a México la paternidad de esta película infantil...México nos ha dado en los últimos años un cine nuevo del cual está orgulloso. *¿No oyes ladrar los perros?*, se sitúa en el último escalón de todo lo que hemos visto hasta hoy en el festival especial” (*Excélsior*, 1975: 22).

No quise dejar de lado las críticas que en su momento se publicaron, sólo para dar cuenta de lo que una adopción cinematográfica puede hacer con un texto literario mundialmente conocido, es decir, cómo a través de las prolepsis para alargar la historia, se puede crear una historia diferente con espacios y escenarios contrarios al texto original.

### **3.4. DURACIÓN**

#### **3.4.1. Duración historia/relato en el cuento**

La siguiente categoría a analizar es la duración tanto de la historia como del relato, y ya en un momento me referí a la duración de la historia en la obra literaria de Juan Rulfo, la cual transcurre entre 6 y 7 horas.

La duración del relato abarca seis páginas, 37 párrafos y 1308 palabras aproximadamente. El cuento se puede leer entre 8 y 15 minutos, datos que ya expuse en el apartado de tiempo del relato. Conviene destacar en esta parte el tiempo del relato y de la historia para, de acuerdo a su duración, saber si se trata de alguna de las variables que comprende, las cuales pueden ser: sumario, pausa, elipsis o escena. Sin embargo, a pesar de lo corto del relato, no encontré alguna de ellas en esta obra; tampoco aparecen elipsis que adelanten los acontecimientos utilizando frases como “pasaron cinco años” o “mucho tiempo después”, pero no se encuentran en esta historia.

A pesar de que se encuentran muchos diálogos de los personajes, tampoco puede tratarse de la escena, ya que el tiempo de la historia y el tiempo del relato no están en sincronía ni tampoco son paralelos; como ya lo mencioné líneas arriba, la historia transcurre en horas y la lectura del cuento en minutos.

#### **3.4.2. Duración historia/relato en el guión**

El guión físicamente es más grande y extenso que el cuento de Juan Rulfo. Al guión lo conforman 55 páginas escritas por una sola cara y a máquina de escribir mecánica. La lectura del mismo se puede hacer entre cuatro y cinco horas.

La presencia de las prolepsis le imprime un ritmo lento a la historia, es decir, por cada prolepsis la historia primera se detiene para dar paso a la visión del futuro. De acuerdo a las categorías de Genette se le denomina pausa debido a que la historia primera se detiene y la historia segunda, generada por una prolepsis, se alarga. El tiempo de la historia primera es cero, en este caso el lector deja de imaginar a los dos personajes que caminan solos por el campo y visualiza a un joven indígena en el caos de la gran ciudad. Esta prolepsis es

amplia, aumenta el número de páginas, nos hace vivir en otro ambiente, muy diferente al primero.

Según Gerard Genette el narrador es quien se detiene a hacer descripciones de los lugares para detener el relato primero, en el caso del guión no existe un narrador pero la pausa se produce a raíz de las evocaciones futuras del personaje, éstas se dan a conocer en las acotaciones del guión.

### **3.4.3. Análisis comparativo**

En la variable de duración, para ambas obras, se trata de un punto indispensable de discusión del trabajo de tesis, he aquí el motivo de análisis de un cuento de seis páginas y un guión cinematográfico de 55 páginas. Es la gran pausa que presenta el adaptador de cine para prolongar la historia que parte de una y bifurca en seis posibles historias, todas contadas o, mejor dicho, pensadas por un personaje, para mostrarla al lector.

Cabe hacer una reflexión al respecto, la historia de “No oyes ladrar los perros” de Juan Rulfo significó un reto para ser adaptada a guión cinematográfico por eso director y guionista (y esta es una apreciación muy personal) tenían claro mostrar en la última prolepsis los contrastes de la vida en provincia de un joven indígena y la vida del mismo joven en la ciudad. Lo que si debemos hacer notar es que dicha prolepsis se alargó demasiado por lo tanto se perdió la historia original de Juan Rulfo y la historia primera del guión.

Cierto es que el cine cuenta con recursos visuales para idear y crear historias, debe ser dinámico y mantener al espectador interesado en la historia. Considero que una adaptación con dos personajes en un camino solo de noche con muy pocos antecedentes, resultaría complicado imprimirle motivos para llevarla a la pantalla grande.

## **3.5. FRECUENCIA**

### **3.5.1. Identificación de la frecuencia en el cuento**

Ahora pasamos al análisis de la *frecuencia* la cual contabiliza el número de veces de una acción dentro de la historia o el relato. En el cuento de Juan Rulfo “No oyes ladrar los

perros” identifiqué el *relato singulativo*, la fórmula propuesta por Genette es 1R/1H, donde “1” es el número de veces, “R” equivale a relato y “H” a la historia, es decir se define por la igualdad de número de veces que se presenta en el relato y en la historia.

La primera frase repetitiva la encontré al inicio del relato cuando el padre de Ignacio dice “Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz...” (Rulfo, 1980: 146). Más adelante, nuevamente el padre de Ignacio dice “...qué ves, tú que vas allá arriba, Ignacio?” (Rulfo, 1980: 148). Esta frase se repite dos veces en la historia y dos en el relato.

Luego, en el segundo párrafo del inicio del relato, Ignacio dice “No se ve nada” (Rulfo, 1980: 146), y tres líneas abajo, vuelve a responder a su padre “No se ve nada” (Rulfo, 1980: 146). Los personajes han expresado dos veces la acción y en el relato aparece dos veces.

El diálogo de los personajes continúa de esta manera monótona e insistente por parte del padre hacia su hijo “...fíjate a ver si no oyes ladrar los perros.” (Rulfo, 1980: 146); posteriormente el padre de Ignacio le insiste a su hijo “Pero al menos debías de oír si ladran los perros” (Rulfo, 1980: 150). Al igual que en el párrafo anterior, la acción se cuenta dos veces en la historia y dos en el relato.

Las repeticiones aparecen lo largo de los diálogos de los dos únicos personajes, se nota la desesperación del padre por escuchar palabras de aliento, de esperanza del vigía que lleva en sus hombros “...nos dijeron que Tonaya estaba detrasito del monte” (Rulfo, 1980: 146). Ya avanzada la noche, en medio de la oscuridad, el cansancio y la fatiga, el padre insiste “Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya” (Rulfo, 1980: 148). La repetición es de dos en la historia y dos veces en el relato.

De vez en cuando interviene el narrador para dar cuenta del medio ambiente en el que se desarrollan los personajes. Sin embargo, en las constantes repeticiones de frases la conversación se enfoca en la desesperación por llegar a Tonaya, el cansancio se manifiesta; Ignacio también es repetitivo “Bájame” (Rulfo, 1980: 146), luego “Bájame, padre” (Rulfo, 1980: 148); apenas unos líneas abajo, vuelve a decir “Bájame” (Rulfo, 1980: 148). En este párrafo se aprecia la repetición en tres ocasiones, tanto en la historia como en el relato.

Los minutos transcurren, el camino es accidentado. La luna enorme, ilumina el trayecto de los personajes, sin embargo, el padre agotado tropieza con las piedras, ocasionando perder



el equilibrio; la vista le falla, se lo hace saber a Ignacio en tres momentos “No veo ya por dónde voy” (Rulfo, 1980: 147), “Te digo que no veo bien” (Rulfo, 1980: 148) y finalmente “No veo nada” (Rulfo, 1980: 150). La repetición aparece tres veces en la historia y tres en el relato.

A pesar de que se trata de un cuento corto de apenas seis páginas notamos cómo el personaje se empeña en dar a conocer la desesperación, la impaciencia, el rencor hacia el hijo en estas frases tan repetitivas “Te llevaré a Tonaya...” (Rulfo, 1980: 148), “Te llevaré a Tonaya” (Rulfo, 1980: 148). Encontramos dos veces la acción en la historia y dos en el relato.

Antes de llegar a su destino el padre de Ignacio habla de su difunta esposa y de las mortificaciones de ella al saber el camino que tomó su hijo Ignacio, por eso el padre le deja muy claro “...usted ya no es mi hijo.” (Rulfo, 1980: 149) y en la siguiente página dice “Ese no puede ser mi hijo” (Rulfo, 1980: 150). En este párrafo se aprecian dos repeticiones, tanto en la historia como el relato.

Entonces Ignacio también desea que su padre lo escuche por un momento, que lo deje descansar y solicita agua “Tengo sed” (Rulfo, 1980: 150), nuevamente “Tengo mucha sed...” (Rulfo, 1980: 150). Así encontramos dos veces la frase en la historia y en el relato.

Otra *frecuencia* encontrada en el cuento de Juan Rulfo fue el *relato iterativo*, significa contar en una sola vez lo que ha sucedido  $n$  veces; la fórmula que utiliza Genette es  $1R/nH$ , significa que en el relato lo encontraremos una sola vez, pero la acción en la historia ha pasado muchas veces. Así encontramos en el cuento de Rulfo las palabras de Ignacio hacia su padre “‘Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco.’ Se lo había dicho como cincuenta veces” (Rulfo, 1980; 147).

En el relato, el narrador lo menciona una sola vez, sin embargo en la historia ya lo había dicho como cincuenta veces. Es una frase repetida innumerables veces, por Ignacio a lo largo de su trayecto que el lector no escuchó o no leyó, pero que el narrador da cuenta de ello una sola vez.

### 3.5.2. Identificación de la frecuencia en el guión

Pasamos al guion cinematográfico al análisis de la categoría de la frecuencia donde encontramos casi treinta frases que se repiten constantemente a lo largo del texto. Estas inician en la primera página, con la frase que da nombre al guión: “¿No oyes ladrar los perros?” (Fuentes, 1974: 5). Líneas más abajo Juan, el padre de Ignacio dice “Dime si oyes ladrar los perros...” (Fuentes, 1974: 5). La historia sigue su curso hasta que en la página 52, casi al final, Juan, quien camina lentamente con su hijo Ignacio en brazos dice “¿No oyes ladrar los perros, Ignacio?” (Fuentes, 1974: 52); cuando Juan ya no puede seguir caminando más y temiendo lo peor con su hijo le dice una serie de frases para animarlo y distraerlo de su inconsciencia, dice al final “Dime si oyes ladrar los perros, Ignacio...” (Fuentes, 1974: 54). De esta manera concluyen todos los parlamentos de los personajes, ya que después aparecen en las acotaciones indicaciones de los movimientos que deben hacer los actores. Esta frase se repite cuatro veces tanto en la historia como en el relato.

La frase que analizaremos a continuación se trata de la búsqueda de un doctor, motivo por el cual Juan ha emprendido la caminata, pues tiene la esperanza de que un médico puede salvarle la vida; así en el segundo diálogo de Juan, casi al final expresa “Pero prontito te vas a curar vamos a encontrar un doctor” (Fuentes, 1974: 5), Juan pregunta a su hijo si se siente mal, el niño responde que sólo siente frío y calor.

Los personajes continúan caminando e intercambiando diálogos cortos cuando Juan reitera “...pero tenemos que encontrar un doctor...” (Fuentes, 1974: 6). En su caminar Juan relata la forma del nacimiento de su hijo, desde que estaba en el vientre de su madre cuando llegan a un poblado donde se da cuenta que no existe la presencia de un doctor, así que toma a Ignacio nuevamente diciéndole “En el siguiente pueblo encontraremos un doctor, Ignacio...” (Fuentes, 1974: 8).

En las dos páginas siguientes las acotaciones nos darán a conocer sobre la función de títeres que presenció Ignacio en el pasado cuando se encontraba su madre; en esta función los títeres dan a conocer la importancia de la higiene para tener una excelente salud y que es importante visitar al doctor cuando alguien se enferma. Sin embargo en la página 11, los lectores regresamos a la historia primera con los personajes Juan e Ignacio, en esta página el padre afirma “Seguro vamos a encontrar un pueblo... y un doctor, como el que salvó al

títere enfermo” (Fuentes, 1974: 11). A partir de esta página Juan irá proyectando la vida de Ignacio, le dirá que en un futuro él será fiscal, pastor, músico, contraerá matrimonio y se mostrará el pedimento de mano dentro de la tradición chamula, asimismo se mostrarán escenarios de paisajes del campo, de pueblos propios de México.

Una vez que llegan a otro poblado, sin obtener una respuesta favorable ante su búsqueda, Juan dice “Ven, m’hijo. Súbete a mis espaldas. Tenemos que encontrar un doctor” (Fuentes, 1974: 24). Humillados los personajes por otros parroquianos, continúan su camino hasta que un carro se detiene ante su paso, el chofer pregunta si los puede ayudar, a lo que Juan responde “El niño está enfermo. Ando buscando un doctor.” (Fuentes, 1974: 24).

Posteriormente los personajes se perderán en una prolepsis, las escenas corresponden a la vida de Ignacio en la ciudad de México. Una vez de regreso a la historia primera, donde Ignacio ya cansado solicita un alto, pero Juan insistente dice “Tenemos que seguir, hijito, necitas un doctor...” (Fuentes, 1974: 47); concluyendo en la página 47 las repeticiones de la búsqueda de un doctor, sumando en total siete a lo largo de la historia y del relato.

La enfermedad de Ignacio le provoca malestares como fiebre, sudoración, frío casi al grado de llevarlo al delirio. Las frases que aquí se retoman son las que exaltan la enfermedad de Ignacio, el personaje así lo manifiesta en las primeras páginas “...nomás siento frío y calor al mismo tiempo, y me sudan mucho las manos...” (Fuentes, 1974: 5) y tres páginas después ante la insistencia de su padre por encontrar un doctor, Ignacio dice “Tengo mucho calor, papá, tengo más calor que el sol...” (Fuentes, 1974: 8).

Para reforzar estas frases dichas por Ignacio, en la acotación de la página nueve se lee “IGNACIO suda abundantemente sus ojos se cierran...” (Fuentes, 1974: 8). La frecuencia de las frases son tres, expresadas en la historia y tres en el relato.

A pesar de la enfermedad de Ignacio sabe que su padre ha caminado mucho por lo que pregunta “¿Estás cansado, apá?” (Fuentes, 1974: 6), sin embargo Juan hace referencia de la enorme resistencia de los chamulas al caminar grandes distancias. En la página 19, Ignacio, preocupado por su padre vuelve a decir “Padre, ¿estás cansado?” (Fuentes, 1974: 19). Nuevamente Juan hará referencia de la enorme resistencia tanto física como emocional que los caracteriza. En esta ocasión sólo se repiten dos veces tanto en la historia, así como en el relato.

Ante la inminencia de enfrentar un deceso, Juan repite la frase “Un padre sin su hijos no es nada” (Fuentes, 1974: 11). La realidad enfrentada por Juan ante la posibilidad de regresar con un hijo muerto le da pie para seguir diciendo esta frase en un largo lamento “¡Un padre sin su hijo no es nada, Ignacio!” (Fuentes, 1974: 12). Juan cambiará la conversación para distraer al niño de su realidad, dibujándole un futuro prometedor con todas las posibilidades de llegar a ser una persona importante. Pero la enfermedad avanza al mismo paso de los personajes, pues ya en las páginas finales Juan desesperadamente implora “Porque un padre, sin su hijo, no es nada” (Fuentes, 1974: 54); sin embargo, a estas alturas de la historia, Ignacio ya no responde, crispando sus manos en el cuello de su padre: son los últimos indicios de vida. La frecuencia de esta frase en la historia y en el relato es de tres.

Una vez que el lector llega a la parte de las prolepsis donde Juan, dando ánimo a su hijo, dice “...puede que un día llegues a ser fiscal (Fuentes, 1974: 12); aferrándolo más a la vida y mostrando un panorama agradable, en la página 13 Juan expresa “...Puede que un día seas pastor...” (Fuentes, 1974: 13), y en la línea siguiente “Puede que un día tengas tu caballo” (Fuentes, 1974: 13). Estos textos, serán acompañados por algunos escenarios de gente en el campo, indicados en las acotaciones, luego Juan continúa diciendo “...Puede que un día tengas tu guitarra...” (Fuentes, 1974: 13). Los textos de Juan son cortos pero expresando siempre las posibilidades que tendrá su hijo. La frecuencia es cuatro en la historia y cuatro en el relato.

Al igual que en los casos ya expuestos, pude encontrar otras frases frecuentes en el guión cinematográfico. Estas fueron casi semejantes a las mencionadas en el párrafo anterior, así en la página 14 Juan menciona “Seguro, m’hijo. Un día tendrás una mujer...” (Fuentes, 1974: 14), en seguida se presenta una prolepsis apreciada en las acotaciones: Ignacio es un joven de 20 años frente a un río.

Mientras Juan evoca estas escenas dice “...Un día vas a encontrar una muchacha junto al río” (Fuentes, 1974: 14); se trata de Jacinta, el personaje femenino que aparece en la historia quien es mostrada como la mujer ideal de Juan para su hijo. Luego en la página 25, Juan continuará construyendo el futuro de su hijo “...un día te nombrarán jefe” (Fuentes, 1974: 25), y en el mismo párrafo, una líneas más abajo, vuelve a decir “Un día será jefe, m’hijo.” (Fuentes, 1974: 25), para terminar explicándole sobre las costumbres de los jefes

entre los chamulas. La frecuencia hallada en la historia es de cuatro y en el relato es de cuatro.

En la parte donde Ignacio es joven y conoce a la mujer ideal, Jacinta, el personaje estando frente a ella dirá “Adiós, Jacinta...” (Fuentes, 1974: 15), posteriormente, en la página 16, donde se muestra el pedimento de mano de Jacinta, Ignacio defenderá el honor de su amada, explicando al padre de ella que sólo le ha dicho “Adiós, Jacinta...” (Fuentes, 1974: 16), inmediatamente la acotación expresará la gran fiesta que hacen los chamulas en un pedimento de mano. La frecuencia en este caso fue de dos en la historia y dos en el relato.

Finamente, encontré en el texto otras frases que se repitieron frecuentemente como cito a continuación “Mejor regresa a tu tierra” (Fuentes, 1974: 29), texto expresado en un primer momento por Jacinta cuando Ignacio, joven, acude a las oficinas de artes populares en el Distrito Federal, a vender una estatuillas indígenas. En la página 48, en el mismo escenario de la ciudad de México, Ignacio recibe el consejo de la madre de José, un ciudadano quien le ofreció su casa para vivir, la jefa de familia se dirige a Ignacio de la siguiente manera: “Pero mejor regrésate a tu pueblo” (Fuentes, 1974: 48).

A pesar de los consejos de una mujer que ha vivido el cambio de culturas y quien ha visto crecer a sus hijos sin el contacto de la naturaleza, quiere convencer a Ignacio “Regresa a tu tierra...” (Fuentes, 1974: 49). El diálogo es seguido de unas escenas que muestran una fiesta popular y religiosa, para luego dar paso a la historia primera. En esta ocasión son tres veces las acciones expresadas en la historia y tres en el relato.

### **3.5.3. Análisis comparativo**

A pesar de la corta extensión del cuento de Juan Rulfo, pude identificar la presencia de dos tipos de *frecuencia*, mencionadas por Genette: el *relato singulativo* donde expresa una acción en la historia y una en el relato (su fórmula 1R/1H), y la segunda el *relato iterativo* (1R/nH), en donde el narrador nos da cuenta de una acción pero realizada muchas veces. De esta manera puedo confirmar la presencia de 21 *relatos singulativos* y uno *iterativo* a lo largo de la historia y el relato. En este caso no se encontraron otros tipos de *frecuencias*. Sin embargo, y a pesar de la extensión del guión cinematográfico de 55 páginas, tan sólo se

localizó la frecuencia del *relato singulativo*, donde el personaje dentro de sus diálogos menciona una acción y en el relato también se llevaba a cabo una vez. En este caso se localizaron 32 *relatos singulativos* en la historia y el relato del guión cinematográfico.

Posiblemente para el lector se pueda dejar de lado el análisis de este rubro, sin embargo pude darme cuenta que la repetición de las frases son utilizadas en el guión para enfatizar los acontecimientos, los estados de ánimo, así como resaltar ciertas molestias o anhelos de los personajes. Mientras que en el cuento, la insistencia del padre de Ignacio por saber si escuchaba o veía alguna señal de vida, frase que representaba una esperanza, la esperanza de salvar la vida; sin embargo la oración de "...fíjate a ver si no oyes ladrar los perros" (Rulfo, 1980: 146) no será mencionada de inmediato por uno de los personajes, sino líneas más abajo donde menciona si Ignacio oye ladrar los perros. Mientras que en el guión cinematográfico el personaje Juan, padre de Ignacio, menciona la frase casi al inicio de su diálogo y líneas más abajo lo dirá nuevamente.

Hago énfasis en la frase "¿No oyes ladrar los perros?" (Fuentes, 1974: 5) porque da nombre tanto al cuento como al guión, en este último con signos de interrogación y el primero sin ellos. Como podemos observar se puede notar que en el guión la frase sale a relucir de inmediato a través del personaje Juan, de hecho la historia termina con un último diálogo de Juan y en él la menciona; intuyo que fue empleada de esta manera para dar cuenta al lector del porqué del título de la película; mientras que en el cuento de Rulfo la frase tiene un sentido mejor contextualizado, como ya lo he mencionado, representa la esperanza de vivir y de seguir confiando en el hijo o sentir ese apoyo que tanta falta le hace al viejo.

Gérard Genette distingue tres formas de narrar los acontecimientos de la historia, uno es a través del *relato de acontecimientos*, necesariamente debe haber un narrador quien describa los acontecimientos; el segundo es el *relato de palabras*, se refiere cuando un personaje habla por sí mismo, no hay narrador; y el tercero es el *relato transpuesto*, donde existe un narrador quien interpreta el diálogo de los personajes y lo escribe con sus propias palabras. De esta manera podremos saber *la distancia* a la que conoceremos los acontecimientos, si será a través de los personajes o de un narrador.

Ya que existe la figura del narrador, en esta categoría también se abordará la *perspectiva o punto de vista*, donde aparecen tres tipos de narradores: *omnisciente*, *equisciente* y

*deficiente*. El primero conocerá la historia mejor que los personajes, el segundo sabrá lo mismo que los personajes y el tercero sabrá menos de la historia que los personajes. Y finalmente se analizará la *focalización*. Esta se manifiesta de tres maneras *focalización cero*, es la más común y se da con el narrador omnisciente; *focalización interna*, aparece de tres maneras: *fija*, sólo lo mantiene un personaje, *variable*, el narrador se concentra primero en un personaje y luego en otro *múltiple*, se cuenta el punto de visto de varios personajes. Y por último la *focalización externa*, no hay pormenores de los personajes, mantienen al lector en suspenso.

### **3.6. MODO**

#### **3.6.1 Identificación del modo en el cuento**

Aplicada esta categoría al cuento de Juan Rulfo encontramos que aparecen las tres formas de contar una historia: el *relato de acontecimientos*, de *palabras* y *traspuesto*. La narración en el cuento de Rulfo aparece mediante el diálogo de un personaje, éste inicia con el padre de Ignacio: “TÚ QUE vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte”. En seguida Ignacio responde “–No se ve nada (Rulfo, 1980: 146). Su padre infiere “Ya debemos estar cerca” (Rulfo, 1980: 146).

Sigue Ignacio “–Sí, pero no se oye nada” (Rulfo, 1980: 146); el padre insiste “–Mira bien” (Rulfo, 1980: 146). Ignacio confirma nuevamente “–No se ve nada” (Rulfo, 1980: 146); el viejo concluye diciendo “–Pobre de ti, Ignacio.” (Rulfo, 1980: 146). En este primer texto se aprecia a los personajes dando a conocer la búsqueda desesperada de algo, una señal de vida. En este primer ejemplo, son los personajes quienes hablan y no el narrador; son palabras directas a manera de diálogos. Esto es el *relato de palabras*.

En seguida de los textos citados hace su aparición el narrador “La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante” (Rulfo, 1980: 146). En este caso el narrador habla como testigo, sin imitar a algún personaje. Claro ejemplo del *relato de acontecimientos*.

Es interesante observar cómo el ingenio del autor del cuento, maneja la historia y va acomodando los diálogos y las palabras de tal manera que impacten significativamente en el lector, ya que no sólo son los personajes quienes se expresan, ni el narrador como testigo, sino que éste último interpreta los diálogos de los personajes, cito “Primero le había dicho: ‘Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco’. Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso le decía” (Rulfo, 1980: 147).

El narrador introduce en su narración diálogos que en algún momento comentó Ignacio, pero estas palabras no las escuchamos directamente del personaje, sino del narrador. El narrador está reproduciendo las palabras de Ignacio. Es una muestra clara de un *relato traspuesto*, es decir el narrador interpreta el diálogo de los personajes y describe con sus propias palabras.

El cuento de Juan Rulfo nos muestra una historia narrada de tres formas como ya se vio, más aun, enumerando los párrafos donde aparece el narrador y la forma dialogada de los personajes, encontraremos 11 párrafos con la presencia del narrador y 12 párrafos con diálogos de los personajes. En este caso, el cuento de Juan Rulfo mantiene una forma de contar la historia, dialoga, con frases cortas y precisas, pero con gran contenido de un ambiente hostil y desolador.

Continúo con el análisis del cuento, ahora daré paso a la *perspectiva o punto de vista*. En el cuento de Juan Rulfo se tiene la presencia de un *narrador omnisciente*, pues será quien nos informe de acciones o hechos que los personajes no mencionan.

Retomando el ejemplo anterior, donde los personajes inician la historia dialogando sobre la insistencia de ver o escuchar algo, el narrador da a conocer más datos sobre las condiciones del lugar “La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante. La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda” (Rulfo, 1980: 146). Da a conocer al lector la hora del acontecimiento, es de noche por la presencia de la luna y las sombras; la caminata es a través del campo porque menciona un arroyo; el peso del cuerpo de Ignacio sobre las espaldas de un hombre mayor por eso se tambaleaba. Con esta información el lector imaginará las dificultades por la que pasaran ambos personajes.



Siguiendo con las características del *narrador omnisciente* es quien sabe más de la historia que los personajes; conoce detalles de acontecimientos anteriores inmediatos “El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces” (Rulfo, 1980:146- 147).

Sin que los personajes hayan mencionado su procedencia o su punto de salida, ahora el lector sabe que partieron de una población y otras personas participaron en la historia; también da a conocer los pensamientos del viejo, o mejor dicho su temor: de no poder llevarse a su hijo si lo bajaba porque no contaba con ayuda, estaban solos.

El narrador menciona detalles tan precisos para los lectores que posiblemente no se puedan imaginar “La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrotada entre las manos de su hijo” (Rulfo, 1980: 148-149) nos informa del desplazamiento de la luna, eso significa tiempo transcurrido, camino avanzado por los personajes. El resplandor de la luna era tan brillante a tal grado de lastimar la vista del viejo y era tal la fuerza con la que su hijo lo iba sosteniendo que no pudo mover la cabeza.

El narrador se da cuenta de cada detalle de los personajes que ni siquiera ellos mismos podrían notar. “Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor. Y sobre el sudor seco, volvía a sudar” (Rulfo, 1980: 149).

Al final de la historia es el narrador quien da cuenta de la llegada al poblado antes de que los personajes lo mencionen “Allí estaba ya el pueblo, vio brillar los tejados bajo la luz de la luna” (Rulfo, 1980: 151) y posterior a esto, el desenlace final “Al llegar al primer tejabán, se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado. Destabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros” (Rulfo, 1980:151).

En el ejemplo citado un cuerpo sin fuerza, laxo, es el de un cuerpo desmallado o en dado caso un cuerpo sin vida, muerto. Eso es lo que infiere el narrador, sin embargo nunca menciona esa palabra propiamente; únicamente reitera que las monos estaban tiesas. Un

cuerpo cuando pierde calor, pierde movilidad y flexibilidad quedando en una sola postura, es un cuerpo sin vida, un cadáver.

Una vez expuesto el tipo de narrador quien cuenta los detalles de la vida de los personajes, así como el ambiente en el que se desarrolla la historia, ahora vamos a analizar el tipo de *focalización*. Como se observó existen tres tipos de *focalización*: *cero*, *interna* y *externa*. La *focalización cero* es la más común y se da con el narrador omnisciente; la *focalización interna* es de tres tipos: *fija*, *variable* y *múltiple*; en la primera, lo mantiene un personaje, en la segunda, el narrador se concentra primero en un personaje y luego en otro, y en la tercera se cuenta el punto de vista de varios personajes. Finalmente encontramos la focalización externa, donde no dan pormenores de los pensamientos de los personajes, se mantiene un suspenso.

El *narrador* de Juan Rulfo conoce los acontecimientos de la historia, conoce a los personajes y sabe cuál será el final, sabe más que los personajes. En este caso se trata de un *narrador omnisciente* y por consecuencia tiene una *focalización cero*.

### **3.6.2. Identificación del modo en el guión**

La estructura del guión difiere del cuento en algunos aspectos en cuanto a forma, puesto que lo integran los siguientes elementos: acotaciones, indicaciones técnicas y diálogos de personajes; una estructura donde se leen acotaciones (indicaciones específicas para los actores y el personal técnico) y diálogos de personajes.

El guión carece de un narrador y no podemos considerar a las acotaciones como entidad narrativa, ya que sólo describen indicaciones precisas y no dan un panorama amplio o descriptivo del lugar, los personajes, los pensamientos o cualquier otro elemento que de indicio para comprender la historia. Ciertamente que el guión cinematográfico no es propiamente elemento interesante de lectura para una persona que guste de la literatura, pero en este caso como se trata de un análisis estructural del texto, es necesaria la lectura del mismo ya que representa la base de una adaptación literaria y el origen de una película.

En el caso del guión estamos hablando de una modalidad que no es propiamente la narrativa, sin embargo se da otra modalidad: *mímesis*, *imitación*; estructura propia de las

obras dramáticas y guiones cinematográficos. No existe la figura del narrador, sólo aparecen los diálogos de los personajes, son ellos quienes nos cuentan la historia.

Sin embargo, me gustaría saber hasta dónde puede ser flexible una teoría literaria aplicada a un guión cinematográfico. Iniciaremos entonces con decir que el *modo* es la forma en cómo están narrados los hechos, en este caso no es el *narrador* quien dará cuenta de ello, sino los personajes quienes a través de sus diálogos informarán al lector de la historia, y por supuesto, ayudados por las acotaciones.

### **3.6.3. Análisis comparativo**

En la categoría de *modo*, pudimos tener el análisis del *narrador*, el *punto de vista* y la *focalización*, aspectos importantes para un análisis literario y en este caso trascendental para el análisis estructural. Es la parte medular que nos indica la presencia de un ente importante, el *narrador*, figura que observaremos en todos la literatura ya sea a través de un testigo con suficiente información, aun más que los personajes, o de un personaje que nos narrará a historia en primera persona o de varios personajes donde contemplaremos la historia desde varios puntos de vista.

Y de igual manera, narrada desde un narrador sin estar enterado de los pormenores de personajes, ambientes, tiempo, escenarios, o cualquier otro detalle que pueda dar rienda suelta a la imaginación del lector.

En este trabajo de investigación, fue interesante enfrentarse al a la categoría de modo, pues aplicada a dos textos, un cuento y un guión cinematográfico, puede resultar complicado, e inclusive imposible.

Sin embargo, la teoría de la narratología no deja afuera a ningún texto escrito. Es decir, posiblemente en el guión cinematográfico no hayamos encontrado a un narrador, pero las acotaciones bien pueden dar cuenta de la presencia de un narrador deficiente, de aquel que no sabe mucho de la historia ni de los personajes, pero de quien nos da a conocer ciertos ambientes “El campo está cubierto de niebla, las sierras están oscuras y lejanas, apenas ribeteadas de rojo. Un puntito crece allá en el horizonte. Es JUAN DOLORES, un indio TZOTZIL, de unos 30 años, llevando a su hijo IGNACIO (de 10 ó 12 años) a hombros” (Fuentes, 1974: 5).

De esta manera, con una acotación, es como inicia el guión cinematográfico de *¿No oyes ladrar los perros?*; Donde indicaciones a los actores quienes desarrollaran la primera escena. En seguida viene un diálogo del personaje Ignacio “Oye bien, Ignacio... ¿No oyes ladrar los perros? Dime, hijito... Yo no oigo bien. Tus piernas me tapan las orejas. Yo tus ojos. Tú debes ser mis orejas” (Fuentes, 1974: 5).

A pesar de ser unas cuantas líneas las acotaciones, el lector se puede dar cuenta del espacio donde se desarrolla la escena, un campo con neblina, con la sierra alrededor o enfrente, de unas personas que vienen a lo lejos y se trata de un hombre de 30 años con su hijo menor de edad. Son datos, aunque escuetos, pero que van dando forma a la historia e informan al lector.

Enseguida del primer parlamento del personaje Juan viene otra acotación donde nos informa del estado de salud del personaje Ignacio y de cómo lo trae su padre “El NIÑO tiene fiebre, sus manos cruzadas estrechan la frente del padre y sus rodillas tapan las orejas paternas. Está envuelto en un gran sarape de lana” (Fuentes, 1974: 5); hasta el momento, y tomando en cuenta que se trata de la primera página, el lector tiene suficientes datos para conocer a los personajes, el ambiente y el estado en el que marchan los personajes.

De esta manera podemos encontrar, lo largo del guión cinematográfico, más ejemplos de acotaciones dando cuenta de los estados de ánimo de los personajes, de ambientes, atmósferas y descripciones escuetas ubicando al lector. Cito otro ejemplo, tomando al azar una página del guión “Una familia CHAMULA reunida alrededor de una mesa.

Conversaciones aprovecha la CÁMARA para hacernos descubrir el interior de una casa: suelo impecablemente limpio, hamacas para los niños, objetos habituales de gran belleza... imágenes piadosas... retratos del presidente, etc....” (Fuentes, 1974: 15); el texto citado es el inicio de una prolepsis, donde da a conocer, a través de las evocaciones de Juan, el padre de Ignacio, su futuro con el pedimento de mano de una mujer chamula. A través de estos textos, introducen al lector a una de las viviendas de los chamulas, es cierto que la indicación es técnica, sin embargo, no se queda puramente en eso, va más allá, pues quien lo lee, puede imaginar el lugar.

De esta manera, podemos encontrar oculto, entre las acotaciones de un guión, a un narrador deficiente con una focalización externa, pues no da pormenores de los pensamientos de los personajes, ni se adelanta a los hechos; mantiene al espectador en

suspense. Mientras en el cuento narrativo de Juan Rulfo, se encuentra un narrador omnisciente, con focalización cero quien conoce a la perfección los pensamientos de los personajes y la historia, pero que los diálogos de los personajes superan en número de párrafos a los del narrador, es decir, se deja hablar más a los personajes que al narrador.

### **3.7. VOZ**

Finalmente llegamos a la categoría de *voz* propuesta dentro de la obra *Figuras III* de Gerard Genette. Se refiere a la instancia narrativa quien cuenta historia, expone una serie de acontecimientos. Esta categoría está integrada por tres elementos: *tiempo de la narración*, *nivel narrativo* y *la persona*.

El *tiempo de la narración* se refiere al tiempo gramatical en que está narrada una historia; puede ser en pasado, presente o futuro. Se relaciona con las *analepsis* y *prolepsis*. *Nivel narrativo* son otras narraciones que pueden darse dentro de la historia primera, es decir donde la instancia narrativa nos cuente un acontecimiento pasado o futuro; en *el nivel narrativo* el relato primero puede perderse, e inclusive sea un personaje quien tome la *historia* y el lector se pierda por un momento del relato primero. En este sentido, el relato primero se denomina *intradiegético* y el segundo se denomina *metadieético*.

Según Genette, el *relato intradieético* tiene tres funciones: *explicativo*, son los antecedentes del porqué ha pasado tal acontecimiento; *temático*, hay una analogía entre la *historia primera* y la *segunda*; y *diversificativo*, funciona como distractor del relato primero.

Y finalmente llegamos a *la persona*, se refiere al tipo de narrador quien cuenta la historia y comprende dos maneras: *heterodiégetico* es el narrador ausente de la historia y el *homodiégetico* y es el narrador presente en la historia, puede ser un personaje.

#### **3.7. 1. Identificación de la voz en el cuento**

Analizando el cuento de Juan Rulfo, desde la categoría de *voz*, podemos encontrar a un narrador quien nos cuenta la historia en pretérito imperfecto del modo indicativo, ya que es el tiempo de la descripción, de la situación, el contexto, el marco o las circunstancias; es el

presente en el pasado. En los relatos es el tiempo de las descripciones y la exposición de las circunstancias, dentro de las que se produce la acción. Estos verbos tienen terminaciones en “aba, “abas”, “ábamos”, “aban”; “ía”, “ías”, “íamos”, “ían”;

Así podemos encontrar en el cuento de Juan Rulfo “Él apretaba los dientes para no morderse la lengua y cuando acababa aquello le preguntaba” (Rulfo, 1980:147). Los verbos “apretaba”, “acababa”, “preguntaba” cumplen con la terminación de los verbos en tiempo pretérito imperfecto del modo indicativo.

Cito otro ejemplo “Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor. Y sobre el sudor seco, volvía a sudar” (Rulfo, 1980:149); en este caso encontramos los verbos “sudaba”, “secaba” y “volvía” que también corresponden a la terminación de la conjugación del verbo ya citado.

Asimismo, existe otro tiempo que se mezcla en la *voz* del *narrador*, se trata del pretérito indefinido del modo indicativo de la tercera persona; cito un ejemplo “Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar los pies, balanceándolos de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza, allá arriba, se sacudía como si sollozara” (Rulfo, 1980:151); por la presencia de los verbos “sintió”, “dejó”, “comenzó”, “pareció”. El tiempo de la narración continúa de la misma manera a lo largo del cuento de Juan Rulfo.

En cuanto al *nivel narrativo* encontramos un solo relato, es decir *relato primero* en toda la *historia* y por lo tanto *intradiegético*. La conversación entre los dos personajes no les da pie a crear otras historias como una *analepsis* o *prolepsis*, o para explicar algún acontecimiento, ni tampoco que provoque alguna pausa en la historia. Ésta fluye lineal hasta el final.

Pasamos a *la persona*, otro aspecto a analizar dentro de la categoría de *voz*, donde encontramos a un narrador ausente de la historia, es un testigo quien nos narra hechos acontecidos en un pasado; por lo que estamos hablando de un narrador heterodiegético.

### **3.7.2. Identificación de voz en el guión**

En el guion cinematográfico resulta un tanto complejo analizar el rubro de *voz* debido a la estructura de guión porque propiamente no existe un *narrador*, sin embargo, las

acotaciones sí nos dan cuenta de algunos detalles tanto del estado de ánimo y características de los personajes, los espacios o los ambientes, lo que podría funcionar como un *narrador*.

En este trabajo de investigación, en especial en las categorías de *voz* y *modo*, sería muy aventurado forzar la teoría del estructuralismo para aplicarla a un guión cinematográfico, donde sabemos existen otras posibilidades de contar una historia y, sobre todo cuando se lleva a la pantalla grande, donde las posibilidades cinematográficas son infinitas, y donde no necesariamente exista un *narrador* tal cual aparece en los textos literarios.

Sin embargo, quiero hacer un ensayo de análisis del rubro de *voz* aplicado a un guión cinematográfico. Con ello no quiero demostrar nada en especial, sino probar las posibilidades de flexión de la teoría del estructuralismo y saber hasta dónde sería posible aplicarla.

Si tuviera que identificar al *narrador* en una película diría que son las imágenes, los cuadros que va captando la cámara y lo va presentando en una secuencia; o bien, si el director y el guionista han decidido meter a un narrador en *voz over* u *off* que narré los hechos, o puede tratarse de un personaje quien tome el papel de narrador y a través de sus pensamientos nos dé cuenta de lo acontecido o, en otro caso, que el personaje aparezca en escena narrándolas; a través de estas posibilidades es como podría dar cuenta que existe un *narrador*. Pero en un guión cinematográfico, diría que las acotaciones toman esa función.

Al igual que en el cuento de Juan Rulfo, iniciaré analizando el guión cinematográfico desde el tiempo de la narración, nivel narrativo y la persona o tipo de narrador; en el mismo orden y ejemplificando en cada caso para hacer más comprensible el análisis.

Así podemos encontrar en el guión cinematográfico un tiempo gramatical en presente y en tercera persona. Como ya se mencionó líneas arriba, no existe propiamente la figura del *narrador*, sin embargo, las acotaciones bien pueden dar cuenta de los ambientes. En este caso, el guión cinematográfico inicia con la siguiente acotación: “El campo está cubierto de niebla, las sierras están oscuras y lejanas, apenas ribeteadas de rojo. Un puntito crece allá en el horizonte. Es JUAN DOLORES, un indio TZOTZIL, de unos 30 años, llevando a su hijo IGNACIO (de 10 ó 12 años) a hombros” (Fuentes, 1974: 5); notamos los verbos “está” “cubierto”, “están”, “crece”, son verbos en presente y expresan acontecimientos que suceden en el acto.

Ahora vayamos a la escena donde aparece una de las prolepsis más prolongadas en la historia, cuando Ignacio se encuentra en la ciudad de México; quizá podamos pensar que el tiempo gramatical cambié por tratarse del futuro, sin embargo no es así, pues en las acotaciones las descripciones continúan apareciendo en presente: “La muchedumbre matutina se dirige al trabajo. Se distingue claramente a IGNACIO, todo vestido de blanco, caminando en sentido contrario al de la multitud y cargando un enorme hitacate” (Fuentes, 1974: 28), nuevamente aparecen los verbos en presente “dirige” y “distingue”.

Pasemos ahora al análisis del nivel narrativo; en este caso encontramos varios relatos en segundo grado como fueron las prolepsis donde Ignacio es fiscal, pastor, músico, enamorado de Jacinta, cuando es jefe o su estancia en la ciudad de México; o las analepsis: la feria donde se presenta una función de títeres, o cuando Juan recuerda a su esposa difunta; escenas que podría calificar como metadieéticas diversificativas de acuerdo a lo propuesto por Genette; en este caso diríamos que las escenas antes mencionadas no cumplen con las características del nivel narrativo, pues son escenas con personajes diferentes que muchas veces se usan para explicar o distraer al lector, mismas que pueden confundirse con las prolepsis o analepsis.

Haría un alto en una de ellas que pudiera cumplir con las características, se trata de la escena de la función de títeres. En el guión cinematográfico de Carlos Fuentes se lleva a cabo una función de títeres:

Se oyen las voces agudas de los actores: el diálogo se efectúa en indio TZOLTZIL (exclamaciones y risas de los niños. Ambiente de guiñol). Entonces la esposa va a buscar al médico y éste, después de examinar al enfermo, le dice que se curará si utiliza jabón, un peine y unos polos desinfectantes de color rojo. Entran en escena otras marionetas, representando el jabón verde, el desinfectante rojo, el agua azul y el peine. Bailan y el hombre mejora mucho, su alma no abandona su cuerpo y el brujo se revuelca furioso por el suelo. (Fuentes, 1974: 10)

En este caso podríamos estar hablando de una historia dentro de otra historia, es decir de un relato en segundo grado: metadieético. El cual representaría una explicación a la enfermedad de Ignacio.

En cuanto a la persona y el tipo de narrador, diría que se trata de uno ausente de la historia: heterodieético, porque se concreta a datos precisos y conoce menos de la historia que los personajes: “El interior del camión va repleto de hombres, mujeres y niños con toda suerte



de huacales llenos de pollos, cerdos, verduras. JUAN carga en brazos a IGNACIO, abriéndose paso en medio de los apretujones” (Fuentes, 1974: 27); en este caso el narrador informa de las condiciones del interior del carro, pero el lector se entera que el chofer le ofreció llevarlos al poblado más cercano por el diálogo de los personajes, no por las indicaciones del narrador en las acotaciones.

A lo largo del guión leeremos este tipo de indicaciones precisas a manera de información para darnos una idea de los espacios y ambientes.

### **3.7.3. Análisis comparativo**

Así es como llegamos al final de las categorías propuestas por Genette para un análisis estructural del texto narrativo, pudiendo observar, en estas últimas dos categorías (*modo y voz*) la complejidad a empatar la teoría del estructuralismo con un texto que no es propiamente literario, a un texto que debido a su estructura tiene otros elementos, un texto donde los personajes son quienes dan cuenta (en gran medida) de los acontecimientos; pero que en un dado caso y hasta determinados límites se puede aplicar la teoría para un análisis estructural del guión, en este caso del guión cinematográfico.

Debo mencionar las enormes fluctuaciones generadas en la investigadora con respecto a las categorías de modo y voz, sobre todo al aplicarlas en el guión cinematográfico, pues de ante mano la asesora a cargo de este trabajo de investigación me dijo desde un inicio que no debía perder de vista las diferencias de los textos a lo largo, de la investigación, en especial al llegar a las categorías antes mencionadas, fue cuando noté la complejidad de aplicar o no aplicar la teoría al guión cinematográfico.

En un principio creí que no se debía aplicar porque enfrenté al gran dilema de contemplar las acotaciones como una entidad narrativa, pero pronto caí en la cuenta de que no podía forzar ciertos elementos para llevar a cabo un análisis, pero tampoco podía dejar de lado esos mismos ya que presentaban características semejantes a las analizadas en el cuento de Juan Rulfo, como fue el caso del narrador. En el guión se presentaban acotaciones que daban cuenta de un ambiente y un lector de guiones podía entender mejor la historia con los pocos detalles ofrecidos en él, sin embargo, hubiera sido irresponsable de mi parte tratar estos textos como una entidad narrativa.

Así que opté por analizarlas en su estado natural hasta donde la teoría me lo permitiera. Por que deduzco que se trata de un buen ejercicio de ensayo para aplicar la teoría del estructuralismo a textos que muchos no consideran literatura. En cuanto a esto último, no entraré en discusión de demostrar que sí se trata de literatura o lo contrario.

Lo cierto es que una teoría surgida de las entrañas de la literatura, se puede aplicar a un guión cinematográfico, hasta donde es posible. La pregunta que dejaría abierta para otra línea de investigación sería ¿esta misma teoría sería aplicable a un guión teatral, radiofónico o televisivo? Seguramente quien lo contemple como una posibilidad de estudio dirá que sí, pero habría de saber a qué dificultades se enfrentaría.

### **3.8. OTROS ELEMENTOS**

#### **3.8.1. Análisis del título en el cuento y guión**

El título es el que da nombre a las cosas, a las personas, a las enfermedades, en fin, a todas las cosas. Así encontramos títulos de libros, de películas, de canciones, de obras de teatro, de programas televisivos o radiofónicos.

También existen otro tipo de títulos como el título de propiedad, título de crédito, título de campeonato, título académico; pero de ellos no hablaremos, sino más bien de los títulos que dan nombre a una obra literaria, en este caso, el nombre de un cuento y un guión cinematográfico. Nombre que aparentemente es el mismo, sólo que en el guión cinematográfico aparece con signos de interrogación.

El cuento de Juan Rulfo se llama “No oyes ladrar los perros”, y el guión cinematográfico de la adopción del cuento *¿No oyes ladrar los perros?* En el segundo caso es una pregunta y en el primero es una afirmación.

Tal vez fue este elemento uno de los que llamó mi atención al iniciar la presente investigación, el título de ambas obras. Una vez iniciada la búsqueda de la teoría para llevar a buen término este trabajo, pude constatar que Gerard Genette en el libro de Palimpsestos, manejaba el tema de la transtextualidad. Para el autor antes citado, el término abarca más de lo imaginado por el autor, por eso lleva a cabo una clasificación de, lo que considera, son tipos de transtextualidad. La divide en cinco, según el grado de complejidad que va

de menor a mayor: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. De éstos, la paratextualidad es la que se encarga de la relación que existe entre una obra y otra en cuanto se refiere a "...título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubiertas, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto..." (Genette, 1989: 11).

En este caso, podemos deducir que el título utilizado en el guión cinematográfico es un paratexto, el cual viene de otra obra. Lo que significa un traslado de palabras a otro texto con una variación: los signos de interrogación.

Hablando en términos de mercadotecnia, pudiera tratarse de una manera de atraer la atención y "curiosidad" de los espectadores para asistir al cine y ver el cuento de Juan Rulfo en la pantalla grande.

### **3.8.2. Identificación de los personajes en el cuento y el guión**

En lo que respecta a los personajes en el cuento de Juan Rulfo y el guión cinematográfico de Carlos Fuentes, aclarando de ante mano que no haré un análisis psicológico o de características físicas ni de cualquier otra índole, ya que el objetivo de la investigación es conocer el proceso de transformación de un texto a otro y para ello se utilizó la teoría de la narratología. Para el caso de los personajes, rubro no expuesto por la teoría antes mencionada, sólo daré un panorama general de los personajes en ambas obras.

Sólo mencionaré el número de personajes así como las diferencias de edad y características físicas que a primera vista saltan.

Iniciaré con el número de personajes en el cuento, como ya sabemos se trata de una obra corta y los personajes que en él aparecen son dos: Ignacio y su padre, quienes a través de regresiones mencionarán a otros personajes como la madre de Ignacio, amigos de su hijo, el compadre Tranquilino. Todos son mencionados por el padre de Ignacio.

Mientras que en el guión la lista de personajes (por orden de aparición) son 16: Juan Dolores, Ignacio, Padre de Jacinta, madre de Ignacio, ladino, José, Jacinta, Evangelista, Hombre I, Hombre II, Niño I, Mujer I, Mujer II, Empleado de taquilla, Madre de Jacinta y Viejo brujo. Anexo al final de esta lista otros personajes que no son contabilizados. Abro

un paréntesis en esta parte para mencionar que el guión sugiere a la misma actriz para personificar a Jacinta y otros personajes femeninos jóvenes que participan de manera directa con Ignacio.

Para un mejor entendimiento de la presencia de los personajes mencionaré a continuación, en primer lugar y como he venido analizando las obras, primero el cuento y luego el guión cinematográfico, la presencia de cada uno de ellos en las obras.

El “viejo”, es el personaje principal en la obra “No oyes ladrar los perros” de Juan Rulfo. Es el padre de Ignacio. Representa a un hombre mayor, viudo, con un hijo muerto antes de nacer y otro joven a quien lleva cargando a cuestas. Al igual que Juan Dolores, personaje del guión cinematográfico, será quien dé a conocer pasajes que complementen la historia, pero en este caso lo hará a través de analepsis.

*Juan Dolores*: con este nombre aparece en el guión cinematográfico, se trata del padre de Ignacio. Es el primer personaje en aparecer. Hacen mención de él como un indio Chamula, de unos 30 años de edad, viudo y con un hijo de ocho o 10 años. A través de las narraciones y evocaciones de Juan Dolores el espectador se enterará de los pormenores de la historia “JUAN se expresa en términos sencillos, pero verdadero: cuenta a su hijo su propia vida y esta confesión patética es al mismo tiempo para IGNACIO la posible proyección de su porvenir” (Fuentes, 1974: 3)

A lo largo de la historia el personaje tendrá comunicación con otros para lograr su objetivo: encontrar a un doctor. Las evocaciones que haga este personaje en la historia serán a través de prolepsis.

Para Juan Rulfo el personaje de Ignacio tiene características muy diferentes a las del guión cinematográfico: es un joven de uno 20 años aproximadamente, delincuente, quien fue herido de bala en una de sus fechorías. Uno de sus crímenes fue haber asesinado a su padrino Tranquilino.

*Ignacio*: para la versión cinematográfica es un niño de unos 10 ó 12 años que padece de una enfermedad no especificada. A lo largo de la historia lo veremos convertido en joven. Ignacio es un niño quien vivía al lado de sus padres, sin embargo por no aplicarse una vacuna contrae una enfermedad. Como ya lo mencioné, posteriormente lo veremos convertido en un joven por una serie de prolepsis generadas por su padre Juan Preciado, quien lo contempla en diferentes facetas de la vida.

*Padre de Jacinta:* aparece en el momento del pedimento de mano de su hija, donde el texto hace gala de las tradiciones del pueblo Chamula durante este acto. En el cuento de Juan Rulfo, este personaje no aparece.

*Ladino:* se encuentra en compañía de otro en un expendio de alcohol, cuando Juan Dolores llegan solicitándoles agua. Los ladinos no se la dan, por el contrario, lo ofenden por su condición de Chamula. El personaje referido en este espacio no aparece en la obra de Juan Rulfo.

*José:* es un personaje joven con dos participaciones en el guión, la primera como chofer de un camión de pasajeros. José encuentra en el camino a Juan Dolores y a su hijo, los lleva al siguiente poblado sin cobrarles; posteriormente lo veremos como mecánico y es quien llevará a conocer la ciudad de México a Ignacio y quien le dará asilo. José vive con su mamá y su hermana Jacinta

*Jacinta:* una jovencita de rasgos indígenas, que en una de las prolepsis generadas por Juan Dolores, la evoca como la novia de Ignacio y posteriormente como su futura esposa. Este personaje femenino aparecerá en la historia primera, en uno de los poblados donde Juan Dolores deja descansado a su hijo, mientras pregunta por el siguiente pueblo. Ignacio mira a Jacinta, esa mujer idealizada por su padre que nunca conocerá. Jacinta será la secretaria del museo de culturas populares que recibe piezas prehispánicas a los naturales.

Al mirarla Ignacio queda fascinado con su belleza. También será la hermana de José el chofer y mecánico. En la obra *No oyes ladrar los perros* sólo se menciona un personaje femenino, la madre de Ignacio.

*Evangelista:* personaje adulto mayor, ciego que escribe cartas a los analfabetas. Está acompañado de un niño a quien le llama “licenciado”. Ignacio (joven) tiene contacto con este personaje porque solicita una carta dedicada a la señorita que lo atendió en el museo de culturas populares. En la obra de Juan Rulfo no aparece. La historia del Juan Rulfo sucede en el campo, durante las primeras horas de la noche y la madrugada; los únicos personajes que caminan son el Viejo llevando a cuestas a Ignacio, su hijo.

*Hombre I:* personaje incidental que aparece en el Portal de los evangelistas dictando una carta.

*Hombre II:* personaje incidental que dicta carta al evangelista.

*Niño I:* personaje incidental que dicta carta al evangelista.

*Mujer I:* personaje incidental que dicta carta al evangelista.

*Mujer II:* personaje incidental que dicta carta al evangelista.

*Empleado taquilla:* personaje incidental que atiende la taquilla de la plaza de toros de la ciudad de México. Aparece en la prolepsis donde se ve a Ignacio (joven) intentando entrar a una de las corridas, sin embargo cuando se entera del precio del boleto se sorprende y sale de la fila abucheado por el resto de las personas.

*Madre de Jacinta:* es mencionada durante la escena donde nos remite a la feria del pueblo Chamula, en ella la madre de Ignacio aparece en compañía de Juan Dolores y su hijo, vestidos con los trajes típicos de su pueblo; en esta escena también parecen unos extranjeros tomando fotografías para resaltar a los habitantes nativos de México, los vistosos trajes y el escenario de una feria tradicional:

A un lado, entre la muchedumbre. JUAN, IGNACIO y su madre, cruzan a unos turistas americanos. Sorprendidos por el aspecto de los indios, que van vestidos de un blanco impecable, con los mismos trajes que llevan JUAN e IGNACIO por el camino, pero de una limpieza extrema, tal y como son los indios. Le paran los turistas y el marido, convencido de agradar a todos, fotografía con 'polaroid' a su mujer, que sonríe en medio de los indios, posando una mano protectora en el hombro de IGNACIO, que no aprecia en absoluto (Fuentes, 1974: 10).

La segunda aparición de la madre de Ignacio es cuando se extraña de su presencia en este mundo. Esta escena también es una regresión de Juan Dolores:

IGNACIO (OFF) ¿Mi mamá caminó mucho cuando se murió? JUAN (OFF) Tu madre era buena, hijito; pero miraba demasiado el arcoíris. A veces dejaba de trabajar, como si oyera una voz que la llamaba. Dejaba de mirar la tierra y se ponía a mirar el arcoíris. Yo sabía que estaba perdiendo su alma. Un día me dijo: MADRE, ' Juan mira mis manos ya no me pertenecen. Mis manos son de los niños, son del agua donde lavo, son de la cocina donde trabajo. Mis manos son como el humo de la tierra quemada después de la cosecha, y están quebradas como la tierra reseca por el sol (Fuentes, 1974: 20,21).

En la obra de Juan Rulfo, el personaje de la madre de Ignacio es evocado por el Viejo durante el trayecto a Tonaya, a manera de reproche por el comportamiento de Ignacio: “Me acuerdo cuando naciste. “Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella... Tu madre, que descanse en paz, quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú

crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú también la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas” (Rulfo, 1980: 150).

Y más adelante vuelve a decir: “Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella” (Rulfo, 1980: 151).

Con esta comparación se aprecia claramente que la presencia de la madre en el guión tiene más participación que en el cuento de Juan Rulfo.

*Viejo (brujo)*: su presencia la encontramos casi al final de la historia. Este personaje intenta curar a Ignacio con todos los elementos de la brujería porque considera que “Tu chulele está enfermo, muchachito... Tienes rencor en tu alma. Debes tener fe para que te cure” (Fuentes, 1974: 51). Juan Dolores reacciona con terror, sale de ese lugar con su hijo. Mientras el brujo lanza maldiciones contra Ignacio. Este personaje en el cuento de Juan Rulfo no aparece.

*Ingenieros y arquitectos*: personajes incidentales que aparecen en la escena de construcción del metro, uno de los trabajos de Ignacio a su llegada a la ciudad.

*Títeres*: estos personajes pudieran parecer fuera de lugar en el guión cinematográfico, sin embargo son pieza clave de los acontecimiento que se desprenden de una simple obra de teatro con títeres, que es presenciada por Ignacio (niño), a raíz de la misma se genera la enfermedad de Ignacio, como consecuencia la desesperación de Juan Dolores por encontrar un doctor. En escena aparecen: el indio enfermo, la esposa del indio, el brujo, el doctor, indios y parte de la utilería animada: jabón, peine, polvos desinfectantes y agua. La historia es muy sencilla, los títeres resaltan la importancia de consultar a un médico antes que a un brujo, dan a conocer que la higiene es un factor importante para la salud y las campañas de vacunación ayudan a prevenir enfermedades. A pesar de todas estas explicaciones Ignacio no permite aplicarse la vacuna. Estos personajes no son mencionados en el cuento de Juan Rulfo.

### **3.8.3. Análisis comparativo de los personajes**

Como ya se notó, el número de personajes en el guión supera el número de personajes en la obra de Juan Rulfo. De igual manera las características físicas de los personajes, así como las circunstancias de cada uno de ellos son diferentes en ambas obras.

Para comenzar, en el cuento el papá de Ignacio no tiene nombre propio, únicamente le llaman viejo: “El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros” (Rulfo, 1980: 144-147).

Mientras que en el guión cinematográfico el mismo personaje es nombrado Juan Dolores “Es JUAN DOLORES, un indio TZOTZIL, de unos 30 años, llevando a su hijo IGNACIO (de 10 ó 12 años) a hombros” (Fuentes, 1974: 5). Nos damos cuenta que es un hombre joven, de la comunidad de los Tzolziles. Es importante mencionar otra característica importante del nombre de Juan Dolores ya que pudiera representar un símbolo, un arquetipo, es decir Juan es un nombre común, sobre todo entre los mexicanos debido a la tradición religiosa, como rendirle culto a Juan Diego. Además no es un nombre complicado, largo, o difícil de olvidar. Es simplemente Juan.

El apellido o pudiéramos estar hablando también de un segundo nombre: “Dolores”, que nos dice de inmediato se trata de una persona que padece de algo. En este caso Juan Dolores siempre menciona que un chamula no se cansa, está destinado a caminar el resto de su vida aún después de muerto siguen caminando. Podemos entender así la vida en su comunidad, es decir la de recorrer enormes distancias no impostando las inclemencias del calor, agua, frío, dolor, sufrimiento siempre estarán en movimiento para alcanzar sus objetivos.

Es importante recordar la viudez del personaje. El concepto de Juan Dolores sobre la importancia de los hijos, es infinita “Un padre sin su hijo no es nada” (Fuentes, 1974: 11). De ahí que haga lo imposible por encontrar un doctor que curará a su hijo para que no muera, así estaría evitando el dolor de estar solo en el mundo.

El dolor que representa la muerte de un hijo o hija para un padre, es inconcebible. Para algunos puede resultar más conmovedor un menor de edad. Pudiera ser por eso que el personaje de Ignacio en el guión cinematográfico se haya dejado a un niño de 10 ó 12 años de edad; o pudiera ser para que Juan Dolores lo cargara con más comodidad. Esta es otra diferencia marcada en los personajes de Ignacio. En el cuento es un joven (además delincuente), en el guión es un niño (enfermo).

La diferencia de edades en el personaje de Ignacio es muy marcada, surgen muchas interrogantes al respecto ¿por qué al adaptar el guión decidieron caracterizar a Ignacio niño?, ¿por qué no mantuvieron al personaje joven?, ¿acaso esto pudiera influenciar en el



éxito o fracaso de la película? Puede darse el caso que con un personaje joven la historia se tornaría lenta por soportar el peso de un adulto a las espaldas, mientras que con un niño el trayecto sería más ligero por el peso de su cuerpo o porque los conflictos de un joven son más graves que los de un niño.

Los personajes femeninos en ambas historias son fundamentales. La presencia de la mujer en *No oyes ladrar los perros* de Juan Rulfo, representa a la dadora de vida, la madre. Es el único personaje femenino que aparece. Desafortunadamente ella muere cuando Ignacio es apenas un niño.

Mientras en la obra de Carlos Fuentes el personaje femenino es mostrado desde ópticas deferentes sobre todo con el personaje de Jacinta. Primero es la novia abnegada de Ignacio, luego es la mujer citadina que trabaja en una oficina, al final es la mujer joven con la intención de mejorar su condición económica y social. Es importante decir que en la adaptación mantienen al mismo personaje, es como si Juan Dolores mostrara a su hijo que sólo existe una mujer para la vida de los hombres, una mujer ideal que puede encontrarse en todos lados. O la mujer ideal creada por Juan Dolores para su hijo.

Dentro de la lista de personajes también contemplo a los títeres. Estos personajes representan una meta diégesis, es decir una historia dentro de otra historia, elemento importante utilizado por el guionista como herramienta para dar a conocer los beneficios de la higiene y la importancia de visitar a un médico y no a un brujo.

## CONCLUSIONES

A lo largo de la investigación, de las lecturas, de los comentarios con profesores así como de alumnos y lectores pude apreciar la gran importancia del presente trabajo, el cual consideré, en un principio, fácil de concluir. Sin embargo, no fue de ese modo debido a que el grado de análisis se hizo más profundo como fue el caso de las categorías de Modo y Voz, y como se trataba de un cuento corto y un guión cinematográfico podía no profundizar en ello; pensé que por tener un cuento de seis páginas al autor le era sencillo contar una historia aparentemente simple.

Sin embargo, a cada palabra, cada frase, cada oración pude constatar la gran complejidad de su contenido. La maestría demostrada por Juan Rulfo para contar una historia sucedida en donde muestra toda una vida de sus dos únicos personajes a través de recuerdos entablados en diálogos.

Pude constatar de igual manera la posibilidad de aplicar una teoría literaria a un guión cinematográfico. En este caso la narratología o la Teoría del texto narrativo me permitió explorar los elementos de tiempo de la historia, del relato, el modo y la voz, en un texto donde sólo aparecen diálogos y acotaciones como es el caso del guión. Y tal como lo comentaba Gerard Genette mientras haya una historia que contar, entonces estamos hablando de una narración. Efectivamente, la teoría de la narratología pudo sacar a flote los elementos que componían a cada obra y posteriormente para llevar a cabo un análisis y compararlos con los elementos textuales del cuento de Juan Rulfo.

Debo mencionar también que no todas las categorías propuestas en *Figuras III* aparecieron en los dos textos, asimismo debo mencionar que tampoco se forzó a la teoría o a los textos para equipararlos. Únicamente se analizaron los elementos encontrados en ambas obras. Puedo comentar con absoluto placer que las categorías textuales de tiempo de la historia/retrato fueron las primeras en aparecer en los dos textos, estas eran parte medular de las modificaciones sufridas por la historia al pasar a guión cinematográfico.

Llegué a la conclusión que analizando únicamente el tiempo de la historia/retrato, era suficiente para conocer y dar respuesta a la pregunta que abrió la investigación.

Sin embargo, mi interés por conocer y aplicar toda la teoría de Gerard Genett en las dos obras se pudo concretar y de esta manera el resultado del análisis me dejó satisfecha porque

a través de la categoría de Modo pude ampliar mi conocimiento en cuanto a la forma dialogada o dramatizada propia del guión, donde no existe la figura del narrador así pude apreciar la importancia de la manera de contar una historia dialogada; a pesar de no contar con la presencia de un narrador, el lector o espectador puede conocer el argumento de una obra.

Es tan válida la forma dialogada de contar una historia y de ser analizada como la de cualquier otra historia con narrador. En futuras investigaciones podría retomarse, no sólo la teoría de la narratología, sino otras teorías literarias para ser aplicadas al estudio de la pintura, teatro, danza, música y experimentar con ellas, saber hasta dónde es posible su aplicación. En un determinado momento se pueden hacer ajustes o correcciones, teniendo como resultado una teoría mejorada para ser aplicada en estas disciplinas, y a la inversa.

Por otra parte se aplicó el análisis de otros elementos fuera de la teoría narratológica de Gerard Genette, me refiero al análisis de los personajes y el título de la obra. En un principio consideré que estos elementos no podían quedar de lado debido a las marcadas diferencias, por lo que los consideré fundamentales para su análisis.

No dudo que en un futuro se pudiera profundizar en una investigación para otra tesis, pues en el presente trabajo sólo se marcaron las diferencias como el número de personajes, los nombres, la participación de los mismos en la historia; de igual manera, el título de la historia, se retomó en la investigación para dar cuenta de los signos de interrogación y un poco el sentido. Es aquí, en esta categoría del título, donde se pudiera profundizar en una investigación.

La teoría de la narratología me resultó un tanto compleja por la terminología empleada por el teórico francés. Para una mejor comprensión fue necesario conocer algunos de sus textos, como *Palimpsestos* y tener antecedentes de *Figuras*, *Figuras I*, *Figuras II*. Debo mencionar la importante ayuda de las gráficas ilustrando las analepsis y prolepsis, de no haber sido por ellas la comprensión no hubiera sido completa.

La polémica por años discutida entre los literatos, críticos, cineastas, teóricos y más estudiosos acerca de si el guión es considerado literatura o no, si puede ser estudiado como un ente literario, fue uno de los obstáculos a los que me enfrenté. Surgieron algunas preguntas como si era posible analizar el guión como texto literario, si era posible aplicar

una teoría literaria, y en el caso donde no aparece un narrador cómo podría analizarse esa parte del texto; finalmente, si la gente leería un guión cinematográfico.

Preguntas que fueron encontrando respuesta a lo largo de la investigación, lejos de ser un motivo para abandonar el trabajo, fue un reto poder aplicar una teoría literaria a un guión cinematográfico. Una vez concluida la investigación puedo considerar al guión, en cualquier modalidad (cinematográfico, radiofónico, televisivo o teatral), como literario con sus características particulares. Retomo la concepción de Genette, mientras se cuente una historia, estamos hablando de un texto literario.

Los objetivos propuestos en la presente investigación se alcanzaron favorablemente debido a una exhaustiva lectura de la teoría aplicada porque había claridad en las categorías propuestas por Genette, considero que esto facilitó en un primer momento porque hubo una plena identificación. El paso siguiente fue localizarlas en los textos a analizar, en este caso comencé por el cuento de Juan Rulfo y posteriormente en el guión cinematográfico.

El procedimiento fue minucioso, ya que hubo momentos donde confundía las categorías en ambos textos. Me llevó a leer y releer cada página, cada frase para obtener resultados favorables.

A través de la comparación, tan sólo en la primera categoría tiempo de la historia/relato pude constatar que la obra cinematográfica, adaptada por Carlos Fuentes tiene ciertas variantes que se alejan un poco de la historia de Juan Rulfo, sin embargo, conserva a los personajes centrales: Ignacio y su padre. El guión cinematográfico retoma parte del argumento original del cuento pero a lo largo de la historia crea sus propios personajes perfectamente caracterizados, con escenarios apropiados a un México multicultural, al contexto histórico de su época.

La obra de Carlos Fuentes tomó matices propios a la historia contada por Juan Rulfo, por supuesto que integró elementos indispensables como el binomio padre e hijo, la idea de alcanzar una esperanza; el diálogo entre padre e hijo, la acción de caminar por terreno desconocido. Fueron constantes en ambas obras. De las diferencias puedo decir que las anacronías entre prolepsis y analepsis, modificaron en ciertos momentos la obra.

Fueron varias las hipótesis formuladas en el presente trabajo como que algunos elementos del cuento se mantienen en el guión como los personajes Ignacio y su padre, así

como los escenarios campestres y tiempo de la historia. Los dos primeros llevadas al cine para atrapar la atención de los espectadores.

Una segunda hipótesis fue que las anacronías y aumentar el número de personajes en el guión cinematográfico ayudó a alargar la historia, esto le dio pie a mostrar las tradiciones y el folklor de un México indígena. Ante estos elementos expuesto mi hipótesis principal fue que la historia contada en el guión cinematográfico se trataba de otra diferente al cuento “No oyes ladrar los perros” de Juan Rulfo. Esto ocasiona modificaciones en la diégesis del guión cinematográfico porque contiene un mayor número de escenas digresivas en comparación con la historia original.

Debo hacer especial hincapié en una prolepsis que aparece en el guión cinematográfico por la extensión y duración de la misma, fue la prolepsis más prolongada que hizo un alto total en la historia, rompió por completo con el ritmo de la historia inicial y nos remitió a una historia diferente. Me refiero a la prolepsis donde Juan Dolores proyecta a Ignacio como un joven llegando a la ciudad con la posibilidad de llevar una vida ahí.

Bajo este pretexto se muestran las carencias de empleo, la falta de oportunidades para los jóvenes, la migración de ciudadanos provenientes de otros estados a la ciudad de México. Ignacio dentro de este escenario, que Juan Dolores no imaginó para su hijo, pero que los lectores lo contemplamos como una posibilidad para Ignacio. Incluso Juan Dolores le decía que nunca debía cruzar las montañas por tratarse de un lugar malo; con ello se refiere precisamente a la ciudad de México, de donde se deduce que este personaje ya había estado.

Considero que a raíz de esta prolepsis, cuando Ignacio llega a la ciudad de México, la historia se alarga a tal grado de perder al lector de la historia original, ante este escenario puedo afirmar que la historia del guión cinematográfico es diferente a la historia de Juan Rulfo.

El guión *¿No oyes ladrar los perros?*, tiene su propio universo, los personajes tienen su propio estilo de vida: anhelos, miedos, gustos, proyecciones; también son poetas como toda persona habituada a convivir con la naturaleza. Por eso son chamulas y así los muestran en el guión cinematográfico con algunas de sus tradiciones: el pedimento de mano, forma de

vestir o sus actividades diarias como ir al río por el agua, cultivar la tierra, hacer artesanías, etc.

En el guión cinematográfico, deja entrever la carencia de servicios públicos como salud, agua y drenaje, o acceso a los medios de comunicación, ya que debido a la falta de éstos, los chamulas carecen de información y por ende el padecimiento de enfermedades. La historia en el guión tiene su propio contexto, sostenido con acontecimientos de esa época: la migración de gran parte de la comunidad indígena hacia la capital, los asentamientos irregulares en las inmediaciones de la capital (como es el caso de Nezahualcóyotl y la familia de José quienes viven en una pequeña casa en este lugar), la industrialización, el desarrollo, el comercio, por mencionar algunos. Sin embargo, esta situación de vida sigue tan vigente como en el siglo pasado.

Por lo antes mencionado, puedo decir que en esta prolepsis en especial mantiene su propia historia que difiere en mucho del cuento de Juan Rulfo.

En la presente investigación mostré que entre los personajes principales mantenidos en ambas obras, figuran el padre y el hijo. En el cuento de Juan Rulfo, el padre es una persona mayor, sabemos de ello porque el narrador se refiere a él como “El viejo” (Rulfo, 1980: 146); mientras que Ignacio, su hijo es un joven, sin que el narrador especifique la edad. El viejo lleva a su hijo sobre sus hombros y espalda, va en busca de un doctor para que lo sane de una herida de bala, lesión ocasionada por las actividades delictivas de Ignacio. Durante el trayecto, el viejo lo reprende por la forma de vida elegida y a pesar de eso, lo quiere salvar por la memoria de su esposa, no por amor a su hijo.

Así Juan Rulfo, muestra una historia cruda debido a las temáticas expuestas: el rencor de un padre hacia su hijo, la decadencia de los valores humanos o la pobreza, donde todo ello lleva a los personajes a la decadencia emocional. La historia de *No oyes ladrar los perros*, puede ser comparada con las grandes tragedias griegas porque los elementos son equiparables a ellas: el castigo del héroe por su mal comportamiento; la travesía, es decir el viaje de un lugar a otro para encontrar la salvación; y finalmente la destrucción inminente del personaje. Así es como en el cuento de Juan Rulfo, los personajes viven una epopeya trágica.

En cuanto al guión, los personajes principales son el padre, quien lleva por nombre Juan de unos 30 años, e Ignacio, un niño de 10 ó 12 años; variante de suma relevancia por la

diferencia de edades que salta a primera vista. Sin embargo, Ignacio no va herido de bala, va enfermo. Estos personajes pertenecen a la comunidad indígena de los tzotziles o chamulas, como muchos los llaman despectivamente; también van en busca de un doctor y emprenden un viaje, pero las evocaciones de Juan hacen revivir momentos de una vida futura para su hijo, situación que va alargando la historia hasta el momento de llevar al lector a otras historias ajenas a la primera.

Al igual que en la historia del guión cinematográfico, los personajes también desarrollan una epopeya, por su puesto con sus variantes, pero con personajes castigados por actos inadecuados.

Siendo así puedo decir, sin demeritar los otros rubros, que una de las partes medular de la investigación fue una de las categorías expuestas por Gerard Genette: el tiempo de la historia/retrato, porque encontré los elementos necesarios para evaluar la transformación del cuento de Juan Rulfo “No oyes ladrar los perros” a guión cinematográfico. En dado caso de haberme abocado únicamente a esta categoría, seguramente los resultados hubieran sido favorables y se hubiera cumplido el objetivo; sin embargo, concluir con todas las categorías de la teoría narratológica fue un gran acierto porque descubrí aspectos importantes como la presencia o ausencia de un narrador en el guión, y quién es el narrador en este último.

Sin embargo para los elementos de personaje y título, considero pueden ser abordados desde otro tipo de análisis, como el psicológico, en el caso de los personajes; semántico, con los nombres de los personajes, así como la transtextualidad de los mismos; el análisis semántico del título o su transtextualidad. Por otro lado, debo comentar que la aplicación de la teoría a este análisis fue la más adecuada porque pude desmenuzar ambos textos y aplicar la teoría, los resultados están en este trabajo.

También debo mencionar sobre la existencia de los libros encontrados a lo largo de la investigación, los cuales abundaron en análisis de literatura y cine, más no de literatura y guión, derivado de ello me fue un tanto complicado encontrar investigaciones hechas entre literatura y guión. En el caso de una servidora, y de acuerdo al perfil de la licenciatura (Letras Latinoamericanas) debía recurrir al origen de la película: el guión, para analizar ambas obras aplicando la teoría narratológica.

Sin embargo, los estudios entre literatura y cine se han llevado a cabo, mezclando otros elementos como la semiótica cinematográfica que podría ser otra forma de analizar la

temática expuesta en este trabajo; asimismo se puede echar mano de otra teoría para estudiar la literatura y el cine, se trata de la narratología fílmica donde hace hincapié en el narrador fílmico, el punto de vista o la focalización; obviamente estas teorías basadas en la narratología de Gerard Genette, un punto más a nuestro favor, porque demuestra que los estudios literarios son medulares para aplicarse en otras artes.



## BIBLIOGRAFÍA

- Araujo Nara y Delgado Teresa 2003 *Textos de teoría y crítica literaria: del formalismo a los estudios postcoloniales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Barthes Roland, *et al.* 1982 (Trad. Beatriz Dorriots), *Análisis estructural del relato*, México, Premia editora.
- Chatman, Seymour 1990 (Trad. María Jesús Fernández Prieto), *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, España, Taurus Humanidades.
- Ducrot Oswal, *et al.* 1971 (Trad. Ricardo Pochtar y Andrés Pirk) *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada.
- Diamante, Julio 1998 *De la idea al film*, España, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Eco, Umberto 1997 *Cómo se hace una tesis*, 20 ed. (Libertad y cambio), Barcelona, Gedisa.
- Fell, Claude (coordinador) 1992 *Juan Rulfo: Toda la obra*, México, Colección Archivos.
- Fernández Rojas, Hilda Ángela 2007 *Manual para la elaboración de textos*. 4ª ed; México, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Fuentes, Carlos 1974 *¿No oyes ladrar los perros? (guión cinematográfico)*, México.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, “Gabriel García Márquez en el audiovisual”, 2004-2007. [En línea]. (DE: [http://www.patrimonio filmico. Org.co/noticias/ggm/02.htm](http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/ggm/02.htm)) 29 de enero de 2008.
- Genette, Gérard 1989 *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- \_\_\_\_\_. 1998 *Discurso del relato*, Barcelona, Lumen.
- \_\_\_\_\_. 1989 *Palimpsestos: el relato en segundo grado*, España, Taurus.
- Hernández Les, Juan A. 2005 *Cine y literatura: una metáfora visual*, España, Ediciones J.C. Rodríguez.
- Iturriaga, José 1972 *Aquellos años (Juárez)* (guión cinematográfico), México.
- Lawson, John Howard 1986 *Teoría y técnica del guión cinematográfico*, México, UNAM.
- Linares Quintero, Marco Julio 1924 *El guión: elementos, formatos, estructuras*, México, Alambra.

- Oubiña David y Gonzalo Aguilar 1997 *El guión cinematográfico*, Argentina, Paidós, Universidad del cine.
- Pastor Cesteros, Susana 1995 *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos*, España, Universidad de Alicante.
- Pimentel, Luz Aurora 1998 *El relato en perspectiva: estudio de teoría y narrativa*, México, Siglo XXI.
- Ríos Gascón, Jesús Iván 2004, 2009 *Carlos Fuentes y el cine*, México, Tesis (Licenciatura en Ciencias de la comunicación), UNAM.
- Rulfo, Juan 1953 *El llano en llamas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Noriega, José Luis 2000 *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, España, Ediciones Paidós.
- Tovar, Juan, et al. 1990 *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*, México, UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- Vanoye, Francis 1996 *Guiones modelo y modelo de guiones*, Bracelona, Paidós Ibérica.
- Wolf, Sergio 2001 *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*, Argentina, Paidós.
- Yanes Gómez, Gabriela 1996 *Juan Rulfo y el cine*, México, Universidad de Guadalajara.
- Zavala Ruiz, Roberto 2002 *El libro y sus orillas*, 3ª ed., México, UNAM.

# **ANEXOS**

## ANEXO 1

### CUENTO: “NO OYES LADRAR LOS PERROS”

El cuento “No yes ladrar los perros”, forma parte de los 17 cuentos comprendidos en el libro *El llano en llamas* del autor mexicano Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, publicado en el año 1953 por la editorial Fondo de Cultura Económica.

La obra que se leerá a continuación pertenece a la segunda edición de 1980, del Fondo de Cultura Económica de la Colección Popular y fue revisada por el autor.

Como sabemos Juan Rulfo escribió poco, sin embargo, su obra forma parte de los clásicos de la literatura mexicana y pertenece a los clásicos de la literatura universal y no cesa de editarse en español así como en otros idiomas que se acercan el medio centenar. De hecho, en algunas lenguas se han realizado varias versiones.

Después de abandonar su empleo de vendedor de neumáticos a principios de los cincuenta obtiene una beca en 1952, la primera de dos más consecutivamente otorgadas por el Centro Mexicano de Escritores, fundada por la estadounidense Margaret Shedd. Con este apoyo Rulfo publica en 1953 *El llano en llamas*. Siete de los cuentos comprendido en la obra mencionada ya habían sido publicados en la revista *América* e incorpora otros ocho para la nueva publicación.

## NO OYES LADRAR LOS PERROS

Tú que vas allá arriba. Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.

-No se ve nada.

-Ya debemos estar cerca.

-Sí, pero no se oye nada.

-Mira bien.

-No se ve nada.

-Pobre de ti, Ignacio.

La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante.

La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda.

-Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fijate a ver si no oyes ladrar los perros. Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba detrasito del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte. Acuérdate, Ignacio.

-Sí, pero no veo rastro de nada.

-Me estoy cansando.

-Bájame.

El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la

carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces.

-¿Cómo te sientes?

-Mal.

Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuándo le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares como espuelas. Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su pescuezo, le zarañaban la cabeza como si fuera una sonaja.

Él apretaba los dientes para no morderse la lengua y cuando acababa aquello le preguntaba:

-¿Te duele mucho?

-Algo -contestaba él.

Primero le había dicho: "Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco." Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía.

Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra.

-No veo ya por dónde voy -decía él.

Pero nadie le contestaba.

El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo.

-¿Me oíste, Ignacio? Te digo que no veo bien. Y el otro se quedaba callado.

Siguió caminando, a tropezones. Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo.

-Éste no es ningún camino. Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve, ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca. ¿Por qué no quieres decirme qué ves, tú que vas allá arriba, Ignacio?

-Bájame, padre.

-¿Te sientes mal?

-Sí.

-Te llevaré a Tonaya a como dé lugar. Allí encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído cargando desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes seán.

Se tambaleó un poco. Dio dos o tres pasos de lado y volvió a enderezarse.

-Te llevaré a Tonaya.

-Bájame.

Su voz se hizo quedita, apenas murmurada:

-Quiero acostarme un rato.

-Duérmete allí arriba. Al cabo te llevo bien agarrado.

La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo

claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrada entre las manos de su hijo.

-Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.

Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor. Y sobre el sudor seco, volvía a sudar.

-Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!" Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él

también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted. Desde entonces dije: "Ése no puede ser mi hijo."

-Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo.

-No veo nada.

-Peor para ti, Ignacio.

-Tengo sed.

-¡Aguántate! Ya debemos estar cerca. Lo que pasa es que ya es muy noche y han de haber apagado la luz en el pueblo. Pero al menos debías de oír si ladran los perros. Haz por oír.

-Dame agua.

-Aquí no hay agua. No hay más que piedras. Aguántate. Y aunque la hubiera, no te bajaría a tomar agua. Nadie me ayudaría a subirte otra vez y yo solo no puedo.

-Tengo mucha sed y mucho sueño.

-Me acuerdo cuando naciste! Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero. Y eras muy rabioso. Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... Pero así fue. Tu madre, que descansase en paz, quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas.

150

Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar los pies, balanceándolos de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza, allá arriba, se sacudía como si sollozara.

Sobre su cabello sintió que caían gruesas gotas, como de lágrimas.

-¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que, en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: "No tenemos a quién darle nuestra lástima." ¿Pero usted, Ignacio?

□

Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas se le doblaban en el último esfuerzo. Al llegar al primer tejaban, se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado.

Destabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros.

-¿Y tú no los oías, Ignacio? -dijo-. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza.

■

151

## ANEXO 2

### GUIÓN: *¿NO OYES LADRAR LOS PERROS?*

El guión cinematográfico de *¿No oyes ladrar los perros?* tiene argumentos de Carlos Fuentes sobre el cuento de Juan Rulfo “No oyes ladrar los perros”; también participaron en el guión Jacqueline Lefevre, Noel Howard y Francois Reichembach bajo la dirección de éste último.

El rodaje de la película inició el 13 de febrero de 1974, en los estudios Churubusco con locaciones en el Distrito Federal y el estado de Chiapas. La producción de la cinta fue entre México y Francia por Leopoldo Silva, Georges Bacri, CONACINE, Cinematografía Marco Polo, Les Films Du Prisme, O.R.T.F. y Estudios Churubusco-Azteca.

La dirección fotográfica estuvo a cargo de Rosalío Solano; la música fue de Vangelis O. Papatlathassiou, con canciones de Rubén Fuentes y Silvestre Vargas, Severiano Briseño. La edición la hizo Georges Bacri, Delphine Desfons, Alberto Valenzuela; y la edición de sonido fue de Sigfrido García. La escenografía fue de Salvador Lozano Mena y la ambientación de Carlos Gandjean. La duración de la película es de 82 minutos; fue autorizada con la clave 50319-B.

En el reparto de la película estuvieron Salvador Sánchez como Juan Dolores, Ahuí Camacho como Ignacio, Ana de Sade como Jacinta/ Empleada/ Hermana de José, Aurora clavel interpretó a la Madre de José y Patrick Penn como José.

El estreno de la película *¿No oyes ladrar los perros?*, fue el 25 de septiembre de 1975 en los cines Galaxia, Paria, Premier, Valle Dorado 2, Cinemundo, Tlalpan, Libra, Villa Coapa y Futurama.

Es importante mencionar los avatares para conseguir la copia de un guión cinematográfico. Quisiera mencionarlas al lector por puro conocimiento de trámite, y para que en un presente o futuro, sepa a dónde dirigirse. La travesía comenzó precisamente con este documento, ya que lo obtuvo Martha Alicia Soriano Rodríguez (una compañera con quien empecé a trabajar la tesis), en la cineteca nacional en el área de biblioteca. Ahí habló con el encargado del espacio exponiéndole los motivos para obtener una copia. Por



supuesto en la primera entrevista no le proporcionó el material, pero prometió que para la siguiente vez que fuera, le daría parte del guión.

De acuerdo con el encargado, no podían sacar documentos originales de los archivos y menos proporcionar una copia. En la siguiente visita el encargado del recinto la hizo esperar mientras sacaba el documento y luego de algunas horas pudo obtener unas 10 páginas del guión. Las primeras páginas que integraban ese documento tan valioso.

En una tercera cita le pudieron entregar las siguientes páginas, sólo que esta vez no fueron 10 fueron 20 páginas.

Y finalmente en la cuarta cita le fue entregada la última parte del guión además de otros documentos como fichas técnicas, páginas de periódicos donde hablaban de la crítica hacia la película. De esta manera pudimos reunir el material a investigar.

Es importante mencionar que el guión cinematográfico es una copia del facsimilar obtenido en la cineteca. No se transcribió ni se hizo modificación alguna

E-000006/A  
0

¿NO OYES LADRAR LOS PERROS?

Una película de François REICHENBACH

Guión de Carlos FUENTES

Adaptación de Jacqueline LEFEVRE  
Noël HOWARD

Guión inspirado en un cuento de Juan RULFO

MCMLXXIV

13-47

P E R S O N A J E S  
(por orden de aparición)

J U A N D O L O R E S

I G N A C I O

PADRE DE JACINTA

MADRE DE IGNACIO

LADINO

JOSÉ

JACINTA

EVANGELISTA

HOMBRE I

HOMBRE II

NIÑO I

MUJER I

MUJER II

EMPLEADO TAQUILLA

MADRE DE JACINTA

VIEJO (brujo)

etc.

## ¿NO OYES LADRAR LOS PERROS?

(Sinopsis - resumen de la película)

A lo largo de esta película, de un amanecer al siguiente, asistimos al viaje, de pueblo en pueblo, del Indio JUAN DOLORES, con su hijo enfermo a hombros, en búsqueda de un médico.

Al ritmo del andar humano, descubrimos igualmente el ritmo de una vida en la que encontramos, transpuestos, todos los problemas que nos inquietan, del nacimiento a la muerte. Pero aquí están expresados en términos sencillos de lucha o de comunión con la Naturaleza.

El diálogo del padre con el hijo es igualmente el de los indios CHAMULAS - que permanecen al abrigo de nuestra civilización - con la Tierra, la Luna, las Estrellas, las Montañas y las Fuentes.

Pero este diálogo es también el de la Inocencia y la Experiencia. JUAN se expresa en términos sencillos, pero verdaderos: cuenta a su hijo su propia vida y esta confesión patética es al mismo tiempo para IGNACIO la posible proyección de su porvenir.

Cinematográficamente, esta idea se traduce a través de una mezcla de "flash-back" y de "flash-forward" en los que aparecen alternativamente los personajes en diferentes momentos de su existencia: JUAN más joven, IGNACIO adulto.

Este viaje que emprendemos por el espacio de México, es pues, también, un viaje por el tiempo, siguiendo la senda interior que intenta revelarnos, si sabemos -- "mirar", "al indio que todos llevamos dentro".

.../...

JUAN DOLORES e IGNACIO, son para nosotros unos médicos del alma; expresan lo que nosotros sentimos de una manera imprecisa: la necesidad de restablecer el contacto con la Naturaleza, aún no perdida por ellos.

IGNACIO lo vivirá todo a través de la narración de su padre.

¿Será Jefe?

¿Tendrá un rebaño, una guitarra?

¿Tendrá un hijo a su vez?

En todo caso, sabe que el indio mexicano debe vivirlo todo en un día, realizarlo todo entre dos salidas de sol, pues "MAÑANA" es completamente improbable...

+ + +

I.- EXT. DIA - AMANECER EN MEXICO

1. El campo está cubierto de niebla, las sierras están oscuras y lejanas, apenas ribeteadas de rojo. Un puntito crece allá en el horizonte.

Es JUAN DOLORES, un indio TZOTZIL, de unos 30 años, llevandola su hijo IGNACIO (de 10 ó 12 años) a hombros.

JUAN

Oye bien, Ignacio... ¿No oyes ladrar los perros? Dime, hijito... Yo no oigo bien. Tus piernas me tapan las orejas. Yo soy tus ojos. Tú debes ser mis orejas.

2. El NIÑO tiene fiebre, sus manos cruzadas estrechan la frente del padre y sus rodillas tapan las orejas paternas. Está en vuelto en un gran sarape de lana.

IGNACIO

No oigo los perros, apá...

JUAN

Dime si oyes ladrar los perros... Mi ra que es muy importante, porque eso quiere decir que nos acercamos a un pueblo. A mí se me hace que los pe rros nunca duermen de veras, Ignacio. Nomás están allí, echados, sintiendo y escuchando si la gente se acerca... Los perros saben si el que viene lle gando es un amigo o un enemigo... - Creo que hasta saben si un hombre es tá sano o enfermo... Pero tú no ten gas miedo, m'hijito... Tú estás mal i to... Pero prontito te vas a curar, - vamos a encontrar un doctor. ¿Te sien tes mal, hijito? ¿Lloras, mi'hijo?

IGNACIO

No... nomás siento frío y calor al mismo tiempo, y me sudan mucho las manos...

II.- PRIMER PLANO DE IGNACIO

4. Sufre. Los ojos le brillan de fiebre. Se oye el clip clap de las sandalias de su padre. El andar del hombre es ágil y rápido.

JUAN

No es nada, no es nada. Nomás te he oído llorar una sola vez... el día - en que naciste. ¡Ah! Ese día no hubo necesidad de un doctor, ese día no...

5. El niño observa la naturaleza que desfila a ambos lados, al -  
6. ritmo de la marcha de su padre, deteniéndose sus miradas unos segundos, en el temblor de una hoja, en el color de una brizna de hierba, en la forma de una flor. El brillo de una gota de rocío le fascina... Las hojas de los matorrales rozan sus rostros, dejándoles el rocío matutino. JUAN DOLORES ha creído por un momento que su hijo había llorado.

IGNACIO

¿Estás cansado, apá?

JUAN (sonriendo)

No, Ignacio, yo he caminado toda la vida... toditita la vida me la he pasado caminando, de la montaña al pueblo y del pueblo a la montaña. No, - no estoy cansado... pero tenemos que encontrar un doctor... pronto.

7. JUAN aviva el paso, pero con el mismo movimiento ágil, seguro y sin sacudidas.
8. IGNACIO ha dejado de mirar la naturaleza. Su cabeza está inclinada sobre la del padre y continúa interrogándole sobre su nacimiento.

IGNACIO

¿Quién era yo antes de nacer, apá?

JUAN (off)

Mira, m'hijito... Primero fuiste un animalito en la barriguita de tu mamá, luego empezaste a crecer y a moverte y después de dos o tres noches te escapaste, porque tu almita de niño había vivido antes, mucho antes, - en diferentes lugares de la tierra y tú sentías ganas de visitarlos de -- vuelta... (Sigue

## JUAN (cont.)

...Pero siempre regresaste, porque - tu mamacita nunca dormía, te vigila-ba y te sentía crecer dentro de su - barriga...

9. TRAVELLING sobre las montañas: paisajes muy bellos de un "México lunar" que ilustra en cierto modo el viaje del alma del niño.
10. Después volvemos sobre JUAN DOLORES con su hijo a hombros.

## JUAN

Nunca miró a un muerto. Nunca tocó - ninguna cosa fría. Nunca pisó una culebra. Nunca salió en noches de luna llena.

Continuación de paisajes del "México lunar".

## JUAN

Entonces, un día le pedí a tu mama - cita que te dejara nacer, hijito, y - tú saliste y tocaste la tierra chamula y entonces lloraste.

11. El padre concluye la narración en el momento en que llega cerca de un pueblecito.
12. Pasan ante las primeras casas. Entran en el pueblo. JUAN deja a IGNACIO cerca de la fuente, le da de beber un poco de agua - en la cuenca de sus manos.
13. JUAN deja a IGNACIO cerca de la fuente.
14. El muchacho queda postrado, enfebrecido.
15. Algunos NIÑOS que juegan allí le miran de lejos, con curiosi-dad.  
Una hermosa muchacha de unos 17 años se acerca con su cántaro a la fuente.
16. Mira a IGNACIO con ternura.
17. Llena su cántaro en la fuente y lo acerca a los labios febri-les y ávidos de IGNACIO.



18. El niño mira intensamente a la muchacha. Nunca olvidará ese rostro. Será, en las futuras secuencias, el de JACINTA.
19. JUAN va a buscar al doctor, etc.
20. JUAN va a buscar al doctor. Le seguimos por el pueblo; cruzamos niños que están jugando. No tienen ni juguetes, ni muñecas, sino flores, cordelitos, conchas y trompos.
21. Notamos en seguida que sus juegos son imitaciones. Copian gestos de sus padres.
22. JUAN se dirige a los HOMBRES sentados en el suelo, recostados contra las paredes, a las MUJERES que están moliendo el maíz, a otros niños que conducen unos caballos al abrevadero. Todos hacen el mismo gesto de cabeza negativo.
23. JUAN regresa junto a su hijo y lo vuelve a poner sobre sus -- hombros. Uno de los ladinos le ordena que se lleve al niño. - No quieren caer enfermos. JUAN no responde, se aleja bajo la mirada desdeñosa de los LADINOS, intentando tranquilizar a su hijo.

JUAN

En el siguiente pueblo encontraremos  
un doctor, Ignacio...

24. El padre se apresura para recuperar el tiempo perdido en esta parada.
25.  
á
29. Numerosos plano de acompañamiento del padre y del hijo.
30. La CAMARA precede unas veces a JUAN, siguiéndole otras.
31. PLANOS EN PICADA desde la cima de una colina: JUAN e IGNACIO-  
á  
35 forman un solo ser, un punto negro que avanza muy lentamente por el sendero.

Sin embargo, IGNACIO parece sufrir cada vez más. Se le cubre la frente con gotas de sudor.

IGNACIO

Tengo mucho calor, papá, tengo más -  
calor que el sol...

JUAN

No te preocupes. El sol es el ojo de  
Dios. Te cuidará. Te ha cuidado des-  
de que naciste.

III.- EXTERIOR - DIASERIE DE CAMINOS MEXICANOS

36. La marcha prosigue. Bajando de las colinas, por los múltiples senderos que conducen al pueblo, aparecen los cargadores CHAMULAS. Llevan unos enormes fardos sobre las espaldas. A pesar de estas cargas, caminan con gracia, sin parecer sentir el peso que están llevando.
37. En unos segundos todo un mundo de cargadores hace su aparición.
38. IGNACIO suda abundantemente, sus ojos se cierran... cabecea, y al clip-clap de los pasos de JUAN se une una extraña música, el paisaje da una vuelta, gira, y de repente aparecen los tíos vivos, y se oyen los petardos de la fiesta.

IV.- EXTERIOR - DIA - SAN JUAN CHAMULA

## 39. FLASH BACK:

Los petardos, los cohetes, la música y el rostro alegre de IGNACIO, acompañado por sus padres y fascinado por lo que ve...

40. ...detrás de un tablado, en la plaza del pueblo, un espectáculo de marionetas, interpretado por los propios indios.
41. El argumento es muy sencillo: un indio está enfermo, tiene fiebre, su estómago está ardiendo y le va a estallar la cabeza.
42. Piensa que le han lanzado una maldición. Envía a su mujer a buscar al brujo del pueblo.
43. El brujo realiza los ritos mágicos habituales, pero el hombre sigue tan enfermo como antes.

44. Se oyen las voces agudas de los actores: el diálogo se efectúa en indio TZOTZIL (exclamaciones y risas de los niños. Ambiente de guiñol)
45. Entonces la esposa va a buscar al médico y éste, después de examinar al enfermo, le dice que se curará si utiliza jabón, un peine y unos polvos desinfectantes de color rojo.
46. Entran en escena otras marionetas, representando el jabón verde, el desinfectante rojo, el agua azul y el peine. Bailan y el hombre mejora mucho, su alma no abandona su cuerpo y el brujo se revuelca furioso por el suelo.
47. En una tienda próxima un médico da a los indios el jabón, el peine y el desinfectante. Convencidos por la función, se dejan vacunar.
48. Al abandonar el espectáculo, JUAN, su mujer e IGNACIO se encuentran con unos amigos. Todo el mundo está contento, e IGNACIO, maravillado por todo lo que ve.
49. Van a beber algo juntos y visitan el extraordinario mercado, donde los indios cambian objetos maravillosos fabricados por ellos, contra chucherías y baratijas de plástico.
50. A un lado, entre la muchedumbre. JUAN, IGNACIO y su madre, cruzan a unos turistas americanos.
51. Sorprendidos por el aspecto de los indios, que van vestidos de un blanco impecable, con los mismos trajes que llevan JUAN e IGNACIO por el camino, pero de una limpieza extrema, tal y como son los indios.
52. Les paran los turistas y el marido, convencido de agradar a todos, fotografía con su "polaroid" a su mujer, que sonríe en medio de los indios, posando una mano protectora en el hombro de IGNACIO, que no aprecia en absoluto.

"No me saque una foto, señor..."

53. JUAN se queda petrificado, como una estatua. La madre baja la mirada.
54. La imagen se inmoviliza: LENTO ZOOM sobre el rostro de IGNA - CIO. Se vuelve al presente, con un PRIMER PLANO sobre su cara afiebrada.

VUELTA AL PRESENTE

V.- EXTERIOR DIA - CAMINO MEXICANO

55. JUAN baja cuidadosamente a IGNACIO al pie de un árbol.

JUAN

Seguro vamos a encontrar un pueblo...  
y un doctor, como el que salvó al tí  
tere enfermo.

56. JUAN intenta hacer comer a su hijo, pero IGNACIO no tiene ham  
bre. Tampoco quiere dormir. Quisiera que su padre le hablase,  
desea saber si se va a morir.
57. JUAN lo niega rotundamente.

JUAN

No, Ignacio, vas a curarte, vas a -  
ser un hombre grande y fuerte.

IGNACIO

¿Y si me muero antes de ser hombre?

58. JUAN se detiene bruscamente, lanza un gemido. Se arrodilla de  
lante de su hijo, pone las manos en sus hombros y mirándole -  
fijamente a los ojos, le dice:

JUAN

No digas eso, hijito... Ignacio... -  
Un padre sin su hijo no es nada.

59. JUAN repite mecánicamente estas palabras, como un largo y triste lamento, como una oración. -

JUAN

¡Un padre sin su hijo no es nada, Ignacio! ¡Nada, nada!

60. Después, desechando este mal pensamiento, cambia de tono para tranquilizar al niño.

JUAN

Vas a aliviarte... Vas a crecer... -  
Vas a aprender a leer y escribir. Y -  
si aprendes bien, puede que un día -  
llegues a ser fiscal.

61. JUAN pone de nuevo a IGNACIO sobre los hombros y reanuda la -  
62. marcha. Mientras está hablando JUAN, asistimos a una sucesión -  
63. de TRAVELLINGS que alternan las imágenes de los personajes en -  
contrados a lo largo de su camino y las imágenes "mentales" -  
de JUAN, que está soñando en lo que será su propio hijo.

JUAN

(off y on, alternados)

Entonces tendrás que saber cuándo son las fiestas y a qué santos celebramos. Porque si el "fiscal" se equivoca, lo castigamos... También tienes que saber leer el calendario, donde está todo bien marcado... Y si mientes, se te va a torcer la boca. Tienes que saber cuándo hay de quemar las tierras, cuándo hay que sembrar el maíz... Nunca plantes cuando haiga luna, porque entonces la tierra está cerrada, el mundo se llena de cosas malas y ninguna semilla crece. Tienes que conocer el tiempo de cortar los árboles. Cuando veas la luna nueva, entonces corta la leña; pero sólo cuando veas la luna llena ordena las cosechas...

64. á  
68 Planos de una escuela de CHAMULA, después...
69. Planos de bosques y maizales al ritmo del diálogo y del ruido  
70. de un leñador, que va creciendo hasta el último plano: un --  
71. tronco pelado, inmenso, cae... ajuste en la nube de polvo y--  
hojas que están cayendo... Escenas de cosechas, polvo de la --  
mies... etc...

JUAN (cont.)

...Puede que un día seas pastor... -  
Puede que un día tengas tu caballo:

72. Planos de PASTORCITOS vigilando sus rebaños en las colinas. -  
á JUAN ve a IGNACIO entre ellos... y a unos jinetes jóvenes que  
75 van galopando a lo largo de los caminos, con una música de --  
harpas indias.

JUAN (cont.)

...Puede que un día tengas tu guitar-  
rra... Entonces podrás tocarla en to  
das las fiestas, en los casamientos-  
y en los entierros...

76. PRIMER PLANO de unas manos que tocan el harpa, la guitarra...  
El encuadre se agranda y la CAMARA enfoca a IGNACIO, (mozo --  
ya), que está tocando la guitarra entre otros músicos.

77. á  
80 Planos de Bolonchones (músicos públicos que van de fiesta en-  
fiesta)

81. MONTAJE RAPIDO de planos de sucesos de la vida de los CHAMU -  
á LAS - boda... nacimiento... entierro... Planos rítmicos en --  
85 los que la alegría impera (la muerte es un regalo)...

86. El encadenamiento entre estos planos viene dado por la presenu-  
cia de los músicos y de IGNACIO, que ríe, feliz con su guitar-  
rra.

87. IGNACIO lleva un espléndido traje indio, cuyos bordados son iguales que los del sarape que envuelve al niño, a hombros de su padre.

JUAN

Entonces le debes rezar a San Miguel, que es el santo de los músicos... Rézale mucho para que no te quedes dormido mientras tocas la guitarra, y para que proteja a tu mujer, que se queda solita de noche, muchas horas, mientras tú cantas...

88. Se termina la fiesta, la música se apaga... los músicos abandonan los pueblos y se van por los caminos en grupos, indecisos...
89. Lenta PANORAMICA que sigue a algunos Bolonchones y se termina sobre la cara de JUAN...
90. Primer plano del rostro de JUAN, que con la mirada puesta en el horizonte, prosigue su marcha y su sueño interior...

JUAN

Seguro, m'hijo. Un día tendrás una mujer...

91. IGNACIO tiene veinte años, como su padre se lo imaginaba precedentemente, cuando evocaba la fiesta en la que tocaba la -- guitarra.
92. Orillas de un río... escenas mudas de encuentro entre un joven, IGNACIO, y una joven...

JUAN

...Un día vas a encontrar a una muchacha junto al río. Averiguarás que se llama Jacinta y a qué horas va al río. Y la esperarás todos los días -- junto al río... y ella se dará cuenta...

93. IGNACIO mira a la joven y avanza hacia ella muy lentamente.
94. La joven sumerge su cántaro en el río.  
Varios planos de ACERCAMIENTO:
95. -La CAMARA encuadra a la joven de frente, en primer plano, y en el fondo a IGNACIO, que se está acercando. Tiene que notar se en la cara de la chica una sonrisa de satisfacción. Ella - sabe que IGNACIO no puede ver esta sonrisa.
96. -Visión de IGNACIO, que se ha detenido detrás de la joven india: debajo de él, a menos de un metro, el cuello de la chi - ca... No ve mas que este cuello, acariciando de vez en cuando por un mechón de cabello que el viento agita.
97. JACINTA se vuelve y le sonríe...

IGNACIO

Adiós, Jacinta...

VI.- PUEBLECITO CERCA DE SAN CRISTOBAL

INTERIOR DE UNA CASA - DIA

- 104 98. Una familia CHAMULA reunida alrededor de una mesa. Conversa -  
á ciones. Aprovecha la CAMARA para hacernos descubrir el inter -  
rior de una casa: suelo impecablemente limpio, hamacas para -  
los niños, objetos habituales de gran belleza... imágenes pi -  
dosas... retratos del Presidente, etc...

JUAN

Entonces tú vienes y me dices: "Se -  
ñor padre, yo quiero a Jacinta y no -  
quiero a ninguna más." Y entonces yo  
voy contigo a la casa de los padres -  
de Jacinta y les digo, muy orgullosa -  
mente: "Ignacio, m'hijo, quiere vi -  
vir como hombre. Quiere a Jacinta"



JUAN (cont.)

Y los padres me dicen que estás muy loco, que Jacinta no sirve para nada y que te hará muy desgraciado...

La madre dice que no sabe tejer, que es muy floja; el padre dice que no sabe cocinar... ¿Por qué mejor no te casas con Dominga Pérez Chau Chau? - ¡Esa sí que es una buena muchacha! - no como Jacinta. Y todos se ríen mucho.

Pero tú, Ignacio, tú les dices que sin Jacinta te mueres... Y los padres de Jacinta se ponen muy tristes y luego nos piden que regresemos el domingo entrante...

Y yo, como soy tu padre, les llevo de regalo una botella de aguardiente, porque yo sé muy bien que Jacinta no es nada floja y que además es muy bonita, como una noche de luna llena...

Entonces el padre le pega a Jacinta y la acusa de haber hecho cosas malas contigo... Y tú, Ignacio, juras que ella nunca te ha hablado, que tú has ido todas las tardes al río y no más le has dicho: "Adiós, Jacinta" y que luego ella se vainsin apenitas mi rarte...

105. Comida tradicional de "pedido" entre los CHAMULAS, el garra -  
 106. fón de aguardiente pasa de mano en mano... los puros de un in  
 107. vitado a otro, mujer incluídas.

JUAN (cont.)

Entonces el padre dice que ni modo, como aceptó mi regalo, pues ni modo, Jacinta debe casarse contigo. Pero primero hay que acabarse la botella. Y durante un mes bebemos y comemos todos juntos. Y al final del mes el padre de Jacinta te dice:

PADRE JACINTA

"Ignacio, puedes casarte con m'hija"

JUAN

Pero espérate tantito. Durante todo un mes, m'hijo, vas a tener que trabajar muy duro para juntar cincuenta pesos y poder comprar naranjas, cigarros, pan, cecina, plátanos y rega -lárselos al papá de tu novia.

108. Durante toda la narración, JACINTA e IGNACIO se miran de reo-  
 á jo, sintiendo que algo está ocurriendo, algo irreversible que  
 112 les empuja el uno hacia el otro. IGNACIO toma la mano de JA -  
 CINTA... Turbada, ella cierra los ojos.

PADRE JACINTA

"Si te gusta m'hija, pues tómala, -  
 Ignacio, pero si luego ya no te gus-  
 ta, ni te creas que te vamos a devol-  
 ver el dinero que has gastado para -  
 el casamiento"

JUAN

Entonces tú y Jacinta van a pasar -  
 su primera noche juntos, sentados --  
 frente a frente, mirándose, nomás mi  
 rándose... y la segunda noche, enton  
 ces sí duermen juntos. Tú le pregun-  
 tas a JACINTA si te quiere. Y ella -  
 dirá que sí. Entonces le haces cari-  
 ños y le pides que te lo dé... Y --  
 ella dice que no, que sus papás toda  
 vía no se duermen... Y tú le dices -  
 que sus papás hicieron la misma cosa  
 y Jacinta dice que está bien; pero -  
 muy queditó, porque nadie debe ente-  
 rarse más que tú y ella. Y tú la ha-  
 rás muy feliz.

IGNACIO

¿Y nunca nos peliaremos Jacinta y -  
 yo?

JUAN (sonriendo)

Las mujeres son como la luna y los - hombres somos como el sol, Ignacio.- Ellas brillan de noche y nosotros de día. Hay una hora para todo, pero a veces ellas no lo entienden. Quieren pura luna todito el tiempo. Se eno- jan y nos cierran la puerta de noche y no nos dejan entrar. Entonces, -- cuando JACINTA te atranque la puer- ta, tú llega y dile muy quedo: "Abre me, que vengo muy herido". Ya verás- cómo te abrirá y te abrazará y que- rrá mucho tus cariños otra vez.

113. Después, IGNACIO y JACINTA, inmóviles, muy tiesos, muy serios, sentados uno frente al otro, se miran largamente.
114. Rostro de la joven en GRAN PRIMER PLANO. Tiene los ojos cerra- dos y está tumbada. Ensanchamiento del marco... Es de noche.- IGNACIO está sentado cerca de ella y le acaricia tiernamente- el rostro... IGNACIO se pega contra el cuerpo de la joven.
115. Pudor de ella, que le rechaza.
116. Sorpresa de IGNACIO. La joven le indica con la cabeza la luna llena encima de ellos. IGNACIO levanta la cabeza, mira la lu- na llena muy clara, que pronto va a ocultar una nube. La nube tapa la luna. La oscuridad es casi total. La joven se entrega a la intimidad de la noche...
117. Luz y sombra.

VII.- VUELTA AL PRESENTE - CARRETERAS MEXICANAS

IGNACIO

¿Y yo también tendré un hijo?

118. Primer plano del rostro de JUAN; la pregunta de IGNACIO inte- rrumpe brutalmente el soñar despierto de JUAN.

118 Cont.-

Tropieza, pierde un segundo el equilibrio, mira a lo lejos - agotado y continúa luego su marcha.

IGNACIO

Padre, ¿estás cansado?

JUAN

No, hijito. Ahí vamos... Si el alma - no se cansa, el cuerpo no se cansa - tampoco.

119. IGNACIO limpia el sudor de la frente de su padre con su chamarro blanco.

IGNACIO

Tengo miedo, apá, me siento muy can-sado, me siento muy mal...

JUAN

Los caminos están llenos de peli -- gros. Eso se sabe. Los caminos son - como la vida. Hay mucho peligro y mucha soledad...

120. PANORAMICA LITERAL del padre y del hijo. La CAMARA les abando  
121. na para encuadrar el sol. Sobre la imagen del sol oímos en -- off la continuación de la conversación de JUAN e IGNACIO.

IGNACIO

Padre, ¿cómo se le gana al peligro?

JUAN

Ganándole a la soledad. Estamos muy- solos y el peligro se aprovecha... - Entrega a tu pueblo todo lo que has- ganado durante un año, para no estar solo, para estar con los demás... NO más así se te calienta el corazón.

122. ¿GRAN FIESTA POPULAR: LA ALEGRÍA COMPARTIDA?  
 á  
 126 Una serie de paisajes mexicanos abrumados por el sol.

IGNACIO

¿Qué hay en el corazón, padre?

JUAN

Fuego... Fuego... recuerdos, y las -  
 cosas que vale la pena saber... Tra-  
 ta de dormirte sobre mis espaldas.

127. PRIMER PLANO de IGNACIO que inclina la cabeza sobre la de su -  
 128. padre. JUAN sabe que su hijo está cansado.  
 129.

IGNACIO (off)

¿Nos falta caminar mucho todavía?

JUAN (off)

Los caminos del país chamula son muy  
 largos, m'hijo.

IGNACIO (off)

¿Por qué, padre?

JUAN (off)

Porque los chamulas nunca dejamos -  
 de caminar. Caminamos todita la vi -  
 da. A veces, la luna y el sol desca  
 san, pero nosotros seguimos camina  
 do hasta después de muertos...

130. En plano muy próximo y TRAVELLING LATERAL; las piernas de -  
 131. JUAN DOLORES. Ese plano sobre sus piernas es muy largo. Es --  
 132. preciso que se consiga comunicar al espectador la sensación -  
 física del cansancio...

IGNACIO (off)

¿Mi amá caminó mucho cuando se mu -  
 rió?

130/132 Cont.-

JUAN (off)

Tu madre era buena, hijito; pero mi-  
raba demasiado al arcoiris. A veces-  
dejaba de trabajar, como si oyera --  
una voz que la llamaba. Dejaba de mi  
rar la tierra y se ponía a mirar el-  
arcoiris. Yo sabía que estaba per --  
diendo su alma. Un día me dijo:

MADRE

"Juan, mira mis manos. Ya no me per-  
tenecen. Mis manos son de los niños,  
son del agua donde lavo, son de la -  
cocina donde trabajo. Mis manos son-  
como el humo de la tierra quemada --  
después de la cosecha, y están que -  
bradas como la tierra reseca por el-  
sol"

133. JUAN trota rápidamente, sudando a chorros. IGNACIO se ha de -  
rrumbado en la espalda de su padre... Se ha levantado el vien-  
to, trayendo unos rumores lejanos y remolinos de polvo y ra -  
mas secas.
134. Bruscamente, sin transición, sin que se hayan oído los perros,  
JUAN e IGNACIO entran en un pueblo (en México los pueblos sur-  
gen a menudo en pleno desierto, al desembocar de un desfilade-  
ro rocoso o detrás de una colina.)
135. De repente se encuentran rodeados por una oleada de música, -  
de gritos extraños y de petardos.
136. JUAN y su hijo penetran en el pueblo, donde se celebra una --  
fiesta. Es la fiesta de "chulele" en la que los hombres se --  
disfrazan de animales.

#### VIII.- LA SAN SEBASTIAN ZINACANTAN

##### EXTERIOR - DIA

137. Aparecen las máscaras de los tlacolaleros y de los ladrones -  
de almas de niños.

138. Rodean a JUAN e IGNACIO, pobres estatuas de la tristeza en medio de las grandes caretas con flores amarillas, máscaras de tigres, de gallos... Enarbolan animales disecados. IGNACIO --- tiene miedo. JUAN lo lleva aparte. JUAN sigue andando por el pueblo, más despacio y explica lo que son los "chulele".

JUAN

No tengas miedo, Ignacio. Es el baile del chulele. Todos tenemos nuestro chulele, un animalito que vive escondido en las montañas y que es igualito a nosotros. Si él está sano y contento, nosotros también; pero si tiene hambre y se cae por un barranco, entonces también nosotros -- nos ponemos enfermos. Pero seremos más fuertes que él y tú sanarás, Ignacio.

139. La cadeneta de máscaras, cada vez más aterradora, vuelve y rodea al padre y al hijo. IGNACIO empieza a temblar; gime por primera vez.
140. IGNACIO no puede sostenerse más a hombros de su padre. Cae hacia adelante, JUAN lo recoge y lo lleva en brazos, como a un recién nacido. Se detiene, mira la cara de su hijo. IGNACIO, -- igual que en los brazos de su madre, se siente mejor -- sonrío (un poco) a su padre.

IX.- EXTERIOR - NOCHE

141. JUAN DOLORES reanuda su marcha. Sale del pueblo. El día está muriendo. Entre las brumas que recubren las colinas, como cada noche, nos encontramos a más de 2000 metros de altura, aparecen en un campo unas siluetas...
142. Los rostros de un grupo de LADINOS, apoyados contra la pared de una casa aislada en medio del campo, que ríen y fuman. Es un EXPEDIO DE ALCOHOLES.

143. Padre e hijo continúan su marcha.

IGNACIO  
Padre, tengo sed...

144. JUAN se pára y pide agua.

JUAN  
¡Un poquito de agua, por favor!

145. Los LADINOS ríen burlonamente.

LADINO  
¿Tienes con qué pagar?

146. JUAN niega con la cabeza.

JUAN  
Los chamulas somos pobres.

LADINO  
Para emborracharse, para eso sí -  
tiene dinero.

JUAN  
Es que m'hijo está muy malo, señor.

LADINO  
Aquí no se vende agua. Aquí nomás -  
se vende aguardiente.

147. Gesto de orgullo de JUAN:

JUAN  
Gracias por su caridad, señor.



148. Los LADINOS se ríen. JUAN reanuda su marcha.

LADINO

Oye, indio alzado...

149. Pero JUAN no se detiene. Su dignidad molesta a los LADINOS. - Una piedra alcanza a una pierna de JUAN, otra la espalda del niño. Padre e hijo caen en el polvo. Los LADINOS se ríen.

LADINOS (ad lib)

- Indios patas rajadas...
- ¿Por qué no usan zapatos como la gente?
- ¡Báñate, indio!
- ¡Éste será un país civilizado cuando no quede un solo indio!
- ¡Para mendigar, para eso son buenos!

150. Mientras los LADINOS se burlan de él y vociferan insultos, IGNACIO, sentado en el suelo, acaricia la cabeza de su padre, - que permanece con la cara hundida en el polvo del camino, intentando contener su cólera. Por fin, JUAN se levanta.

JUAN

Ven, m'hijo. Súbete a mis espaldas.-  
Tenemos que encontrar un doctor.

151. El muchacho se encarama, reprimiendo sus lágrimas. JUAN vuelve a andar, cojeando. Está herido en la pierna. El niño acaricia con ternura la nuca de su padre.

IGNACIO

Perdóname, papá. Quería defenderme.  
Pero me siento tan débil.

X.- EXTERIOR - RIO - NOCHE

152. Padre e hijo se sientan cerca de un riachuelo. El padre toma agua en la cuenca de las manos y le da de beber al niño.

152 Cont.-

JUAN

Bebe, m'hijito, bebe conmigo, aunque l'agua que bebemos juntos sea l'agua de la pena.

153. Al caer la noche, JUAN e IGNACIO pasan ahora cerca de un pueblo y descubren, en la bruma, la ceremonia de la elección de los jefes CHAMULAS. JUAN, otra vez en su sueño interior, le explica entonces a su hijo, el sentido de esta ceremonia.
154. Incluso sin darse cuenta se ha enderezado y ha vuelto a andar con un paso más presto, sostenido por el inherente orgullo de su pueblo.
155. En la bruma marchan al lado de indios disfrazados que reproducen y reviven la conquista de su tierra: unos rostros pintarrajeados de blanco y negro surgen de la bruma... Son los toritos.

JUAN

Quando seas grande, m'hijo, si eres bueno, un día te nombrarán jefe. Nosotros elegimos a nuestros jefes desde siempre. Es nuestra más vieja costumbre. Es nuestro más grande honor. Pues para que llegues a jefe, debes ser humilde, pacífico, serio, lleno de amor y de justicia y muy respetuoso de nuestras costumbres. Tienes -- que saber proteger a nuestro pueblo contra los fuereños que llegan a robarse nuestras tierras. Tienes que protegerlo contra los ladinos que -- llegan a vendernos cosas sin valor.- Un día serás jefe, m'hijo. Entonces atravesarás el campo de fuego para hablarle cara a cara a San Juan y a Dios, aunque te los encuentres en la selva o la montaña.

IGNACIO

¿Y qué debo pedirles cuando me los encuentre?

155 Cont.-

JUAN

Que te ayuden a darle justicia a tu pueblo.

IGNACIO

¿Y dónde está la justicia, padre?

JUAN

Aquí mismo, en nuestras tierras y con nuestros hombres. No la busques en otra parte. No la busques del otro lado de las montañas.

156.

IGNACIO

¿Por qué? ¿Qué hay del otro lado de las montañas?

157.

JUAN

(con overlap final)

De todo, m'hijo, de todo. Muchas luces, pero también noches muy oscuras. Gente buena y gente mala. Unos poquitos que tienen mucho y muchos, muchitos que no tienen nada. A nosotros nos cuesta harto entender todo eso.

158. JUAN prosigue su camino como una pequeña silueta a través de la bruma.

159. Repentinamente el silencio es roto y la bruma disipada por el rumor y los faros de un camión de pasajeros, un tanto destaralado, que avanza por el camino.

160. Los faros alumbran al PADRE y al HIJO en su patético trotar.

161. El camión se detiene junto a ellos y por la ventanilla asoma el joven CHOFER (el mismo actor que en las escenas de la ciudad de México interpretará al mecánico JOSE)

JOSE

¿Quihubo? ¿Algo anda mal?

JUAN

El niño está enfermito. Ando buscando un doctor.

JOSE

Súbanse. Les doy aventón hasta Huixtán.

JUAN

No tengo con qué pagar, señor.

JOSE, con impaciencia simpática:

JOSE

Que se suban les digo.

XI.- INTERIOR CAMION - NOCHE

162. El interior del camión va repleto de hombres, mujeres y niños con toda suerte de huacales llenos de pollos, cerdos, verduras.
163. JUAN carga en brazos a IGNACIO, abriéndose paso en medio de los apretujones.
164. Encuentra un lugar dónde apoyarse con su hijo, apretado contra el pecho.
165. Un JOVEN toca su guitarra. Es la triste canción de despedida, "La barca de oro".
166. JOSE, el chofer, entona la letra de la melodía mientras maneja.
- 170

JOSE

"Yo ya me voy,  
 al puerto donde se halla,  
 la barca de oro  
 que habrá de conducirme.  
 Yo ya me voy,  
 sólo vengo a despedirme;  
 adiós mujer,  
 adiós para siempre adiós"

171. MONTAJE RAPIDO sobre la ciudad de México, mostrando los ex -  
 á  
 traordinarios contrastes de la urbe.  
 176

XII.- CALLES DE MEXICO. EXTERIOR - DIA

177. La muchedumbre matutina se dirige al trabajo. Se distingue -  
 claramente a IGNACIO, todo vestido de blanco, caminando en --  
 sentido contrario al de la multitud y cargando un enorme hita  
 cate.

XIII.- AVENIDA PATRIOTISMO. EXTERIOR - DIA

178. IGNACIO da la vuelta a una esquina y se une a un grupo de IN-  
 DIGENAS de distintas regiones de México.
179. Muestra un jirón de papel a un transeúnte, quien le indica -  
 con el brazo una dirección.
180. IGNACIO y el grupo de INDIGENAS llegan ante la oficina de ar-  
 tes populares y entran.

XIV.- OFICINA. INTERIOR - DIA

181. IGNACIO y los demás INDIGENAS pasan los distintos trámites bu  
 rocráticos: generales, lugar de proveniencia, etc., a fin de -  
 catalogar las mercancías que vienen a ofrecer.

182. Finalmente IGNACIO se encuentra delante de una SECRETARIA: la muchacha TIENE EL ROSTRO DE JACINTA.
183. Sobre el escritorio de JACINTA/SECRETARIA se halla un pequeño juguete, un animalito que ya vimos con IGNACIO NIÑO en la -- fiesta del pueblo con sus padres: un tigrillo de barro.
184. JACINTA/SECRETARIA hace la lista de los objetos que IGNACIO -- ha traído de su tierra. Entre ellos una pequeña y antigua es-- tatuilla indígena retiene la atención de JACINTA.

JACINTA

¿Dónde la hallaste?

IGNACIO

Allá, en mi tierra...

185. Durante este breve diálogo "profesional" hay un canje de miradas. JACINTA trata a IGNACIO con simpatía. Hay en él algo que lo distingue de los demás. Y la mirada de JACINTA hace latir-- con más fuerza el corazón de IGNACIO.

JACINTA

¿Vas a regresarte con los tuyos?

IGNACIO

Pues... no, no, señorita... Voy a -- buscar trabajo aquí...

JACINTA

Haces mal. Es difícil. Mejor regresa a tu tierra. De todos modos, buena -- suerte.

186. JACINTA le entrega una ficha a IGNACIO, quien se dirige a la-- caja y recibe una suma a cambio de los objetos de artesanía -- popular que ha entregado.

187. IGNACIO se dispone a salir. Camina lentamente, mirando hacia atrás, hacia la mesa donde JACINTA atiende a otros INDIGENAS. JACINTA es como una fuerza que retiene a IGNACIO, quien finalmente sale del edificio, arrastrando los pies, como contra su voluntad.

XV.- OFICINA. EXTERIOR - DIA

188. IGNACIO se apoya contra el muro. En seguida, a través del cristal, vuelve a mirar a JACINTA. Repentinamente toma una decisión y se aleja rápidamente.

XVI.- TIENDA DE ROPA. EXTERIOR - DIA

189. IGNACIO contempla la vitrina llena de maniqués con pelucas grotescas y multicolores. Entra a la tienda.

190. La CAMARA nos muestra la increíble variedad de la mercancía: vestidos de novia, sombreros charros para turistas, ropa interior audaz, camisas campesinas bordadas, al lado de camisetas con motivos de tiras cómicas: Donald, Duck, Snoopy, etc.

XVII.- TIENDA DE ROPA. EXTERIOR - DIA

191. IGNACIO sale, irreconocible, de la tienda. Pantalón demasiado largo y zapatos de dos tonos y muy puntiagudos. Camisa color-violeta. Para el espectador su nueva apariencia resulta insólita, no así para los pasantes de la calle, con los cuales se confunde rápidamente. La multitud se lo traga.

XVIII.- OFICINA. EXTERIOR - DIA

192. Es la hora del cierre de la oficina. Las SECRETARIAS salen, mezcladas con los INDIGENAS. Entre ellas, JACINTA.

193. IGNACIO, que la esperaba, da un paso para acercarse a ella.

194. JACINTA apenas lo mira, simplemente no lo reconoce.

195. JACINTA sube a un automóvil conducido por un JOVEN que la es-  
peraba. El auto arranca.

XIX.- CALLES DE MEXICO. EXTERIOR - DIA

196. IGNACIO camina solo por las calles.

XX.- PLAZA SANTO DOMINGO. EXTERIOR - DIA

197. IGNACIO observa la actividad de la Plaza: los escribientes -  
públicos, los "evangelistas", entre ellos algunos ciegos, es-  
criben a máquina cartas para los analfabetos.

198. IGNACIO se acerca a uno de los EVANGELISTAS -precisamente un-  
ciego- y toma asiento frente a él.

199. El EVANGELISTA, dueño de un sexto sentido, adivina la presencia-  
cia del cliente:

EVANGELISTA

Un peso por una página, dos pesos -  
por dos páginas, tres pesos por --  
tres páginas. Se paga por adelantado.

IGNACIO

Nomás una paginita, señor...

200. El EVANGELISTA indica con la cabeza a un NIÑO de unos diez -  
años, vestido de overol, sentado en una sillita de mimbre a -  
su lado.

EVANGELISTA

Págale a mi licenciado, y pon veinte  
centavos más para el timbre.



201. El EVANGELISTA mete una hoja en la máquina e interroga a IGNACIO.

EVANGELISTA

¿Es carta de amor o de duelo? ¿Paranovia o para mamacita?

IGNACIO

Es carta de respeto para una señorita.

EVANGELISTA

Nombre y dirección de la interfeuta.

202. Asombro de IGNACIO. Se da cuenta de que desconoce ambos datos.

IGNACIO

No sé.

203. Asombro y desesperación del EVANGELISTA, que levanta los brazos y encoje los hombros.

IGNACIO

Pues... Es la señorita más bonita de la oficina... Una que tiene sobre su mesita un tigrito.

EVANGELISTA, resignado, al pequeño ayudante:

EVANGELISTA

Licenciado, devuélvela la Josefa. -  
(A IGNACIO) Lleva tú mismo la carta.  
Soy evangelista, no cartero.

204. IGNACIO recuerda que tiene la triza de papel con la dirección de la oficina. Se la ofrece al EVANGELISTA olvidando que es ciego.

204 Cont.-

Pero el pequeño LICENCIADO se adelanta, la toma y la guarda - en su bolsa. No le devuelve los veinte centavos a IGNACIO.

EVANGELISTA

Dicta.

205. Turbación de IGNACIO. No sabe qué dictar. Con un penoso esfuerzo termina por decir:

IGNACIO

Este... que, es muy bonita... y... -  
este... este... que la quiero volver  
a ver...

206. El EVANGELISTA levanta las cejas, detiene con un gesto de la mano a IGNACIO y comienza a teclear, repitiendo en voz alta - lo que va escribiendo:

EVANGELISTA, con voz monocorde:

EVANGELISTA

Señorita de todos mis respetos: An -  
tes aman los ojos que las palabras, -  
y tienen lenguaje de amor los pája -  
ros y las flores. Desconociendo su -  
nombre, mi corazón ya la bautizó a -  
usted con la poesía de las flores: -  
Margarita, Rosa, Azucena. ¿Cómo te -  
llamas,preciado bien? Tan cerca de -  
mi corazón,tan lejos de mi mirada...

207. El pequeño LICENCIADO apoya la cabeza contra el puño, con la cara de tedio de quien ha escuchado mil veces las mismas lí -  
neas.
208. La VOZ OFF del EVANGELISTA se apaga a medida que la CAMARA re -  
209. corre el ambiente y la belleza de la Plaza de Santo Domingo y recoge pedazos de otros dictados a los EVANGELISTAS del lugar.

HOMBRE I

Y si en veinte días no me devuelves-  
las gallinas, te pongo pleito ante -  
la justicia...

MUJER I

Bien pérfido que has sido, Domitilo;  
pero te perdono tus maldades...

HOMBRE II

Aguanta tantito, Chucha. Nomás que -  
junte cien pesos regreso, pero la co  
sa es dura...

NIÑO I

Ando perdido, mamá, venme a buscar -  
a la banca del parque...

MUJER II

No culpes a naide. Se murió de puri-  
tita congoja.

210. Hasta regresar a IGNACIO, su EVANGELISTA y el niño LICENCIADO.  
El EVANGELISTA termina de redactar la carta:

EVANGELISTA

...¡Su afectísimo, seguro y muy sin-  
cero servidor...!

211. Levanta la mirada y observa a IGNACIO:

EVANGELISTA

¿Siquiera sabes cómo te llamas?

IGNACIO

Ignacio...

212. El EVANGELISTA rápidamente escribe el nombre, arranca la hoja  
de la máquina, firma el nombre de IGNACIO, mete la hoja en un  
sobre y se la entrega al LICENCIADITO, quien sale corriendo -  
con la carta.

213. Cae la noche. IGNACIO se aleja de la plaza.

XXI.- MERCADO. EXTERIOR - NOCHE

214. IGNACIO pasa entre los cerdos negros, las gallinas, las ollas de barro, hasta encontrar un expendio al aire libre, abandona do, donde se recuesta a dormir entre sacos de frijol vacíos.

XXII.- CALLES DE MEXICO. EXTERIOR - DIA

215. De manera mecánica, IGNACIO se mezcla a la multitud que se dirige a la plaza de toros.

XXIII.- PLAZA DE TOROS. EXTERIOR - DIA

216. Una vasta muchedumbre rodea la plaza, hacen largas colas ante las taquillas, van ingresando al coso.

XXIV.- TAQUILLA PLAZA DE TOROS. EXTERIOR - DIA

217. Siempre de manera mecánica, IGNACIO hace la cola. Imita la conducta de la mayoría. Mira sus zapatos. Frota uno de ellos contra una pierna, como para darle lustre o matar el tiempo.

218. Llega ante la taquilla de sombra.

IGNACIO

¿Cuánto, señor?

EMPLEADO TAQUILLA

Quince pesos.

IGNACIO (asombrado)

Eso valen seis sombreros, señor.

219. Ahora es el EMPLEADO quien lo mira con asombro, luego con im-  
 paciencia, mientras las PERSONAS que están detrás de IGNACIO-  
 en la cola comienzan a protestar por la tardanza.

SONIDO:  
 (VOCES DE PROTESTA, AD LIBITUM)

XXV.- PLAZA DE TOROS. EXTERIOR - DIA

220. PLANO GENERAL

La multitud se apresura a entrar a la plaza que parece tragar  
 se a los aficionados. El exterior queda desierto. Se escucha-  
 la música de pasodoble que anuncia el comienzo de la corrida.

XXVI.- MUROS EXTERNOS DE LA PLAZA. EXTERIOR - DIA

221. IGNACIO queda solo, a excepción de unos MUCHACHILLOS que jue-  
 gan a la corrida, con un trapo rojo y un manubrio de bicicle-  
 ta a guisa de toro.

Se escuchan los primeros ¡Oles! de la muchedumbre desde el co-  
 so.

222. IGNACIO levanta la mirada y, a cada ¡Ole! mira las estatuas -  
 monumentales que decoran el exterior de la plaza.

223. Repentinamente el muchachillo matador es revolcado por la bi-  
 cicleta-toro.

224. Al mismo instante, un vasto grito y en seguida el silencio de-  
 la muchedumbre.

225. IGNACIO baja la cabeza. Comprende que esta fiesta no es suya.  
 Se va caminando por las calles desiertas mientras se escuchan  
 los abucheos y chiflidos de la afición.

Los chiflidos y abucheos nos regresan a...

XXVII.- CAMINO CHAMULA. EXTERIOR - DIA

226. Los rostros de JUAN DOLORES e IGNACIO, trotando. La voz y la mirada febril del muchacho:

IGNACIO

Llévame a mi fiesta, padre, déjame -  
entrar, quiero ver la fiesta...

JUAN

No, allí no, allí te miran para ma -  
tarte, no entres allí...

227. Continúan su penosa marcha.

XXVIII.- GRAN EDIFICIO COMERCIAL DE VIDRIO. EXTERIOR - DIA

228. Sentado sobre un tablón suspendido a gruesas cuerdas, IGNA -  
CIO lava los vidrios exteriores del décimo piso del edificio.  
El tablón se columpia, en el mismo sentido de otros dos tablo  
nes donde trabajan otros dos obreros.

XXIX.- EDIFICIO COMERCIAL. INTERIOR - DIA

229. POV DE IGNACIO:- que mira al interior.

230. INTERIOR LUJOSO. Hombres elegantes que fuman, discuten y ríen,  
despreocupados. Bromean entre sí, hacen chistes sobre las pan  
torrillas de las SECRETARIAS que les llevan café. (Escena mu-  
da).

231. Uno de los hombres mira a IGNACIO del otro lado del vidrio. -  
Gesto de enfado. Se levanta y deja caer la persiana de un gol  
pe.

232. Sobresalto de IGNACIO. Deja caer la cubeta llena de agua enja  
bonada.

XXX.- CALLES DE MEXICO. EXTERIOR - DIA

233. SHOOTING-DOWN desde arriba del edificio. La calle abajo. A la mitad del edificio, IGNACIO, sobre su tablón, columpiándose.
234. El balde se estrella contra el pavimento. Inmensa mancha de - agua enjabonada. Los transeúntes se dispersan, alarmados, co- rriendo. Silbatazo de un gendarme.

XXXI.- CALLE DE MEXICO. EXTERIOR - ATARDECER

235. IGNACIO camina tristemente.
236. Llega a un enorme cementerio de automóviles.
237. Escoge un automóvil desvencijado para instalarse a dormir - allí esa noche.
238. Se acurruca dentro del coche.

XXXII.- EXCAVACIONES METRO (U OTRA OBRA). EXTERIOR - DIA

239. Pica en mano, IGNACIO trabaja cerca de una enorme máquina ex- cavadora:
240. Las enormes mandíbulas de la excavadora recogen los montones- de tierra y piedra, las levantan en el aire y los dejan caer- dentro de un camión materialista.
241. Eventualmente la máquina desentierra una multitud de antiguas estatuillas semejantes a las que IGNACIO ha llevado a la ofi- cina de artes populares.
242. IGNACIO conoce el valor de estos objetos. Se precipita, toma- una de las estatuillas y, orgulloso de su descubrimiento, la- muestra en alto.

243. EL CAPATAZ, sin comprender lo que sucede, le grita:

CAPATAZ  
¡Ey! ¡A trabajar!

XXXIII.- CASETA DE LA OBRA. INT/EXT. - DIA

244. Un joven INGENIERO ha visto a IGNACIO y su estatuilla.

245. Sale velozmente de la caseta, alertando a otros INGENIEROS y ARQUITECTOS.

INGENIERO  
¡Párenle!

SONIDO:  
(SILBATAZO)

246. La máquina se detiene.

247. El INGENIERO toma la estatuilla de manos de IGNACIO.

248. Se forma un GRUPO alrededor de la excavación y los objetos - descubiertos.

ARQUITECTO  
Hay que darle aviso al Museo.

INGENIERO  
Que se detenga la excavación hasta -  
nueva orden.

249. IGNACIO no comprende muy bien lo que sucede, salvo una cosa: el trabajo ha sido suspendido.

250. IGNACIO se aleja del lugar.

XXXIV.- COLONIA ELEGANTE. EXT - DIA

251. IGNACIO, sobre un camellón que divide una gran avenida.



252. Al detenerse los autos ante la luz roja, IGNACIO, con una gamuza en la mano, se precipita a limpiar los parabrisas.
253. Antes de que pueda terminar, el semáforo pasa a la luz verde y los autos arrancan sin que nadie le dé un centavo a IGNACIO.
254. Eventualmente, limpia el parabrisas de un lujoso automóvil norteamericano.
255. Detrás del vidrio, mira el rostro sonriente de un JOVEN:
256. Es JOSE, cuyo rostro ya hemos visto antes, durante el largo peregrinar de IGNACIO sobre las espaldas de su PADRE.
257. Sentado sobre un cubreasiendo de plástico, lleva puesto un overol de mecánico.
258. En seguida se comprende que el coche no es suyo, sino que lo va a entregar a un cliente.
259. Desanimado, IGNACIO se aleja. Pero JOSE lo llama y lo hace subir al auto.

JOSE

¡Súbete, ñero! ¡Te aviento a tu cantón!

XXXV.- INT - AUTO - DIA

260. El auto corre.

JOSE

(riendo)

No andes perdiendo el tiempo con clientes tan asmolados como tú.

- 261.

262. Observa la figura, la vestimenta de IGNACIO.  
Añade:

261/262 cont.-

JOSE

Bueno... casi tan amolado. ¿De dónde vienes?

IGNACIO

De San Juan Chamula, a una semana de aquí.

JOSE

Mi padre hizo igual que tú. ¿Andas buscando chamba?

IGNACIO

Yo sé trabajar. Lo encontraré.

JOSE

No es tan fácil. No basta querer, - mano. Pero yo ya nací aquí, de modo que conozco la movida. Ándale, ven conmigo al taller. Tengo que entregar este jumbo de un ricachón. Luego ya veremos...

XXXVI.- GARAGE. EXT.- DIA

263. IGNACIO trabaja en el garage. Desmonta las llantas, pisándo las con tesón.

264.- JOSE le mira, riendo:

JOSE

Segurolas. Si le dije al patrón que un chamula sabe trotar y trotar sin cansarse. ¡A toda madre!

XXXVII.- COCHE JOSE. INT/EXT - ATARDECER

265. Dentro de lo que fué un moderno auto norteamericano, ahora - convertido en una deplorable carcacha ruidosa y humeante, JOSE conduce a IGNACIO a su casa en el cinturón urbano de CIU- DAD NETZAHUALCÓYOTL.

265 Cont.-

JOSE

Pos sí, vivimos todos juntos: la jefecita, mi hermana y tres hermanitos.- No es el Jilton, pero siempre hay lugar para un cuate. Mi casa es tu casa, mano...

XXXVIII.- CASA JOSE. EXT - ATARDECER

266. El coche se detiene frente a la humilde casa de un piso de - JOSE en NETZALHUALCÓYOTL.
267. Los amigos descienden del auto mientras, delante de la casa, los HERMANITOS de JOSE "instalan" la electricidad, haciendo una derivación con los hilos que pasan cerca de la casa. Es te tendido clandestino forma una vasta telaraña constelada de bombillas vacilantes.
268. Pese a la humildad de las casas, sobre sus techos está instalada una selva de antenas de televisión.

XXXIX.- CASA JOSE. INT - NOCHE

269. Precedidos por los tres HERMANITOS, JOSE e IGNACIO entran a la casa.
270. Algarabía de los MUCHACHITOS.
271. La MADRE prepara la comida ante un antiguo brasero, moliendo una salsa en un molcajete. Es la misma MADRE de JACINTA en el pedimento de mano imaginado anteriormente por JUAN DOLORES.
272. La HERMANA tiende la única cama de la pieza. Tiene los rasgos de JACINTA: los únicos rasgos que IGNACIO sabe imaginar en una muchacha hermosa.
273. Hay petates, espejos, calendarios, sillas de palo, un radio y una televisión.

274. JOSE presenta a IGNACIO con su familia.

JOSE

Esta es mi mamacita... Y ésta mi hermanita...

275. Detiene la mirada en una gran fotografía enmarcada de un - VIEJO posando tiesamente frente a un telón de fondo surrealista en la Villa de Guadalupe. El rostro es el mismo del - PADRE DE JACINTA en las escenas del mundo chamula.

JOSE

(con tristeza)

Y ese es nuestro viejo, que ya se nos fue... Mamacita, éste es mi cuate Ignacio. Va a vivir con nosotros. Nos va a ayudar con los frijoles. Él también viene de San Juan Chamula, - igual que nuestro jefecito, a ganarse la vida...

276. La MADRE mira largamente a IGNACIO. Sacude tristemente la cabeza.

277. Los MUCHACHITOS encienden la televisión --el único lujo de esta casa: el signo de lo superfluo en medio de la carencia-- con algarabía:

NIÑOS

(ad lib)

- ¡A todo dar!
- ¡Ora sí funciona, ya ves!
- ¡Pon el Capitán Escarlet!

278. La nueva JACINTA, con voz decidida, les ordena:

JACINTA

No. Es la hora de la telenovela.

279. Maniobra el aparato. Fija la imagen en el canal donde se proyecta un lacrimoso melodrama sentimental. Todos miran las escenas almibaradas y artificiosas del dramón...

XL.- MEXICO NOCTURNO Y POPULACHERO

280. MONTAJE DE ESCENAS:

281. JOSE guía a IGNACIO a través de este laberinto de cabarets,  
282. carpas, circos, en el cual el JOVEN ciudadano se siente a  
283. sus anchas y hace gala de su gracejo y malicia: el pícaro -  
284. lleva de la mano al INCCENTE.

(Escenas a definirse y dialogarse posteriormente)

XLI.- CASA JOSE. INT - DIA

285. En la pequeña recámara ocupada por JOSE e IGNACIO. Los mu-  
y ros cubiertos de fotos a colores de equipos de futbol y de-  
286 fotos de luchadores y boxeadores, tomadas de los rotograba-  
dos dominicales. Banderines. De lejos, el radio tocando -  
boleros y la voz de JACINTA canturreando.

JOSE se arregla de prisa, mientras IGNACIO permanece recos-  
tado en la cama.

JOSE

Anímate, mi cuáis. Va a ser un parti-  
dazo.

IGNACIO

Gracias, José. Mejor me quedo. No -  
tengo dinero para el boleto, tú lo -  
sabes.

JOSE :

Voy, voy; si yo sé la manera de en-  
trar sin pagar: por los excusados. -  
Ándale, no seas güey. ¡El futbol es-  
la vida!

287. La voz de JACINTA canturreando el bolero sentimental. IGNA -  
CIO niega con la cabeza. JOSE se encoge de hombros.

JOSE

Allá tú. Tú te lo pierdes. Ahí nos vidrios.

288. Sale. JOSE escucha un rato el canturreo de JACINTA.

Se.

XLII.- CASA JOSE. EXT - DIA

289. JACINTA canturrea mientras se baña en un espacio improvisado en un patio adyacente a la casa. Cuatro postes con alambres de los cuales cuelgan sendas sábanas. Vemos los pies desnudos de JACINTA. Luego su cabeza encima de las sábanas. Se vacía un balde de agua sobre la cabeza. Alarga los brazos hacia el cielo.

290. IGNACIO ha salido de la casa al patio; pero no se atreve a mirar a la MUCHACHA. Sin embargo, ésta se percata con embarazo y enojo de su presencia. Deja de cantar.

JACINTA

¡Vete!

291. IGNACIO mira a los tres HERMANITOS jugando a los topos sobre el polvo, de cuclillas. Se acerca a ellos y participa inocentemente en el juego durante un momento.

292. Al cabo, JACINTA sale vestida y peinándose, y se va caminando por la calle...

293. IGNACIO se arma de coraje y la sigue.

294. A los pocos pasos, JACINTA se detiene y encara al JOVEN.

JACINTA

Bueno, ¿qué te traes?

295. IGNACIO no sabe qué contestar. Camina al lado de la MUCHA -  
CHA, que ha reanudado su camino, peinándose la cabellera mo-  
jada, alisándose la falda, preparándose para lucir bella. Al  
cabo, la CHICA dice, mirando alrededor de ella:

JACINTA

Mi padre murió aquí. También él que-  
ría llegar a ser alguien. Igual que-  
tú. Pero no pudo. Tú tampoco. Vas  
a comenzar otra vez, como mi padre, -  
desde mero abajo. Y vas a acabar --  
igual que él, viejo y muerto y sin un  
clavo.

296. Lo mira con desafío.

JACINTA

No tendrás tiempo. Y yo tengo prisa.-  
... ¡Quiero salirme de este hoyo!

297. La calle es invadida por el estruendo de un equipo de motoci-  
cletas patrulladas por jóvenes con cascos, chamarras de cue-  
ro, botas, insignias formadas con tachuelas.
298. El batallón se detiene junto a JACINTA e IGNACIO.
299. JACINTA corre hacia una de las motocicletas, besa rápidamen-  
te al JOVEN que la conduce, trepa en la parte de atrás, abra-  
zándose a la cintura del MUCHACHO, y el equipo parte con un-  
ruido infernal y levantando una nube de polvo que envuelve a  
IGNACIO.

XLIII.- INT. GARAGE - DIA

300. IGNACIO se ocupa de engrasar un coche. Entra JOSE, de ove -  
rol, limpiándose las manos con un trapo, y va derecho a IGNA-  
CIO.

JOSE

Óyeme, dice el dicho: "Cría cuervos-  
y te sacarán los ojos"...

301. IGNACIO lo mira con cariño; pero con incomprensión. JOSE le devuelve una mirada dura.

JOSE

... Pos pa'que veas que soy derecho. Debes irte de la casa. Quiero algo - mejor para mi hermana.

IGNACIO, reaccionando con orgullo:

IGNACIO

¿Mejor que qué?

JOSE

Mejor que tú... Y también mejor que- yo.

302. IGNACIO comprende, acepta, arroja los instrumentos con los que trabajaba y sale a:

XLIV.- CALLE GARAGE. EXT. - DIA

303. Se dispone a cruzar la calle.

304. Pasa velozmente una ambulancia, con la sirena pitando y - ahogando todos los demás ruidos de la calle. Es el ruido- de la fiebre en la cabeza de:

XLV.- CAMINO CHAMULA. EXT - DIA

305. IGNACIO niño, montado sobre los hombros de su PADRE, más -  
306. afiebrado que nunca, apenas capaz de murmurar:

IGNACIO

Apá, no me llesves más lejos, por fa- vor..

JUAN

Tenemos que seguir, hijito, necesitas un dotor...



305/306 Cont.-

IGNACIO

No, no me lleves del otro lado de -  
las montañas... No quiero, apá...

JUAN

No te aflijas, m'hijo. Yo ya fui en-  
tu lugar. Yo ya viví allá, un día.-  
Yo ya viví todo esto que te conté, -  
hijito.

IGNACIO

Llévame a descansar a mi casa, apá.

XLVI.- EXT. BASILICA GUADALUPE - DIA

307. La gran fiesta del 12 de Diciembre. La imponente multitud -  
llena completamente la plaza, dirigiéndose a la entrada del-  
Santuario. Los PENITENTES que avanzan penosamente de rodi -  
llas, con escapularios de nopal...
308. Entre ellos, acabamos por distinguir a IGNACIO y a la MADRE  
DE JOSE, arrodillados, incorporándose de tiempo en tiempo.
309. IGNACIO la ve, se acerca y la ayuda a levantarse. Caminan -  
310. juntos. Primero, en silencio, luego conversando:  
311.

LA MADRE

¿Qué andas buscando aquí, hijo? También  
nosotros dejamos la tierra... como -  
tú... Vinimos a buscar dizque una vi-  
da mejor aquí... Como tú. Te entien-  
do. Pero mejor regrésate a tu pueblo.  
No le andes buscando la cara al dia -  
blo.

IGNACIO

Allá también anda el diablo. En to -  
das partes se sufre.

LA MADRE

Y eso que Dios está en todas partes.

IGNACIO

Entonces, aquí o allá, da igual.

LA MADRE

No, hijo. Allá Dios y el diablo se -  
hablan. Aquí están callados. Yo lo -  
sé, porque no los oigo. Aquí todo es  
silencio. Sola la tierra tiene una -  
voz. Regresa a tu pueblo. Y si oyes  
la voz del diablo, es porque quiere -  
que Dios lo oiga para ser otra vez un  
ángel. Ayuda al diablo para que Dios  
lo oiga. Ayuda a Dios para que el -  
diablo lo oiga. Son parientes.

IGNACIO

-Pero tus hijos, madre... ¿no viven -  
más felices aquí?

LA MADRE

Ellos ya no saben nada. Ya no se -  
acuerdan. Yo sí me acuerdo.

IGNACIO

¿De qué, madre?

LA MADRE

Del nombre de las cosas. Del nombre -  
del bien y del nombre del mal, y de -  
cómo acaban pareciéndose. Mi corazón  
está viejo, pero contento, porque sé -  
los nombres del dios, y del diablo -  
que han vivido en mi corazón y porque  
ya no sé cuál es el bueno y cuál es -  
el malo. Estoy lista para morir fe -  
liz. Igual voy a estar a gusto en el  
cielo o el infierno.

IGNACIO

¿Y tus hijos?

LA MADRE

Serán desgraciados. No hay peor des -  
gracia que querer lo que tienen los -  
otros. Ellos no saben que sólo tene -  
mos lo que ya es nuestro. Regresa a -  
tu tierra...

312. LA MADRE mira a IGNACIO con una extraña mezcla de compasión - y astucia.

MADRE

Mientras tanto, hijo, entrégate al --  
amparo de Nuestra Santa Madre, l'Igle  
sia...

313. IGNACIO se encuentra en medio de una gran fiesta popular y - religiosa. Da sus últimos pesos al cura que pasa por entre- la multitud con una gran bandeja.
314. IGNACIO está disfrazado de diablo, o de tigre, o de toro. Le arrastran los demás con una cuerda al cuello, le empujan, le- zarandean, le pegan. Finalmente, se desploma en el suelo, - agotado. Sobre el primer plano de su rostro torturado, fundi do, encadenado sobre el rostro igualmente extenuado de IGNA - CIO NIÑO, con su PADRE, por una carretera de México...

VUELTA AL PRESENTE:

XLVII.- CARRETERA MEXICANA - NOCHE

315. Volvemos a encontrar a JUAN, que trota, extenuado, por la ca-  
y rretera, llevando a su HIJO profundamente dormido en sus bra-  
316 zos, mientras comienza a hacerse de día...

ESCENA BRUJO:

317. El viento levanta polvo, y el polvo ciega al PADRE y al HIJO que tratan de avanzar penosamente contra este viento fuerte.
318. Un HOMBRE muy VIEJO, a pesar del viento, permanece de pie de lante de la puerta de una de las casas de las afueras de un- pueblo. Está envuelto en una manta. PADRE e HIJO avanzan - hacia él.
319. El PADRE habla con el viejo. El viento nos impide oír lo - que dice. El VIEJO los hace entrar en su casa...

XLVIII.- INTERIOR CASA BRUJO - NOCHE

320. El VIEJO atiza el fuego.

IGNACIO se ha acurrucado, temblando, en un rincón.

JUAN engulle una tortilla y fricciona con aguardiente la parte de la pierna donde ha sido herido por la piedra.

VIEJO

No, en este pueblo no hay doctores. -  
Hay brujos. Los brujos sabemos cu -  
rar, los doctores no. Los brujos he-  
mos curado desde siempre.

321. JUAN rehúsa con la cabeza.

JUAN

No, viejo, tú no has visto los títere-  
res.

322. El VIEJO mira a JUAN, con aire de burla.

VIEJO

Qué títeres ni qué ojo de hacha. Yo  
curaré a tu hijo, porque su mal vie-  
ne del alma y sólo puede curarse con  
l'alma.

323. El VIEJO se dirige hacia el cuerpo tembloroso de IGNACIO.

VIEJO

Tu chulele está enfermo, muchachito.

324. El VIEJO BRUJO le toma el pulso a IGNACIO.

VIEJO

Tienes rencor en tu alma. Debes te-  
ner fé para que te cure.

325. El VIEJO coge un gallo, le ata las patas y bebe aguardiente -  
derramándolo un poco por el suelo, después se arrodilla y re-  
za:

VIEJO

Santa tierra y santo cielo, Dios Pa-  
dre, Gloria Santa, oye mis oraciones  
y considera mi trabajo y mi pena. -  
Tierra santa, en nombre de tu primer  
hijo, mira a este niño y sálvate su-  
chulele.

326. Y mientras sigue rezando, estrangula al gallo. IGNACIO se -  
ve atacado de contracciones y de vómito y empieza a llorar.
327. JUAN se precipita sobre él, se arrodilla en el suelo y vuel -  
ve a poner al NIÑO a su espalda. IGNACIO ya no tiene casi -  
fuerzas. Los ojos de JUAN le brillan de terror.
328. Sale corriendo de la choza, con el NIÑO a hombros, mientras -  
el BRUJO aúlla y continúa estrangulando al gallo.

XLIX.- EXTERIOR CASA BRUJO - NOCHE

328. Desde la puerta, el VIEJO, amenazador, grita en la noche:

VIEJO

¡Mi alma es más fuerte que la tuya!  
¡Voy a comerme el alma de tu hijo!  
¡Voy a beberme el corazón de tu hijo!

330. Mientras el viento se lleva las últimas palabras del VIEJO,-  
empieza a amanecer y JUAN camina lentamente hacia el pueblo.

JUAN

¿No oyes ladrar los perros, Ignacio?

- 331.
332. La voz de IGNACIO es cada vez más débil. Separa cada pala -  
bra y las pronuncia con dificultad, intercalando suspiros...

IGNACIO

No, tengo mucho ruido en la cabeza.-  
... ¿Falta mucho, padre?

JUAN

No, ya vamos llegando, aquí nomás a-  
la vuelta...

IGNACIO

Quiero regresar a nuestra casa...

JUAN

Regresaremos, hijo. Es una buena ca-  
sa. Es una vieja casa, llena de re-  
cuerdos, de penas y alegrías.

IGNACIO

Tengo miedo, padre... ¿Adónde iré?

JUAN

No, hijo, no tengas miedo de nada, -  
ni de la muerte. ¿Sabes?, el viaje -  
de un niño al paraíso es muy corto.-  
... Pero tú vas a curarte para vivir  
conmigo...

333. El ritmo de las palabras de JUAN se acelera. Habla muy rá-  
pido, como para impedir que su hijo hable y se canse.

334. LA CAMARA ENCUADRA el ROSTRO DE JUAN y se ven las manos de  
á IGNACIO en su frente.

338

A medida que JUAN habla, un LENTO ZOOM ADELANTE para termi-  
nar encuadrando únicamente las manos de IGNACIO que han res-  
balado desde la frente hasta el cuello de su padre.

(O F F)

Tú vas a crecer.

Tú vas a casarte.

Tú tendrás hijos.

Tú serás un jefe.

Tú serás respetado.

Tú vivirás, hijo mío. Porque un pa  
dre, sin su hijo, no es nada.

Yo soy tus ojos.

Tú debes ser mis orejas.

Tú y yo, m'hijito.

Tú y yo juntos, somos como un solo  
hombre, ¿verdad que sí?

No me ahogues, m'hijito. Tu mano es  
tá muy fuerte... No me aprietes tan-  
to, que no puedo respirar.

Dime si oyes ladrar los perros, Ign  
cio... ¡Ignacio!

339. En la imagen, el movimiento se detiene. EL SILENCIO ES TO  
TAL.
340. El PADRE se ha detenido. Toca las manos crispadas que se -  
han cerrado sobre su garganta.
341. Abre lentamente las manos del NIÑO, que permanecen yertas.
342. Baja de sus hombros el cuerpo inanimado, con delicadeza.
343. Lo toma en sus brazos para depositarlo en tierra, con un ges  
to de Pietá.

344. Cae de rodillas, murmurando palabras ininteligibles.

345. TODOS LOS PERROS EMPIEZAN A LADRAR.

F i n

+ + + + + + + +

-----  
r hdz a  
549 57 19  
méxico  
-----