



**LAS RELACIONES ENTRE ESCRITOR Y DIRECTOR EN EL TRASVASE
CINEMATOGRAFICO: EL CASO DE GUILLERMO ARRIAGA**

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2014**

**DIANA MARGARITA LUQUE LAVADO
JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ**

Yo, DIANA MARGARITA LUQUE LAVADO, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Diana Margarita Luque Lavado

Abril 7 de 2014

A México, por todo lo que me enseñó sobre la vida y el arte, pero sobre todo,
sobre mí misma.

Agradecimientos

A la Pontificia Universidad Javeriana y la Fundación Juan Pablo Gutiérrez Cáceres por brindarme los medios para hacer esta maestría.

A Justo Sanz Calzado por ser no solo mi mecenas, que ya implica un acto de fe, sino por ser el mejor consejero que he podido tener.

A Guillermo Arriaga Jordán, por brindarme el espacio de hablar de su obra más allá de los términos teóricos de la literatura.

A mi tutor, Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz, por animarme a hacer este proyecto dejando de lado dudas, bloqueos y temores.

A todas las personas que hicieron de mi estancia en México una de las mejores experiencias de mi vida, pero en especial a Andrés García Jaramillo con sus charlas en las que cambiamos el mundo.

A Ivonne García González y Christian Rivero Riveros, más que amigos, los que siempre me desafían a ver todo diferente.

A Luis Felipe Jiménez, Eduardo Pérez y Andrea Cardoso Díaz, quienes no me dejaron desfallecer en la fase final de esta investigación.

A mi hermano, Jaime Luque Lavado, quien siempre ha sido una inspiración de lo que me gustaría llegar a ser -si algún día me decido a crecer-.

Pero sobre todo, a María Efigenia de Luque, quien me ha dado la oportunidad de ser quien soy y hacer lo que hago sin cuestionamientos; así entienda poco de qué hablo, ella como la mejor mamá siempre me dice una frase: “yo sé que tú puedes”.

Índice

Introducción	10
Adaptación, traducción y trasvase	13
La relación cine y literatura: evidente pero dispersa	16
Guillermo Arriaga Jordán: “Todo lo que escribo para mí, es literatura”	21
El problema de la fidelidad	29
El método comparativo semiótico-textual	31

Uno.

1. Un Dulce Olor a Muerte

1.1. La historia de la novela	35
1.2. Análisis de convergencia: el sistema narrativo ficcional	37
1.2.1. Los elementos compartidos de Un Dulce Olor a Muerte	37
1.2.2. La diferencia de la narrativa en los textos literario y fílmico	43
1.3. Análisis de divergencia: el sistema semiótico	48
1.3.1. Puesta en imagen	49
1.3.2. El trasvase	66
1.3.2.1. Lo que sucede o sucedió detrás	67
1.3.2.2. Lo que sucede pero de diferente manera	68
1.3.2.3. Lo que no está, pero es necesario para la narrativa cinematográfica clásica	69
1.3.3. Los personajes y su personificación	71
1.4. Análisis de interferencias	74
1.4.1. Descripción de espacios: Loma Grande versus Carranco	75
1.4.2. El guión	78

Dos.

2. El Búfalo de la Noche

2.1. La historia de la novela	85
2.2. Análisis de convergencia: el sistema narrativo ficcional	88

2.2.1. Los elementos compartidos de El Búfalo de la Noche	89
2.2.2. La diferencia de la narrativa de los textos literario y fílmico	97
2.3. Análisis de divergencia: el sistema semiótico	101
2.3.1. El punto de vista	102
2.3.2. El trasvase	105
2.3.3. Puesta en imagen	109
2.3.3.1. Similitudes de trasvase de escenas	109
2.3.3.2. Aspectos fotográficos: manejo del color, claroscuro y primeros planos	115
2.3.3.3. Aspectos sonoros: musicalización	118
2.4. Análisis de interferencias	120
2.4.1. Descripción de espacios: cuando en el texto fílmico se ve lo que describe el texto literario	121
2.4.2. El guión	123

Tres.

3. Amores Perros

3.1. La historia de la película	132
3.2. Amores Perros como caso de análisis	135
3.3. Algunos puntos aplicables del Método Comparativo Semiótico-Textual	139
3.3.1. Escenas, detalles eliminados e intertítulos	140
3.3.2. Descripciones de espacios y acontecimientos	144
3.4. La colaboración	147

Conclusiones 153

Escritor y director en una relación de colaboración	154
El problema del tono (que en realidad es un problema de autoría)	157
Alcances y recomendaciones: desde la posición de autoría, de este documento	159

Bibliografía	162
--------------	-----

Anexo

Entrevista con Guillermo Arriaga para esta investigación

169

“Charlie Kaufman: I've written myself into my screenplay.

Donald Kaufman: That's kind of weird, huh?”

Adaptation. Dirigida por Spike Jonze, guión de Charlie Kaufman.

“[Piensa en] Charlie Kaufman, tú no vas a decir que es solo un guionista: es una visión, es un mundo. David Mamet es un mundo, Sam Shepard es un mundo.

¿Cómo no vas a decir que no es literatura si es un mundo? Tú lees a Sam Shepard, tú ves la película que escribe, es el mundo de Sam Shepard. Tú lees a Charlie Kaufman y es el mundo de Charlie Kaufman. Tú lees las obras de David Mamet y ves el cine y es el mundo de David Mamet, entonces cómo no va a ser literatura si están presentando un mundo personal, con estructuras personales”.

Guillermo Arriaga Jordán.

Introducción

Introducción

El estudio y el aprendizaje de la escritura de guión en la academia presentan muchos retos.

La mayoría de escuelas de cine están enfocadas en lo práctico: si hay alguien que tiene interés en el guión, lo que aprenderá en la academia será en gran parte cómo hacer un guión, es decir el oficio. Después de esta etapa, el guionista se encuentra frente a lo que es una constante casi para todas las áreas del cine: la escasez de libros e investigación sobre el tema.

Para quienes quieren aprender de cine se convierte en una obligación ver todas las películas que tenga a su alcance y tratar de conocer todos los detalles de la realización de las obras cinematográficas. Con el tiempo y las nuevas tecnologías ha cambiado el acceso a esa información: los directores y el equipo están dispuestos a mostrar los procesos y hablar de ellos, esto también como parte de una estrategia comercial.

Con el guión no ha pasado lo mismo. Existen muy pocos nombres reconocidos como guionistas, ello lleva a que es difícil conseguir guiones impresos para el público y los que escriben historias para cine suelen ser como muchos de los escritores, reservados y algunas veces no están dispuestos a revelar los

procesos de su trabajo¹. Todo esto es dado por las propias características del guión como un objeto que tiene como finalidad la creación de una película, no la lectura por cualquier lector.

Además, como el cine es un arte nuevo de un poco más de un siglo de edad, la investigación es un campo novedoso cubierto por comunicadores y profesionales de diferentes áreas, pues está la creencia de que el realizador debe dedicarse a hacer películas, no a investigar sobre ellas.

La formación académica en guión en Colombia también es algo que está surgiendo hasta ahora. Con solo dos maestrías de escritura creativa en las que se incluye guión y escasos programas dedicados cien por ciento a la escritura cinematográfica, la mayoría de guionistas de escuela saben que deben aprender más allá de lo que la academia les da, pero no encuentran el área específica a la que pueden acudir. Además, estudiar literatura no es una opción usual para un guionista -lo cual resulta extraño si se analiza que las narrativas audiovisuales tienen una herencia literaria-. Esta reacción puede darse porque a las escuelas de cine les interesa que sus estudiantes produzcan.

La primera motivación que tiene esta tesis es contribuir a generar puentes entre literatura y cine. Este trabajo está escrito por una realizadora de cine con profundización en guión, con experiencia laboral en esa área, para una

¹ Los datos sobre la publicación de guiones son muy escasos. En una búsqueda en Amazon, que se ha convertido en uno de los medios en el que los interesados encuentran estos textos, se encontraron 1126 publicaciones en la categoría de 'Screenplays', pero es importante tener en cuenta que Amazon algunas veces actúa solo con intermediario y algunos de estos guiones son usados y los venden terceros, o aparecen libros editados pero que ya no están a la venta. Otra característica de este sitio web es que la mayoría de los guiones están en inglés: una búsqueda en español con la palabra 'guión' da como resultado 125 libros de los cuales 39 son guiones.

En librerías como Gandhi, la más grande de México, una búsqueda en marzo de 2014 dio como resultado solo tres guiones a la venta. En Colombia, la librería Lerner, una búsqueda en marzo de 2014 dio como resultado 15 guiones a la venta.

Tusquets Editores ha sido una de las pocas editoriales que ha publicado guiones en español, teniendo colecciones amplias de directores como Woody Allen, Ingmar Bergman y Los Hermanos Marx. También se encuentra la editorial Ocho y Medio, Libros de Cine que ha publicado diferentes guiones de escritores y directores españoles.

El Instituto de Estadísticas de la UNESCO, en el apartado de estadísticas cinematográficas señala que en 2009 se produjeron 1288 películas en India, 987 en Nigeria y 734 en Estados Unidos, que son los tres primeros países productores cinematográficos (Acland, 2010, p.8). Al comparar estas cifras con las de guiones publicados se puede ver la diferencia.

maestría en literatura. La idea de estudiar literatura siempre fue -y será- crear un espacio de convivencia entre ambas, desde el cine, con las herramientas que la literatura y la teoría literaria tienen.

Hay otros dos puntos dentro de la motivación para este trabajo que parten de los elementos de convergencia que tienen la literatura y el cine. El primero es la adaptación o trasvase de textos literarios a textos fílmicos. Desde Shakespeare, pasando por Jane Austen, hasta llegar a J.R.R. Tolkien, la adaptación hace parte de una de las tareas que muchos guionistas asumen, lo cual no es nada sencillo porque las convenciones y los sistemas semióticos de ambos textos son muy diferentes. Existen diferentes trabajos y análisis comparativos sobre adaptaciones literarias y cinematográficas, pero pocas que hablen del punto de vista del escritor de la novela o texto literario y del guionista y el director de la obra cinematográfica.

El segundo punto de convergencia es el escritor que se dedica indistintamente a ambos géneros, escribe novelas y escribe guiones. Aunque son escasos, existen escritores que han trabajado en estas áreas o por lo menos han mostrado interés por el cine. Marguerite Duras, Jorge Luis Borges o Gabriel García Márquez son algunos de ellos y aunque existe documentación sobre sus trabajos, estos escritores son reconocidos por su obra literaria, más que por el aporte hecho a la cinematografía.

Amores Perros en 2000 puso en relieve no solo al director de la película, sino también al guionista. Guillermo Arriaga Jordán llamó la atención por su trabajo al crear historias que se entrecruzan una entre otra -no fue el primero en hacerlo en América Latina, pero fue el primero en recibir reconocimiento-, además se convirtió en una figura pública, algo no muy frecuente en los guionistas, con un discurso enfocado a definirse a sí mismo como escritor más allá de hacer novelas o guiones.

Esta posición de defensa por parte de Guillermo Arriaga de la escritura, sin importar si es un texto literario o un texto fílmico me llamó la atención, lo que

me llevó a la exploración de su trabajo desde el momento en el que conocí de él con *Amores Perros*. La lectura de sus novelas y guiones, el ver las películas y proyectos en los que ha participado, pero sobre todo las declaraciones en diferentes medios sobre el valor de la escritura cinematográfica hizo que se Arriaga y su obra se convirtieran en un ejemplo apropiado de análisis tanto para la literatura como un ejercicio común y el cine como una muestra específica de escritura audiovisual.

Este trabajo reúne los dos puntos de convergencia que he tocado con anterioridad, junto con el interés de documentar un caso único en la región, y sumado a una pasión personal por la escritura, en general, más allá de los géneros. Los análisis de las obras escogidas permitirán ver todos los puntos tocados anteriormente, pero sobre todo, esta investigación tiene como objetivo determinar las relaciones que se dieron entre Arriaga como autor de los textos literarios y los directores o autores de los textos cinematográficos.

En este capítulo de introducción pretendo explicar algunos aspectos importantes a tener en cuenta antes de entrar al análisis de los textos literarios y filmicos: algunos términos importantes en el contexto de la investigación, las razones por las cuales fue escogida la metodología utilizada para los análisis, un perfil sobre Guillermo Arriaga Jordán y su obra, así como la justificación para esta investigación.

Adaptación, traducción y trasvase

En el universo cinematográfico y audiovisual la palabra más reconocida para la transformación de una idea y convertirla en una película es la de adaptación. Este concepto es el más amplio de los tres que se citan, en especial porque al hablar de adaptación se habla de la conversión de una idea que puede ser una novela, una pieza teatral, una poesía, un reportaje periodístico, una canción, un ensayo o cualquier otro género.

Según César Alzate Vargas en su libro *Encuentros del Cine y la Literatura en Colombia*, el término traducción está relacionado con la búsqueda de equivalencias entre el universo literario y el universo cinematográfico (2012. p. 43) que hace que la película sea una obra independiente del referente literario. El término trasvase está más relacionado con el paso de una historia de un medio a otro (p.45), mientras que el de adaptación está relacionado con el proceso de paso de un género a otro género (literatura a cine), entre géneros (literatura a literatura) o la reelaboración de un universo (p.47-48).

Además, para un espectador común, el universo de las adaptaciones es infinito pues dentro de él incluye otros términos. Además de 'basado en' se encuentran otros como 'inspirado en' o 'derivado de'. Un ejemplo particular de una película con el crédito 'basado en' es *O Brother, Where Art Thou?* (¿Dónde estás, hermano?) dirigida por Joel e Ethan Coen. En créditos se ve "Basado en La Odisea de Homero" (2000. 04:24) pero en la película resulta difícil encontrar referencias al poema épica y se podría pensar en que el crédito más cercano debería ser el de 'inspirado en'.

El término adaptación influye en el espectador, quien espera una relación de fidelidad frente a la historia que ya conoce, provenga del universo que provenga, y la que verá en la pantalla. Un ejemplo de esto es lo que está sucediendo con la película *Noah* (Noé) dirigida por Darren Aronofsky. *Variety* reporta que la empresa productora Paramount debió agregar una aclaración en sus promocionales diciendo lo siguiente: "La película está inspirada en la historia de Noé. Si bien se ha tomado una licencia artística, creemos que esta película es fiel a la esencia, los valores y la integridad de una historia que es una piedra angular de la fe de millones de personas en todo el mundo. La historia bíblica de Noé se puede encontrar en el libro del Génesis" (2014).

Esta aclaración se hizo necesaria ya que diferentes grupos religiosos presionaron a la productora y al equipo al pensar que debían hacer una adaptación exacta de lo presentado en la historia bíblica. El texto relaciona el

título de 'inspirado en' con licencia artística, lo que modifica las expectativas del espectador al momento de ver la película.

Jose Luis Sánchez Noriega en *De la Literatura al Cine: Teoría y Análisis de la Adaptación* afirma sobre la adaptación y el trasvase: "Es evidente que no todo trasvase tiene la misma entidad, al menos en tanto que la diferencia radical entre los medios exige hacer una obra original -no se puede trasladar un cuadro a una obra musical- y en tanto que el genio artístico desborda el mero comentario para proponer una creación genuina. Por ello habrá que distinguir de los trasvases en general -que no pueden sino dar a luz una obra nueva- de las adaptaciones, que en principio, necesariamente son subsidiarias de una obra original" (2000. p.24).

Anterior a esta cita Sánchez Noriega relaciona 17 tipos de trasvase cultural que se pueden presentar (p.23-24). Todos ellos están basados en una premisa: el cambio de un sistema semiótico a otro, es decir, ambos géneros comparten la misma historia, lo que sucede es un cambio de convenciones y elementos al contarla, esto es un nuevo sistema semiótico. En el caso del texto literario al texto fílmico, lo que sucede es que la historia es contada en el texto literario a partir del uso de palabras, frases y elementos gramaticales entre otros y en el texto fílmico la historia se cuenta a partir de planos, movimientos de cámara, imágenes, sonidos y actuaciones.

Para el análisis del caso de Guillermo Arriaga y los textos escogidos, se encontró que la palabra trasvase es la más adecuada para referirse a los procesos de escritura y realización de los mismos. El utilizar el término adaptación plantearía lo que Sánchez Noriega expresó: la derivación de una obra de la otra y uno de los puntos más importantes para la realización de estos análisis es ver cada texto, literario y fílmico de manera independiente².

² El método escogido para el análisis de las obras, que se explicará más adelante, señala que los textos tienen ciertos elementos en los que convergen, pero el mismo texto del método anota la importancia de ver los textos como independientes y no derivados el uno del otro.

En cuanto a otros diferentes términos que se utilizarán en los análisis, se explicará cada uno a partir de textos teóricos, a medida que aparezcan en este documento.

La relación cine y literatura: evidente pero dispersa

“El cine es joven, pero la literatura, el teatro, la música, la pintura, son tan viejos como la historia. De la misma manera que la educación de un niño queda determinada por la imitación de los adultos que le rodean, la evolución del cine ha estado necesariamente influida por el ejemplo de las artes consagradas. Su historia desde principio de siglo [XX] será por lo tanto resultante de los determinismos específicos a la evolución de todo arte, así como las influencias ejercidas sobre él por las artes evolucionadas” (Bazan. 1966. p.168).

André Bazan, creador y teórico del movimiento cinematográfico de la Nueva Ola Francesa, fue uno de los muchos que habló de la evidente relación entre cine y literatura. Esta cita de su ensayo “A Favor de un Cine Impuro” que está en el libro *¿Qué es el Cine?* plantea con lo que la mayoría de libros, investigaciones y artículos abren: el cine tomó de la literatura para la creación de sus propias narrativas.

Pero aún así, el estudio de la relación entre literatura y cine se encuentra disperso. Sánchez Noriega en su artículo “Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente” explica que aunque estas dos compartan una raíz narrativa (2001. p.66), la visión de una inferioridad estética (p.67) y el rechazo a las adaptaciones (p.67) han hecho que, como bien dice el título del artículo, se esté en un debate permanente con pocas conclusiones.

María Elena Rodríguez Martín en su artículo “Teorías Sobre Adaptación Cinematográfica” hace un breve recorrido sobre algunos estudios acerca de relación literatura y cine, en los que cita algunos autores, desde un ensayo de Virginia Woolf sobre una adaptación de *Anna Karenina* de Leon Tolstoy (2007. p.84), pasando por Bluestone y el problema de la fidelidad en las adaptaciones

(p.85), y aborda el uso de modelos narratológicos para el análisis de adaptaciones como el de Ritfkin y Lotman (p.87) y ya más reciente el uso de la intertextualidad para estos análisis (p.89).

Rodríguez Martín señala los diferentes inconvenientes que tienen estos estudios, algunos de ellos que son aplicables en el contexto actual. “En palabras de ese autor [Whelehan] aunque el estudio de las adaptaciones de las obras literarias al cine y a la televisión cada vez es más común y aceptado como parte de los estudios de Inglés y/o Estudios de los Medios de Comunicación en la educación universitaria, todavía está siendo rodeado de prejuicios acerca de lo que tal estudio puede aportar, acerca del impacto que pueda tener en el valor y lugar ocupado por el literario y acerca del enfoque crítico que un estudio de esa clase requiere” (p.85). Esto sigue siendo una realidad, en especial al tener en cuenta que el autor se refiere a lo que sucede en un contexto angloparlante. Para esta investigación, los documentos encontrados provienen en su gran mayoría de España, lo que muestra que la academia latinoamericana se está haciendo la misma pregunta que plantea la cita: qué puede aportar y cómo se puede llevar a cabo un estudio de literatura y cine y más de adaptaciones o trasvases cinematográficos.

Lo segundo que señalará Rodríguez Martín sobre los diferentes estudios de cine y literatura es el problema de la fidelidad. Aunque este aspecto se tocará más adelante en esta introducción, la propuesta de usar modelos narratológicos o de intertextualidad en los que se aborda el problema de la fidelidad entendiendo que las diferencias entre los dos textos, soluciona el problema citado, pero deja otros aspectos por fuera del análisis.

“Desde los años 60 el estudio académico sobre la adaptación ha ganado en sofisticación al utilizar importantes escritos sobre literatura y cine, incluyendo las poéticas estructuralistas y post-estructuralistas de Roland Barthes, la narratología de Gerard Genette, el neoformalismo de Bordwell y Thompson. Sin embargo, en opinión de Naremore, los análisis sobre adaptación deberían proporcionar un discurso más flexible y animado en el ámbito de los estudios

fílmicos y ofrecer una definición más amplia de adaptación que tenga en cuenta el aparato comercial, el público y la industria de la cultura académica” (p.89).

La autora del artículo llega a la conclusión que es importante retomar esto último planteado por Naremore y que está en la cita, en el que los estudios y análisis sean amplios y contemplen todos los aspectos que actualmente tiene la relación literatura y cine, en la que también se puede hablar de la influencia del segundo en el primero.

Pero pasar de lo teórico a lo práctico no resulta del todo sencillo para el investigador. Aún con las citas, los estudios y teorías, encontrar un método estructurado aplicable para un análisis puede convertirse en un reto. En el campo del cine, lo que existen son manuales para guionistas con consejos sobre cómo llevar a cabo una adaptación exitosa a partir de ejemplos.

Uno de ellos es *La Adaptación Cinematográfica* de Luis Espinal publicado por la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba en 1988. Lo que el autor hace es mostrar cómo se debería hacer la adaptación del cuento de Oscar Alfaro, *La venganza de los leñadores*, haciendo una etapa analítica de argumento, psicología de personaje, sentido, narrativa y estilística, para después pasar a una etapa creativa de ver un posible guión literario y el estilo.

Para el campo cinematográfico y audiovisual, el análisis de adaptaciones y trasvases tiene siempre un objetivo: ayudar al guionista a hacer mejor su oficio. No se niega la importancia que esto tiene, pero se está dejando de lado otro aspecto y es que los análisis también deberían aportar, no solo al guionista sino también a los escritores involucrados en los trasvases, cómo se dan estos procesos y qué tipo de relaciones se presentan.

En el campo de lo literario, los diferentes análisis encontrados no abordan aspectos como el manejo del sistema semiótico audiovisual. Esto es evidente al leer la ponencia realizada por María del Carmen Ruiz de la Cierva llamada

“Interdiscursividad entre la comunicación literaria y textual y la cinematográfica: El Diario de Noah” publicada en el libro *Literatura y Espectáculo* de la Universidad de Alicante en 2012. Los postulados de Ruiz de la Cierva sobre cómo la interdiscursividad como una forma de análisis de textos literarios y cinematográficos es acertada y llamativa, pero el análisis en sí resulta muy escueto para entender la metodología de la autora.

Debo citar que José Luis Sánchez Noriega propone en su libro *De la Literatura al Cine: Teoría y Análisis de la Adaptación* un esquema teórico para el análisis de adaptaciones que además aplica en diferentes películas como *The Third Man* (El Tercer Hombre) dirigida por Carol Reed y *Carné Trémula* dirigida por Pedro Almodovar, pero no fue posible verificar este modelo³.

José María Paz Gago presenta una perspectiva diferente, que reúne algunos de los puntos que se han tocado en este apartado y además agrega otros a consideración, en su artículo “Propuestas para un Replanteamiento Metodológico en el Estudio de las Relaciones Literatura y Cine. El Método Comparativo Semiótico-Textual” (2004). En él, Paz Gago habla de dos puntos como marco teórico para proponer el método: los estudios de la relación literatura y cine desde la literatura comparada y la interdisciplinariedad.

“Quizás uno de los mejores guionistas de la historia del cine, colaborador estrecho de cineastas como Buñuel o Godard, Jean Claude Carrière señalaba también la relevancia de esta aproximación pluridisciplinar y diversa, que acopia ingredientes múltiples de un objeto de investigación tan complejo como poliédrico: “La historia del cine, el análisis riguroso de las películas, el encuentro con cineastas vivientes, el estudio minucioso de los guiones y la comparación punto por punto con los filmes nacidos de ellos, todas esas tareas tienen una importancia evidente” (Carrière, 1998: 10). Tanto Cattrysse (1992)

³ El conocimiento de la existencia de este libro llegó en un momento avanzado de la investigación y no fue posible acceder a copia alguna de él. No se encuentra en la Biblioteca Luis Ángel Arango, y de las universidades Javeriana y Los Andes. Al contactar a la editorial Paídos para adquirir el libro aclaran que este dejó de traerse al país hace cuatro años y que no existe posibilidad alguna de traerlo de nuevo. Las citas que se encuentran del libro son referencia de otros autores o lo que aparece en Internet, que son solo los dos primeros capítulos.

como, más recientemente, Pérez Bowie (2003: 11) recordaban la amplitud y heterogeneidad de los contenidos que abarcan estos estudios, desde la adaptación fílmica o las relaciones de los escritores con el cine, a los estudios de carácter general, histórico, didáctico o metateórico” (p.205).

Esta cita del artículo de Paz Gago muestra que el método que el autor propone no solo incluye elementos del análisis teórico literario, también incluye elementos de la semiótica cinematográfica y audiovisual, pero sobre todo el tener en cuenta a los escritores, tanto guionistas como novelistas y lo que ellos pueden aportar o decir respecto a los diferentes textos.

Además, cada uno de los diferentes puntos del método incluyen siempre la visión de ambas obras, tanto la literaria como la fílmica en el momento de aplicar los diferentes análisis.

Otro punto a observar en cuanto a las relación literatura y cine es que poco o nada se habla de la relación entre el escritor del texto literario y el director del texto fílmico y la posición que el guionista tiene en ello. Se encontraron solo dos textos que pueden dar luz sobre este tema.

El primero es el de Juan Domingo Vera Méndez publicado en la revista *Hispanofilia* llamado “La Estructura del Guión Cinematográfico: ¿Hacia un Nuevo Género Literario?” (2006), en el que parte, como muchos de los escritores, de las estructuras cinematográficas que teóricos del guión han planteado en diferentes textos, para con ello probar que el guión se puede ver como un género literario, pasando por desacreditar muchos de los postulados de otros escritores (p.25-26).

El segundo es el trabajo de Sue Clayton que, al ser escritora y directora de cine, en su artículo “Visual And Performative Elements In Screen Adaptation: A Film-Maker's Perspective” (2007) habla también desde su propia perspectiva, aunque resulta diferente, ya que se encuentra en el área documental y las adaptaciones surgen más de noticias y otro tipo de escritos. Lo que es

rescatable del texto es que se trata de uno de los pocos que se dan a la tarea de mostrar, desde una experiencia personal, cómo el escribir un guión o hacer una adaptación presenta un alto nivel de exigencia, aún al dejar de lado la presión de la fidelidad a cualquiera de los textos de punto de partida (p.129). Esta autora recalca la importancia de considerar la escritura del guión con la misma rigurosidad de cualquier otro tipo de escrito.

Al incluir todos estos aspectos, el método comparativo semiótico-textual resultó ser el más apropiado para realizar los análisis de las obras de Guillermo Arriaga, pues se tienen en cuenta todos los aspectos necesarios para este caso en particular. El método comparativo semiótico-textual permitirá no solo hacer un análisis profundo de obras y casos, los cuales son prácticamente inexistentes en Latinoamérica, sino también hacer un análisis de los autores de los diferentes textos, sus procesos y sus posiciones frente a los trasvases.

Guillermo Arriaga Jordán: “Todo lo que escribo para mí, es literatura”

La cita con la que abre esta tesis corresponde a la película *Adaptation* (El Ladrón de Orquídeas), dirigida por Spike Jonze y guión de Charlie Kaufman. La historia, que trata de un guionista que debe hacer la adaptación de una novela que no tiene trama, muestra lo difícil que puede llegar a ser un proceso de adaptación, en el que la productora, la editorial y el autor están involucrados. El problema de la adaptación está representado de una forma muy particular por el propio guionista y es uno de los pocos ejemplos que existen sobre lo que sucede con el escritor en este campo⁴.

Charlie Kaufman es uno de los pocos ejemplos de alguna manera documentados que existen, quien después de hacer cine escribe obras de teatro. También está Neil Gaiman, quien pasó de hacer novelas a escribir para series de televisión, pero encontrar escritores que se muevan entre el mundo

⁴ Muy buena parte de la historia de *Adaptation* es real: a Charlie Kaufman le dieron a adaptar la novela *The Thief Orchid* y se encontró en un bloqueo mental sin poder hacerlo. De esto surge la idea de hacer el guión sobre él mismo adaptando la novela. Lo que es ficcional son los detalles exagerados y la aparición de su hermano gemelo, Donald Kaufman.

literario y cinematográfico es muy difícil y lo más importante, el estudio académico y científico es casi nulo.

Encontrar un escritor latinoamericano que sirviese de ejemplo tanto para el universo literario como para el cinematográfico resultaba un reto. Esta es una de las razones por las cuales el caso de Guillermo Arriaga merece más atención de la que se le ha dado. Arriaga es uno de estos escritores que ha ejercido ambos oficios, como novelista y guionista, además de ser uno de los pocos guionistas latinoamericanos reconocidos tanto en la industria norteamericana como en el cine independiente.

Guillermo Arriaga Jordán

“Soy chilango⁵. Nacido en el 58. Piscis, del 13 de marzo. Soy hijo de Carlos y Amelia; esposo de Maru; padre de Santiago y de Mariana; hermano de Patricia, Carlos y Jorge; tío de Alan y hermano de esos otros hermanos que son los amigos. No fumo ni bebo. Soy abstemio desde niño. Detesto a los que dicen: “Desconfío de los que no beben alcohol”. Detesto también a la gente pusilánime. Admiro a los intensos, a los que van con todo, a los que no se detienen: a los hombres y mujeres que dejan pedazos de piel por donde caminan. Carezco de olfato y me quedé calvo. De chavo era muy malo para la madriza⁶ (por eso precisamente no tengo olfato), pero luego me compuse y aprendí a meter las manos. Intenté ser boxeador de peso semicompleto. No lo logré. También quise ser futbolista profesional. Tampoco. Quise ser un buen basquetbolista, pero me ganó la desidia y terminé como jugador de cascaritas de apuesta. Crecí en la colonia Unidad Modelo, Delegación Ixtapalapa, en el Distrito Federal. Mido 1,88 y peso 90 kilos. Soy cazador. Como dice Miguel Delibes: “Un cazador que escribe”. Creo que la cacería es uno de los últimos y más profundos ritos a los cuales puede acceder un ser humano. La literatura también es uno de nuestros últimos ritos. Contando historias los seres

⁵ Chilango significa que la persona ha nacido en Ciudad de México o sus alrededores hasta el Estado de México. La palabra tiene diferentes connotaciones, algunas despectivas. También es usada para una persona que aunque no es de la ciudad o región, lleva mucho tiempo viviendo allí, por lo que ya es un lugareño.

⁶ Madriza es una pelea callejera.

humanos podemos festejar los hondos dolores de la vida. Por eso se siguen escribiendo novelas y cuentos y guiones. Por eso escribo yo”. (Arriaga. 2007, solapas del guión de *Amores perros*).

Esta breve biografía de Guillermo Arriaga muestra muchas de las características de este escritor. En cuanto a su obra, la mayoría gira sobre tres diferentes problemáticas: México y lo que significa ser mexicano, las relaciones entre los seres humanos -la mayoría indescifrables e incomprensibles- y la muerte -en especial relacionada con la cacería, que es muy importante tanto en su vida personal como en su obra-.

Como persona, Arriaga es un personaje que crea controversia donde va, tiene un carácter fuerte que sale a relucir al hablar sin temores de lo que piensa y también cuando decide no hablar sobre determinados temas. En Latinoamérica es muy apreciado y en nuestro país tiene una relación cercana con el director de cine Víctor Gaviria: “Es un escritor, pues escribe guiones como un escritor” (Eafit. 2011). Pero en México su imagen se encuentra muy polarizada por el conflicto que tuvo con el director Alejandro González Iñárritu.

La relación que tiene Arriaga con la literatura y el cine no solo tiene que ver con su obra, también tiene que ver con su propia formación: “(...) el cine y la literatura son mis grandes pasiones. Me metí a la carrera de Comunicación para estudiar dirección de cine, pero me di cuenta de que no tenía sentido visual y la abandoné. Siempre quise ser director, actor y escritor. Me acuerdo que, cuando era chico, mi papá me mandó a un curso de orientación vocacional y la psicóloga acabó diciendo que yo era un tipo inmaduro, porque quería ser escritor, director, actor y deportista profesional —sigue Guillermo, que tuvo su época como nadador de competencia—. Me pregunto qué pensaré ahora. No sé si siga considerando una inmadurez haber hecho todo esto” (Gatopardo, 2008). Aún así Arriaga tiene una Maestría en Comunicación de la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México, donde fue docente por varios años.

Arriaga comienza su carrera como escritor en 1991 con la novela *Escuadrón Guillotina* a la que le siguen otras dos que se convierten en éxito: *Un Dulce Olor a Muerte* y *El Búfalo de la Noche*, que hace al mismo tiempo que comienza su experiencia cinematográfica como director de documentales.

“Sobre *Escuadrón Guillotina*: La escribí en diez días. La terminé y la tiré a la basura. Se me hizo muy mala.

La historia parece divertida.

Sí, la rescaté y luego la reescribí y la publiqué. Hay quienes dicen que es mi mejor novela. Salieron dos notas que casi me vuelven esquizofrénico. Una nota en La Jornada diciendo que era una de las novelas más malas de la historia de la literatura. Pero en El Financiero y en El Universal salieron dos reseñas diciendo que era la novela más importante de los últimos diez años. Aprendí que la crítica no critica un libro sino que se lee a sí misma a través del libro del otro” (El Malpensante, 2001).

En el año 2000 se encuentra con Alejandro González Iñárritu y convierte lo que era una novela en *Amores Perros*, que lo lleva a hacer otras dos más con este director -*21 Grams* (21 Gramos) y *Babel*-. Estas tres películas, conocidas como la trilogía de la muerte, muestran algo muy característico de la obra de Arriaga y es su forma de trabajo en tríadas.

La experiencia con González Iñárritu le llevó a trabajar con Tommy Lee Jones en *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Los Tres Entierros de Melquiades Estrada) y después a hacer su primera película *The Burning Plain* (Lejos de Tierra Quemada), mientras participa como productor de la versión fílmica de su novela *El Búfalo de la Noche* con Jorge Hernández Aldana. La experiencia con Lee Jones le permitió ganar la Palma de Oro a mejor guión en el Festival Internacional de Cine de Cannes en 2007.

Una de las características de Arriaga es que es muy abierto a trabajar con directores jóvenes o primerizos y brindar oportunidades a personas poco conocidas en el medio pero con gran talento. Esto le ha llevado a tener

proyectos como *La Hora Cero* o *The Zero Hour*, una historia de su autoría que han realizado diferentes directores y equipos desde hace más de 10 años, en forma de cortometraje.

Pero no es solo por la experiencia en ambas áreas que el caso de Arriaga es llamativo: el análisis de este caso radica en que casi ningún guionista de la región se pronuncia frente a algún asunto de escritura. Arriaga ha tomado una posición abierta frente a la industria y los medios, tanto en México como en los lugares en que trabaja o visita, declarando que es escritor y que desea reivindicar el oficio de la escritura de guiones, tal y como declaró en una entrevista para la revista *Número*:

“Todo lo que escribo, para mí, es literatura. Me resisto a usar la palabra guionista, porque me parece que guionista significa el que hace guías y yo no me paso seis años y medio de mi vida rompiéndome el lomo para que digan ‘qué linda guía hiciste’. Ya logré que la Sociedad General de Escritores de México cambiara la palabra ‘guionista’ por ‘escritor de cine’, y que en lugar de ‘guión’ se dijera ‘libro cinematográfico’ (...) Para mí, escribir es un acto único: cuento, novela, obra de cine u obra de teatro. A todo le pongo la misma disciplina y el mismo cuidado, no hay diferencia entre lo uno y lo otro, sólo el formato” (Arriaga, 2007).

A partir de esta posición, Arriaga ha desarrollado un interés en la publicación de sus guiones, y se ha convertido en uno de los pioneros en América Latina en esta área: *Amores perros* (2007) y *21 Gramos* (2007) publicados en la colección de Verticales de Bolsillo de Editorial Norma, y *The Burning Plain* (2009) por Media Tie-in.

Uno de los puntos más importantes para la justificación de este trabajo es que lo que se encuentra sobre Guillermo Arriaga en la crítica literaria y cinematográfica es muy poco. Lo más valioso son las entrevistas que ha dado en las que comenta su posición respecto al oficio de escritor, pero todas desde un área de entretenimiento o periodística.

El análisis de las obras de Guillermo Arriaga desde una perspectiva académica e investigativa que incluya los campos de la literatura y el cine resulta de vital importancia para ambas áreas. El hacer un análisis de un caso latinoamericano es útil pues las circunstancias de escritura y realización de películas en nuestra región tiene características diferentes al resto. Además la unicidad de Arriaga, al tener experiencia y cierto nivel de éxito en ambas industrias brinda la oportunidad de analizar casos de trasvase con características que aportan a ambas áreas.

Por esta razón, se escogieron tres obras que tuvieran texto literario -o su equivalente- y texto fílmico para aplicar en ellas el método comparativo semiótico-textual. Para este trabajo se analizarán las siguientes obras:

- *Un Dulce Olor a Muerte*. Novela de 1994 y película que fue dirigida por Gabriel Reyes en 1999, con guión de Edna Necochea.
- *El Búfalo de la Noche*. Novela de 2007 y película dirigida por Jorge Rodríguez Aldana en 2007, con guión de Guillermo Arriaga y Jorge Rodríguez Aldana.
- *Amores perros*. Película de 2000, dirigida por Alejandro González Iñárritu, con guión de Guillermo Arriaga.

En los siguientes tres capítulos pretendo analizar las obras escogidas, haciendo la comparación del texto literario -novela o guión- con el texto fílmico con el método escogido.

En el caso de *Un Dulce Olor a Muerte*, el análisis girará en torno a las diferencias narrativas entre ambos textos y cómo las decisiones tomadas por el director del texto fílmico llevan a un cambio radical en la historia presentada.

Con *El Búfalo de la Noche*, el análisis tendrá un énfasis en las diferencias semióticas de los textos, y cómo el director del texto fílmico decide aprovechar los recursos del sistema semiótico cinematográfico para hacer un trasvase cercano al texto literario.

El análisis de *Amores Perros* se centrará en la relación que tuvieron escritor y director, así como la importancia de la publicación del guión impreso del mismo.

En cada capítulo, al relacionar los análisis y las declaraciones y entrevistas realizadas a Guillermo Arriaga, se podrá determinar cómo se dio la relación escritor - director en cada uno de los casos y con ello brindar unas conclusiones preliminares de cada trasvases.

Esta es la obra completa de Guillermo Arriaga:

Literatura

- Escuadrón Guillotina: 1991
- Un dulce olor a muerte: 1994
- El búfalo de la noche: 1999
- Retorno 201: 2006 (Libro de cuentos)
- Breve crónica de la luz: 2007. (Libro de fotografías de Alfredo de Stefano).

Largometrajes como guionista

- Un dulce olor a muerte: 1999. Director: Gabriel Retes.
- Amores Perros: 2000. Director: Alejandro González Iñárritu
- 21 Grams: 2004. Director: Alejandro González Iñárritu
- The Three Burials of Melquiades Estrada: 2005. Director: Tommy Lee Jones.
- Babel: 2006. Director: Alejandro González Iñárritu.
- El búfalo de la noche: 2007. Director: Jorge Hernández Aldana.
- The Burning Plain: 2008. Director: Guillermo Arriaga Jordán.

Cortometrajes

- La Hora Cero o The Zero Hour (el cortometraje más reciente data de 2013).
- Broken Night. 2013. Guión y dirección.
- El Pozo: 2010. Guión y dirección.
- The Hire (serie de BMW): Powder Keg. 2001. Director: Alejandro González Iñárritu.
- Campeones sin límite: 1997. Guión y dirección.

En proceso

- Rio eu te amo: Director (sección).
- Words With Gods: Director (sección).
- Una novela (sin nombre).

El problema de la fidelidad

“Yo creo que lo importante que debe tener la adaptación es fidelidad a la historia y fidelidad al tono” (Arriaga, 2013, Anexo, 13:07 a 13:13).

Como se expuso en el apartado sobre la relación de literatura y cine, la fidelidad es uno de los problemas más recurrentes en el análisis de trasvases o adaptaciones de textos literarios. Tal como Rodríguez Martín aclara, y con ella muchos otros autores, la fidelidad entre un texto literario y un texto fílmico es algo que debe no ser tenido en cuenta de forma estricta en el momento de hacer un análisis de ambas obras.

Pero aún así, aunque de forma teórica parece resolverse el problema de la fidelidad, no está resuelto en lo práctico, en especial para el espectador. Sánchez Noriega expone este punto: “Lo común es rechazar las adaptaciones porque la película resume o simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito -y hasta lo contradice-, bien porque el lenguaje del film no tiene la envergadura del literario, etc” (p.68).

La palabra fidelidad cambia por otras que le permiten a los autores del texto literario y el texto fílmico tener cierta flexibilidad y al mismo tiempo defender sus obras. En la cita de Sánchez Noriega es ‘espíritu’. Para otros como Andrés Baiz, director y guionista de *Satanás*, el trasvase de la novela de Mario Mendoza, la palabra es esencia, como lo declaró en una entrevista a Alzate Vargas: “Más que esas acciones y esos personajes, lo que los adaptadores buscan que permanezca y llegue a sus películas es el espíritu, la esencia de la obra original: “Traicionarlo sería como traicionarte a vos mismo”, concluye Baiz” (p.52-53).

El ejemplo de *Satanás* resulta pertinente para entrar a hablar del tema de la fidelidad como espíritu o esencia. En un conversatorio realizado el 4 de junio de 2007 sobre la adaptación de la novela, Andrés Baiz y Mario Mendoza hablaron

sobre el proceso de escritura, que dio como resultado desde algunos cambios de nombres de los personajes, hasta la eliminación por completo de una trama que aparece en el texto literario. En el conversatorio, Baiz habló de la relación cercana que tuvo con Mendoza, a quién le envió durante diferentes etapas del proceso de escritura, borradores del guión esperando comentarios del escritor que eran tenidos en cuenta para las correcciones. En este conversatorio ambos se declararon satisfechos con los resultados.⁷

En el caso de Guillermo Arriaga, la palabra constante en la entrevista que hace parte de la investigación de este texto es la que aparece en la cita con la que se abre este apartado: tono. Para Arriaga la fidelidad se basa en la conservación del tono que posee el texto literario y su presencia en el texto fílmico, lo que permite cierta flexibilidad para quien está realizando el trasvase. Esto, sumado a la definición que se ha dado sobre trasvase, que hace que una obra sea independiente de la otra puede solucionar el problema de la fidelidad, por lo menos para este caso.

Lo que habría que preguntarse entonces es qué significa exactamente el espíritu, la esencia o en este caso en particular el tono. El tono se puede definir como lo que para cada escritor resulta de vital importancia en la historia, que no puede ser cambiado, alterado o redefinido. Cada autor, en especial de los textos literarios que son el punto de partida, debería definir esto, pero también el análisis de los textos a partir del método comparativo semiótico-textual servirá para definir qué es el tono, en especial en las obras de Arriaga.

Esto también lleva a hablar de otro término que se utilizará en parte de los análisis: el de discurso subjetivo del autor. Lo que es vital para el escritor puede no serlo para el guionista o realizador del trasvase, esto forma un discurso subjetivo en cada texto. Pero las diferencias de discurso pueden resultar una traición al espíritu o en el caso de Arriaga, al tono.

⁷ Este conservatorio fue organizado por el Grupo Planeta en la Gobernación de Cundinamarca en Bogotá. Del encuentro no existe un archivo oficial, lo que hay es un registro en video que hace parte del archivo personal de la autora de este texto.

Con esto en mente, después de los análisis se retomará el problema de la fidelidad, o como se ha definido el problema del tono, que es uno de los elementos más importantes en un trasvase.

El Método Comparativo Semiótico-Textual

La metodología para el análisis de los textos literarios y fílmicos escogidos para este trabajo está basada en el artículo “Propuestas para un replanteamiento metodológico en las relaciones literatura y cine. El método comparativo semiótico textual” de Jose María Paz Gago.

La investigación hecha para el estado del arte de esta tesis muestra, y tal como afirma Paz Gago en su texto, que los trabajos sobre la relación entre literatura y cine que incluyese a ambas partes desde una perspectiva igualitaria son recientes y pocos. La posición que mantienen la mayoría de autores es el de la existencia una gran diferencia y distancia entre el texto literario y el texto fílmico. Esto, por ejemplo, es evidente en el texto de Hugo Chaparro Valderrama, “Es escribir Guiones” (1990), y el artículo de Lisandro Duque Naranjo en Crónica, “Cine y literatura: Dos en uno no caben”, y que está publicado en Internet en el sitio del Centro Virtual Cervantes (2000), que cito a continuación:

“Los productores pagan por la novela completa, pero los guionistas y los directores, después de mucho escarbar, apenas logran rescatar de ella la anécdota, los diálogos y fracciones del argumento. Es decir, sub-productos” (p. 39). Con ésta referencia Duque expresa su posición al respecto: el texto fílmico no puede alcanzar la posición del texto literario. Este punto de vista será reforzado durante todo el artículo apoyándose en citas del escritor William Faulkner y del dramaturgo Eric Bentley para llegar a la conclusión que no se puede pensar que porque ‘una imagen vale más que mil palabras’ se pueden hacer adaptaciones de novelas o equiparar sus resultados.

La metodología planteada por Paz Gago parte de la premisa de hacer un análisis de ambos textos dejando de lado la idea de la supremacía del texto literario sobre el texto fílmico.

A continuación se describe brevemente el método comparativo semiótico textual, como punto de partida para entender los análisis que se harán de las obras. Cada texto literario y fílmico será analizado en tres diferentes aspectos:

Análisis de convergencia: el sistema narrativo ficcional

Tanto literatura como cine comparten la narratividad, el hecho de contar una historia; y la ficcionalidad, que el texto literario y fílmico pertenecen al mundo de la ficción; como elementos únicos, abstractos y generales (Paz Gago, p.207). El cine reconoce que muchos de sus procedimientos narrativos provienen de la literatura y en la actualidad la literatura se está alimentando de procedimientos audiovisuales. El análisis de la historia y los recursos y procedimientos narrativos que tanto el texto literario como el texto fílmico comparten y usan es el primer punto de partida para entender la relación entre una novela y su trasvase a cine. El uso de la historia y los métodos narrativos compartidos muestran la convergencia y primera relación entre ambas obras.

Análisis de divergencia: el sistema semiótico

La literatura y el cine se diferencian por el empleo de signos diferentes, pero en un punto de trasvase ideal, esos signos pertenecientes a cada lenguaje se utilizan para crear efectos significativos comunes (p.212). Como este análisis está centrado en el trasvase de una obra literaria a una obra cinematográfica, esta parte estará centrada en la gramática audiovisual. El análisis de los elementos y recursos audiovisuales que fueron usados para llevar el texto

literario a un texto fílmico será la forma de ver si la puesta en imagen⁸ es la adecuada y si los efectos conseguidos en la obra literaria se consiguen en la obra cinematográfica.

Análisis de interferencias

Paz Gago hace hincapié en dos interferencias que se presentan entre el texto literario y el texto fílmico. La primera es el guión, ya que es un elemento que tiene elementos textuales como las indicaciones de acciones realizadas, visuales como la insinuación de planos cinematográficos y verbales: los diálogos, y además está pensado para las configuraciones cinematográficas: planos, secuencias, movimientos de cámara, escenarios, vestuario, utilería, sonidos ambientes y algunas veces banda sonora. En ésta parte se hará una reflexión sobre el proceso de escritura de guión desde el punto de vista del escritor en cuestión y cómo las diferentes relaciones que se presentan entre el escritor del texto literario y el director del texto fílmico afecta el resultado del trasvase. La segunda interferencia es la descripción como un elemento compartido entre ambos textos. En este caso se hará el análisis de la descripción que se hace de diversos elementos en el texto literario versus la aparición de los mismos en el texto fílmico.

⁸ Este término está relacionado con la conocida puesta en escena o tal y como el movimiento de cine francés Nouvelle Vague lo denominó, 'misé en scène', que es el transformar la trama pensando en todos los elementos necesarios para la imagen y el sonido.

El primero en definirlo fue Andre Bazan, uno de los creadores del movimiento pero fueron los involucrados en la revista *Cahiers Du Cinema* quienes lo definieron. Como cita Santos Zunzunegui en su texto sobre la noción de puesta en escena, Truffaut dice: "Solo los iniciados sabían que el término puesta en escena designa más bien el conjunto de decisiones tomadas por el realizador: la posición de la cámara, el ángulo elegido, la duración de un plano, el gesto de un actor, y aquellos sabían que puesta en escena era a la vez la historia que se cuenta y la manera de contarla" (En "El Gusto y la Elección". 2002. p. 64).

Como el término viene del mundo teatral, muchos autores, entre ellos incluido Paz Gago, hablan de una puesta en cámara o puesta en imagen pues creen mucho más acertado para el mundo cinematográfico y audiovisual.

Uno.

Un Dulce Olor a Muerte

1. Un Dulce Olor a Muerte

Novela de Guillermo Arriaga. 1994.

Película dirigida por Gabriel Retes y guión de Edna Necochea. 1999.

1.1. La historia de la novela

La historia que se relata en la novela es la de Ramón Castañeros, un joven al que le avisan que en pleno campo hay una mujer muerta a quien él reconoce pues la ha visto un par de veces: Adela. Ramón siente una extraña atracción por la fallecida y en medio del descubrimiento alguien asegura que Adela y Ramón eran novios y él no niega la relación.

Justino Téllez, delegado ejidal⁹ de Loma Grande, comienza la investigación del delito presionado por Carmelo Lozano, jefe de la policía local quien es corrupto y amenaza con traer a los federales si el crimen no se resuelve pronto. En medio de la preparación para el entierro de Adela, Ramón se ve más involucrado en su relación con ella: Pedro, primo de Ramón le da el pésame aludiéndolo como novio de Adela. Esto hace que la voz se corra por el pueblo y llegue a oídos de los padres de la muchacha. Ramón cada vez es incapaz de negar la relación, al punto que su noviazgo con Adela se convierte en una verdad para él, en especial después de que los padres de Adela le entregaran una serie de cartas que ella escribió a su enamorado, del que nunca se muestra su nombre. Ramón al leerlas, encuentra ciertas frases en las que cree que Adela lo alude a él y a los dos encuentros que tuvieron en la tienda, lo que lo convence de su relación y asume delante de todos que es el novio de Adela.

En el pueblo se busca al asesino de la joven y en medio de una noche de cervezas en la tienda que Ramón atiende, después del entierro de Adela, 'La Amistad' dice que vio en una noche de cacería a una pareja en medio de matorrales y asegura que era Adela con el Gitano, un contrabandista de la

⁹ Ejido en México es una cooperativa agrícola. El delegado ejidal es la cabeza de la organización que tiene como principal organizar la tenencia de la tierra y la forma en como será cultivada. Es una autoridad civil.

región que va de forma continua a Loma Grande. A partir de este momento se dan una serie de equívocos que llevan a reafirmar, tanto que Ramón y Adela eran novios, como que el Gitano fue quien asesinó a la muchacha.

Primero a quienes 'La Amistad' ha sorprendido es al Gitano con Gabriela, esposa de Pedro, quien atemorizada creyendo que su esposo los mataría a ambos no puede decir la verdad sobre su relación. 'La Amistad' sabe que no fue Adela a quien vio con el Gitano pero decide no retractarse y asumir la mentira hasta el final.

En segundo lugar está Astrid, la mejor amiga de Adela, quien sabe que ella salía con un hombre mayor, casado, que no tiene nada que ver con Ramón, pero cree que ésta le había pedido el favor de hacerse pasar por su novio frente a sus padres y cree que, por las descripciones vagas de Adela, Gitano es el único que probablemente podría salir con ella, por lo que no habla del asunto.

Y tercero, Justino quien ha tratado de ser prudente y cree que Gitano no está involucrado, en especial por el tamaño de la huella de los zapatos del asesino en el lugar del crimen. Decidido, vuelve al lugar del crimen y encuentra evidencia que muestra que Gitano no está involucrado, pero sabe que el pueblo está convencido que es él, por lo que la destruye.

En el pueblo se pide venganza por el crimen y Ramón, obligado por varios hombres del pueblo aludiendo a que debe demostrar su hombría, se compromete a asesinar al Gitano cuando este vuelva al pueblo. Ramón no solo se compromete con las personas del pueblo, sino también con los padres de Adela y consigue una pistola pequeña para llevar a cabo la venganza. Entretanto Gitano cree que Gabriela corre peligro y decide volver a Loma Grande por ella, teniendo conocimiento del crimen de una joven pero sin muchos detalles.

Ramón decide que la mejor forma de matar al Gitano es con un arma que consigue por medio de su amigo Juan, pero al momento de probarla, Ramón falla en el dominio del arma. Frente a esto, Jacinto le enseña a Ramón cómo podría matar al Gitano con un picahielo. Cuando el Gitano llega a Loma Grande, Gabriela no puede advertirle lo que sucede y es llevado a una trampa mediante la cual Ramón le asesina. Después huye del pueblo pero decide volver cuando se da cuenta que no tiene consigo la foto de Adela.

1.2. Análisis de convergencia: el sistema narrativo ficcional

Paz Gago habla en la primera parte del método comparativo semiótico textual sobre la narratividad como una propiedad única, abstracta y general, y los elementos compartidos que pueden tener el texto literario como el texto fílmico: analepsis, prolepsis, elipsis, historias paralelas y juegos de tiempo y espacio.

Los textos de *Un Dulce Olor a Muerte* comparten una narratividad en la que, aunque hay diferencias en la historia, también hay otros elementos que fueron aprovechados para la construcción del texto fílmico.

1.2.1. Los elementos compartidos de *Un Dulce Olor a Muerte*

En todo texto literario existen elementos pertenecientes a la narrativa cinematográfica que como bien explica Paz Gago, ésta última ha ido descubriendo y apropiando para alimentarse. Lo que lleve a un autor a escoger un determinado texto literario para después hacer un trasvase y convertirlo así en película, puede incluir desde un acuerdo particular con el autor de una novela, hasta razones personales de empatía con quien escribió el texto y con la obra.

Lo que no se puede negar es que entre más elementos cinematográficos, como descripciones detalladas de espacios, descripciones físicas de personajes, acciones muy concretas y diálogos precisos, tenga una obra literaria más sencillo será su trasvase. En el texto literario de *Un Dulce Olor a Muerte* se

pueden encontrar esos elementos compartidos que pueden o son incluidos¹⁰ en su versión fílmica.

Resalta que la redacción del texto literario, en diferentes capítulos, es concreta y muestra acciones específicas. Esto está relacionado con lo que señala Antonio Garrido Domínguez en su texto *El Texto Narrativo* sobre la focalización. Según Genette, la focalización cero o relato no vocalizado: “Incluye todas aquellas narraciones que no experimentan restricción alguna en cuanto al volumen de saber a disposición del narrador. Se trata, en otros términos, del narrador que disfruta del privilegio de la omnisciencia, el que, por tanto, no hace delegación de funciones” (1996, p.142). En *Un Dulce Olor a Muerte* el narrador es goza una auténtica omnisciencia (p.143) en especial de las acciones y los espacios.

Un ejemplo es el primer párrafo con la que la novela abre: “Ramón Castaños sacudía el polvo del mostrador cuando oyó a lo lejos un chillido penetrante. Aguzó el oído y no escuchó más que el rumor de la mañana” (Arriaga, 2008, posición 18¹¹). Esta primera frase es una muestra de algo que será la constante en el texto literario: hechos que se narran a partir de lo que se ve y lo que se oye para después entrar al universo interno del personaje.

Otro ejemplo puede ser el recorrido en el que Justino encuentra las pistas sobre Adela, que es todo el sub capítulo 2 del Capítulo XI: “Rodeó [Justino] el pastizal y llegó a la orilla del río. Calculó el último punto donde había dejado la pista y trazando coordinadas imágenes revisó las riberas cenagosas. No halló más que trillas de venado y tejón. En su búsqueda topó con una angosta

¹⁰ Hay muchos elementos del texto literario que pudiesen ser usados en un trasvase pero que no aparecen en el texto fílmico analizado. En esta parte del análisis solo se hará una enumeración de esos diversos elementos, en las siguientes partes se hablara de cómo se adaptaron algunos y cómo otros no están incluidos y los efectos que esto puede tener en el resultado final.

¹¹ Debo mencionar que me encuentro citando la versión de *Un Dulce Olor a Muerte* de Kindle para Mac, editada en 2008 por Atria Books. En las versiones digitales no se usa paginación ya que al usuario poder cambiar la letra y el tamaño esto varía, se utilizan posiciones, similares a las usadas en la versificación en un poema.

vereda de bestias que penetraba la maraña de matorrales que rodeaban el río. Se metió dentro de ella, cruzándola con dificultad, agachándose continuamente para no rasguñarse con las varas bajas.” (posición 987 - 995).

Aunque las frases son cortas y no son detalladas, el hecho de que el párrafo esté hecho casi en forma de enumeración con el uso de puntos, sugiere imágenes para el lector, que de forma fácil pueden ser trasvasadas a planos cinematográficos. Este también es un indicativo de que el autor desea que el lector se enfoque en las acciones concretas y lo que hace cada personaje.

Otro ejemplo de este tipo narración omnisciente en la que se cuentan los hechos de forma concreta es el siguiente: “Una luz sin nombre, insistente, callada, que los cegó en la mitad de la noche y descubrió su desnudez. - Buenas noches- le gritó el Gitano a la voz muda. No hubo respuesta, solo el silencio y la luz. Gabriela Bautista se ocultó detrás días acciones de Adela y el Gitano y sudó, sudó miedo. -Buenas noches- repitió el Gitano. Nada, luz y silencio, y la fría sensación de ser venadeados por el silencio. El Gitano adivinó en la oscuridad el resplandor del cañón de un arma. Empujó a Gabriela hacía el monte y ambos echaron a correr y la luz detrás de ellos y quién sabe quién detrás de la luz. Corrieron cuanto pudieron, tropezándose, quemándose los pies con los abrojos, rasgándose los brazos y las piernas, hasta que la luz dejó de penetrar el espeso ramaje de la breña. Se ovillaron bajo la fronda de una gavia, respirando agitados, inundados del aire caliente de la noche” (posición 543).

El párrafo muestra unas breves indicaciones a los sentimientos de los personajes, el resto son los hechos concretos y los efectos que sus acciones causaron. Este tipo de narración directa es una gran ventaja en el momento de un trasvase, pues en el texto fílmico, solo cuenta lo que las imágenes y el sonido pueden mostrar.

Otro elemento muy frecuente en el texto literario de *Un Dulce Olor a Muerte* es el uso de analepsis: la introducción de acontecimientos que debieron contarse

antes (Garrido Domínguez. p.168). La historia que se nos relata comienza con el descubrimiento de la muerte de Adela un domingo en la tarde y avanza hasta tres días después en el que el Gitano arriba a Loma Grande. En el transcurso de la trama literaria los elementos restantes para comprender la historia, nos son contados por medio de analepsis.

La primera que se presenta es Ramón recordando las pocas veces que había visto a Adela en la tienda (posición 74). Otras de las analepsis que se presentan están la anteriormente narrada del encuentro de Gabriela y el Gitano por un cazador (posición 543), el recuento por Adela de sus amores a Astrid (posición 668), el primer encuentro entre Gabriela y el Gitano (posición 774), la historia del arma que el mejor amigo de Ramón, Juan Prieto, le presta (posición 1347) y la historia del marinero amigo del Gitano cuando niño (posición 1682).

La analepsis es una de las formas que el autor más utiliza para explicar las razones por las cuales los personajes se encuentran actuando de una determinada manera en el presente. Además, la analepsis es narrada de forma omnisciente, no como un diálogo o explicación que está teniendo un personaje. Esto convierte a cada episodio de analepsis en hechos e imágenes para el lector. Todo esto va acorde a lo que, según Garrido, Genette define como relato de acontecimientos (p.246): en *Un Dulce Olor a Muerte* prima más este tipo de relato ya que es el que muestra todas las acciones.

Por último, el recurso más utilizado en los textos es el de las historias paralelas que en cine se conoce como montaje paralelo. Este consiste en la alternancia de dos o más historias que están relacionadas dentro de la trama. Está definición, que está más ligada al mundo cinematográfico, tiene su origen en la literatura. El mismo Paz Gago comenta que uno de los elementos más importantes dentro de la narrativa cinematográfica es este concepto (p.210).

El pionero en el cine fue D.W. Griffith fue su pionero, más que un inventor, como bien lo dice Sergei Eisenstein en *La Forma del Cine* encontró este concepto en la literatura: “Griffith, pues, encontró en Dickens una idea de la

cual se colgó heroicamente. (...) La idea consiste simplemente en una “ruptura” en la narrativa, un desplazamiento de la historia de un grupo de personajes a otro. La gente que escribe el tipo de novelas largas y repletas de personajes al estilo de Dickens, sobre todo cuando van a ser publicadas en partes, encuentra conveniente este tipo de práctica” (1986. p.190).

El texto literario de *Un Dulce Olor a Muerte*, se encuentra basado en esta técnica y esto se observa la misma división que el autor hizo del texto. Los capítulos, cada uno con su respectivo nombre da un indicativo de la historia que desea contar y cuál personaje con su punto de vista va a relatar esa parte de la historia. Pero aún así en los mismos capítulos, por las divisiones numéricas, el autor hace rupturas narrativas para contar historias de otros personajes, en especial este es el momento que el autor aprovecha para hacer las analepsis.

Un ejemplo de esto es el Capítulo XII: Una Derringer Davis de dos cañones calibre 25 (posición 1299). El título del capítulo nos da el indicativo sobre el arma con la que Ramón piensa matar al Gitano, pero los sub capítulos cuentan otras historias. En 1: El viaje del Gitano hasta la posada Los Aztecas (posición 1300). 2: Ramón está en la tienda y le dan la idea de usar un revolver (posición 1329). 3: la historia de Juan Prieto y el uso del arma, que además es una analepsis (posición 1349). 4: Llegada del Gitano a Los Aztecas y le dicen que la persona que mataron fue Gabriela (posición 1384). 5: Juan le entrega el arma a Ramón (posición 1428). 6: Gitano confirma que no es Gabriela y decide ir por ella (posición 1479).

En el texto literario, el uso de esta técnica narrativa de presentación de los hechos va aumentando a medida que la obra avanza, ya que es una forma de generar expectativa sobre el desenlace de los hechos: mientras Gitano viaja rumbo a Loma Grande, el lector se entera de lo que están haciendo los diferentes personajes, como Ramón y Gabriela, en el mismo instante.

El recurso de montaje paralelo es utilizado en el texto fílmico de *Un Dulce Olor a Muerte*, llegando a ser uno de los más destacados generar efectos dramáticos. Uno de los retos que presenta el trasvase de un texto literario a un texto fílmico es cómo convertir muchos de los elementos que representan el mundo interior de los personajes en hechos, imágenes y sonidos tangibles en pantalla. Para el texto fílmico que se está analizando, uno de los recursos es el montaje paralelo.

La escena en que 'La Amistad' acusa a Gitano en la tienda (Reyes, 2003, 0:25:03) es precedida por la escena en la que el propio Gitano está hablando con Gabriela (0:28:34). Después de esto volvemos a la tienda y es cuando se propone de matar al Gitano (0:29:30). De esta escena pasamos al Gitano con Gabriela, en la que le promete volver por ella (0:31:38), para regresar de nuevo a la tienda al momento en el que se reta a Ramón para tomar venganza (0:32:28).

También se puede observar cómo está presente el montaje paralelo en el texto fílmico en los momentos en que Ramón está esperando al Gitano y él está volviendo a Carranco. La primera escena consiste en la llegada del Gitano a la posada (0:54:04), después vemos a Ramón practicando con el arma (0:54:42), para volver al Gitano en la posada comiendo y a la escena de juego con dados (0:55:26). Después de esto vemos a Ramón con las cartas de Adela y el arma sin poder dormir (0:56:17), la escena termina con el Gitano reuniéndose con su amante en la salida de la posada (0:56:41).

No solo el montaje paralelo permite ver lo que sucede con los personajes en el mismo lapso de tiempo, sino que además estas escenas permiten conocer mejor sus características y personalidades: en el cine, al no tener la oportunidad de mostrar el mundo interior del personaje de la misma forma que en la literatura, se presentan los personajes de diferentes formas, entre ellas en los momentos de soledad -Ramón sin poder dormir- o los momentos de esparcimiento -Gitano jugando dados-.

1.2.2. Las diferencias de la narrativa en los textos literario y fílmico

Tanto el texto literario como el texto fílmico comparten la intención de contar una historia y hacen una narración estructurada de los hechos. Los textos literario y fílmico de *Un Dulce Olor a Muerte* comparten una historia: el trasvase que se ha hecho ha tomado la mayor parte de sus elementos, aunque hay cambios en el texto fílmico.

El señalar las partes en las que hay cambios, no tiene la intención de apuntar a la falta o no de cercanía que un texto pudiese tener que ver con el otro, sino para mostrar cómo cada texto a pesar de compartir una historia tienen una diferente estructura y llegan a tener un discurso subjetivo porque tienen un diferente autor.

En el texto fílmico de *Un Dulce Olor a Muerte* se relata en términos generales la misma historia, pero hay tres hechos diferentes que llevarán a un desenlace diferente en la película.

- 'La Amistad' es quien crea la confusión sobre la relación de Ramón y Adela (0:13:09). Esto tiene una explicación posterior en la película en el interés que tiene sobre Gabriela y cómo desea eliminar al Gitano (1:14:48). Ninguno de los dos hechos está en el libro.
- Pedro se confiesa como el asesino de Adela. Este descubrimiento lleva a este y a Justino a evitar que Ramón mate a un inocente. En el libro jamás se sabe quién fue el culpable del asesinato de Adela (1:28:59).
- Ramón no asesina al Gitano. Más que una presión ejercida por Justino o Pedro, es una decisión de Ramón. Este es el final opuesto al del texto literario (1:32:20).

Estos tres hechos, sumados a otras diferencias que se explicarán en la segunda parte del análisis pues están más ligados a los sistemas semióticos de los textos, hacen que la película y la novela compartan su trama principal pero difieran en las secundarias.

La trama principal de ambos textos es una historia de venganza. Esta es la isotopía que aparece en los textos de sinopsis de ambas obras.

Texto literario: “Una mañana muy temprano, Ramón descubre el cadáver de Adela en unos campos de avena cerca de Loma Grande. Ramón apenas había visto a Adela en un par de ocasiones, pero en el mismo instante en el que el muchacho cubre con su camisa el cuerpo desnudo de la muerta, comienza a difundirse el rumor de que Adela era su novia. A partir de ese momento, los hechos se irán desencadenando irremediabilmente y Ramón se verá obligado a vengar la muerte de la joven. Su corazón es quien le obliga actuar, su corazón y un pueblo entero que se convierte en el protagonista de la novela, en el creador de una ofensa y de una venganza inevitable. *Un Dulce Olor a Muerte* es una novela fascinante en que la pasión y el orgullo dictan cada una de las decisiones de los personajes, la **venganza** se convierte en destino y la verdad se muestra en su faceta más ambigua y demoledora” (Google Books. 2009, negrilla añadida).

Texto fílmico: “Ramón es un adolescente que vive en el pequeño pueblo de Carranco, enamorado secretamente de Adela. Una mañana muy temprano, Ramón descubre el cadáver de Adela entre los campos de avena cercanos a Carranco. Al recogerla y cubrir su cuerpo con su camisa se desata el rumor de que Adela era su novia. Esa noche, en la cantina del pueblo, los lugareños señalan al Gitano como el presunto asesino. Presionado por los demás, Ramón promete **vengarse** y matar al Gitano” (Contratapa de la película *Un Dulce Olor a Muerte*, 2003, negrilla añadida).

Pero la segunda trama es diferente para ambos. En el texto literario la historia transcurre en medio de mentiras que se van convirtiendo por decisión de los personajes en nuevas verdades. En el texto fílmico esta segunda trama es la de las relaciones que se dan entre los personajes y cómo luchan por mantener la relación que tienen u obtener la relación que desean, esto les lleva a asumir diferentes posiciones.

En ambos textos, las tramas principal y secundaria se encuentran tan ligadas entre sí, que es la trama secundaria la que hace que los hechos de la trama principal se den y así se cumpla historia de venganza. En el texto literario es la mentira que se convierte en verdad, de modo que todos se convencen de la mentira y/o ocultan los verdaderos hechos, lo que hace que nadie pueda escapar de su destino.

Ramón se compromete en matar al Gitano, gracias a la falsa relación de noviazgo con Adela de la que él mismo se ha convencido: “Adela se le convertía en una trampa y en un misterio” (posición 327).

‘La Amistad’ sabía que estaba diciendo una mentira para acusar al Gitano: “Fueron las mentiras -no las cervezas- las que embriagaron por completo a Ranulfo Quirarte ‘la amistad’. Había inventado lo del Gitano y Adela para dominar la plática, para talantear la atención de todos, para por fin modelar un chisme a su gusto” (posición 587).

Gabriela no puede evitar el destino del Gitano porque eso implicaría revelar su relación y exponerse a la muerte: “Eso mismo le fastidiaba: su miedo para dar la cara para salvar de la muerte al hombre que amaba. No se trataba solo de salvarlo de un muchachito al cual le temblarían las manos a la hora de asesinarlo, sino de un pueblo entero que fraguaba el crimen equivocado. Debía defenderlo de la misma gente que la lapidaría de atreverse a decir la verdad. Era necesario entonces, callar” (posición 1196).

Justino permite Ramón que lleve a cabo la venganza contra Gitano aún sabiendo que no era el culpable de la muerte de Adela: “Podía ir en ese momento a la carretera y prevenir al Gitano del ataque inminente. Podía dirigirse a la tienda a esclarecerle a Ramón que el Gitano nada tenía que ver con el crimen, que su noviecita -si es que en realidad Adela era su novia- la había apuñalado el mismo hombre con el que se había acostado unos minutos antes de morir y que no valía la pena vengarla con sangre inocente. Podía

desenmascarar frente a todos el juego secreto del verdadero asesino, quien muy probablemente estaría acicateando las circunstancias para propiciar el encuentro mortal entre Ramón y el Gitano. Podía callar de una vez el estrépito de la muerte que le taladraba los oídos. No lo hizo. Se limitó a mirar cómo la leche escurría por el cristal del vaso” (posición 1870).

Hasta las cartas de Adela terminan siendo determinantes para convertir una mentira en verdad: “Así lo hubiera creído Ramón de no haberse topado con cinco líneas que le quitaron el mareo de la duda: *Hoy te conocí en la tienda. Tú eres el hombre de mi alborada. Me gustas mucho. Volveré cien veces a la tienda solo a verte. quiero ser la única en las fronteras de tu amor.* Bastó ese párrafo para que Ramón enmendara su lectura descuidada” (posición 929). Esto hace que en el texto literario el lector entienda que el Gitano no tiene otro destino sino la muerte.

En el texto fílmico son las relaciones que se establecen entre los personajes las que llevan a la venganza. Ramón debe vengar a Adela porque es su novio a los ojos del pueblo: cuando entierran a Adela todas las personas le dan el pésame a Ramón (0:24:30 a 0:24:57).

Marcelino convence a Ramón de hacerlo porque no quiere dejar todo en manos de Carmelo por venganza personal:

“Justino: Que Carmelo se encargue de ese desgraciado.

Marcelino: Deja eso Ramón. Acércate. Conque tú eras su novio, ¿eh? Tienes que vengarla, tienes que matar al Gitano. Matarlo. ¿Entiendes? ¿Eh?

Pascual: Pero si ese cabrón tiene doble pellejo. ¿Cuántas veces lo han macheteado y ahí sigue vivo?

Justino: Pascual tiene razón, ya no le busques.

Marcelino: Ni te asustes, no te asustes. ¡Mátalo! Porque Carmelo Lozano no le va a tocar un pelo...

Justino: Ramón es un niño Marcelino... Deja que se encargue Carmelo.

Marcelino: Acuérdate que Carmelo no hizo nada al cabrón que mató a mi hijo. A Carmelo solo le interesa la lana” (0:29:50 a 0:31:30).

‘La Amistad’ asegura haber visto al Gitano con Adela:

“Me dieron ganas de seguirlos, pero me dije ‘a que me meto en lo que no me importa’. Pero aunque no me entrometiera clarito vi quien era. Pues ni más ni menos que el Gitano.” (0:26:37 a 0:28:10)

Y después se revela que que es porque desea a Gabriela:

“La Amistad: ¿Y tu vestido de florecitas? (Le muestra el pedazo de tela y después la besa a la fuerza).

Gabriela: Le voy a decir la verdad a Pedro.

La Amistad: Yo también tengo algo que decirle...”
(1:14:20 a 1:15:09).

Y en la declaración de culpabilidad de Pedro se da a conocer la naturaleza de la relación con Adela y cómo se da su muerte: “Fue un accidente. Ella me amenazó con decirle a todo el pueblo de lo nuestro, y de repente se alborotó, se levantó y cuando la alcancé se me salió el cuchillo” (1:28:29 a 1:29:11).

Entonces, en la película se espera que Ramón no mate a un inocente porque además Justino, que es padrino de Ramón (0:21:54), le ha hablado de los peligros que corre. Al final lo que importa son las relaciones entre el pueblo: “Como siempre, entre nosotros, en familia” (1:29:21).

Aún así, con el uso de técnicas narrativas comunes en ambos textos logrando en cierta medida los mismos efectos, la diferencia presentada anteriormente plantea algo a tener en cuenta en ambos textos es el discurso subjetivo del autor: lo que cada autor de cada texto quiere decir. La diferencia en lo que se quiere decir afectará el trasvase, pues ya no es solo el reto de cambiar la historia de forma, sino que además la forma sea la adecuada para lo que se desea transmitir. Este es el punto de partida de la segunda parte del análisis.

2.3. Análisis de divergencia: el sistema semiótico

En el método comparativo semiótico textual Paz Gago resalta que la gran divergencia entre el texto literario y el texto fílmico es el uso de signos diferentes para generar efectos significativos comunes. El reto en el proceso de trasvase del texto literario al texto fílmico es que el autor del mismo pueda encontrar signos cinematográficos adecuados para convertir la obra de partida en una puesta en imagen adecuada. Esto lleva a que la mayoría de autores de textos fílmicos transformen, eliminen y añadan lo necesario para llevar la historia al cine.

Como se ha aclarado en la primera parte del análisis, la intención de este no es hacer un juicio de valor respecto a la fidelidad entre los textos, sino las relaciones que hay entre los mismos y cómo esto se puede evidenciar a partir del análisis de los elementos de ambas partes. Antes de comenzar con el análisis del sistema semiótico, es importante tener en cuenta las características propias del texto fílmico y la realización cinematográfica y cómo estas pueden afectar el trasvase.

Robert McKee, reconocido guionista y maestro de muchos guionistas, en especial en la industria norteamericana, habla muy poco del trasvase ya que para él implica muchos más retos de los que trae una idea original, pero en su libro *El Guión*, habla de dos principios para hacer una adaptación¹²: “El segundo principio de la adaptación es: Debemos estar dispuestos a volver a inventar. Debemos contar la historia con ritmos cinematográficos mientras mantenemos el espíritu del original. Volver a inventar: no importa en qué orden se narren los acontecimientos en la novela porque deberemos volver a organizarlos en el tiempo, desde el primero hasta el último, como si se tratara de biografías. A partir de ellas crearemos un esquema de pasos utilizando, cuando sea valioso, el diseño de la obra original pero tomándonos la libertad de cortar escenas y, si fuera necesario, crear otras nuevas” (2007, p. 438).

¹² Utilizo la palabra adaptación ya que es la que McKee usa en su texto.

Teniendo lo anterior presente, este principio al que hace referencia McKee es el que muchos guionistas y directores utilizan al momento de realizar el trasvase, pensando en los elementos necesarios del sistema semiótico al que están convirtiendo la obra. Por ello este análisis se limitará a hacer señalamiento de los puntos en los que divergen los sistemas semióticos antes de entrar a hacer un juicio de valor. Estos elementos son: la puesta en imagen de ciertas escenas claves del texto, lo que el trasvase elimina del texto literario y lo que añade en el texto fílmico.

1.3.1. Puesta en imagen¹³

Al compartir elementos de la historia, hay escenas en el texto fílmico de *Un Dulce Olor a Muerte* que son comparables con el texto literario. En ellas, es evidente que el autor¹⁴ del trasvase desea respetar ciertos elementos de la escena y con ello dar continuidad a la historia. Para ver el trasvase se analizarán dos escenas: en la que el Gitano es acusado del asesinato y una en la que Justino y Carmelo hablan de la muerte de Adela.

“CAPITULO VIII. El Asesino.

2

Ningún asunto se resolvía en Loma Grande de modo directo o tajante, ni siquiera un crimen. Debía pasar primero por un tejido de charlas insulsas que poco a poco se engarzaban a la médula de lo tratado. Por esa razón Justino Téllez -después de hacer un buche de cerveza para refrescarse el cogote- le preguntó a Lucio Estrada por el precio que la CONASUPO pagaba por la tonelada de sorgo.

¹³ Aunque se transcribirán las acciones y el texto de la película, lo ideal es que el lector vea las escenas de la película completas en los tiempos señalados, pues podrá ver detalles que no son posibles transcribir.

¹⁴ Cuando en el análisis se hable de autor del texto cinematográfico, se estará hablando del director. En la mayoría de películas se encuentra en los créditos el título de: ‘una película de’ y el nombre del director, que es lo que la mayoría asocia con autor y que pasa con *Un Dulce Olor a Muerte*. El tema de la autoría en el cine se tocará más adelante en este texto.

-Trescientos cincuenta mil pesos- contestó Lucio con cierto enfado.

-¡Ya ni la chingan!- exclamó Macedonio Macedo-, con esos precios no vale la pena cosechar.

-No se paga ni la semilla- intervino Torcuato Garduño.

-Y menos la renta de las trilladoras- agrego Amador Cendejas.

-Yo por eso ya no siembro -dijo Ranulfo Quiriarte, a quien apodaban “La Amistad” por su gusto de entablar plástica y que se dedicaba a vender la carne de los venados que mataba de noche lampareándolos arriba de una bicicleta y disparándoles a mansalva con una escopeta cuata calibre 16.

-Nosotros tampoco vamos a sembrar -aseguró Melquiades, el hermano menor de Lucio y Pedro Estrada- ahora nos vamos a dedicar al *bisnes* de la pescada.

-Ya compramos cuatro chinchorros para tenderlos entre el chuvenal de la presa -añadió Lucio.

-Hay mucha mojarra ahí ¿verdad? -inquirió Justino Téllez.

-Bastante -confirmó Melquiades-, la semana pasada sacamos doscientos kilos.

-¿Y la siguen fileteando?- preguntó Justino.

-Ya no -contestó Lucio- desde que se robaron mi cuchillo filetero.

-¿Cuál?

-El cuchillo que me regaló el señor Larre, uno filoso, delgadito.

-¿El señor Larre?

-Sí, el cazador que viene de México a matar gansos. Uno alto, grandote.

-Ahh, sí.

Justino volvió a hacer el buche de cerveza, lo rebotó varias veces contra su paladar y lo escupió.

-Oye y el cuchillo ¿quién crees que te lo robó?

Lucio sonrió ante la pregunta.

-Pues no sé, si supiera ya se lo hubiera quitado.

-Pues ojalá supieras -continuó Justino Téllez- porque se me hace que con ese cuchillo mataron a la muchacha.

Lucio y los demás enmudecieron. Ramón recordó haberlo visto. Justino tenía razón: solo uno de ese tamaño y filo podía haber atravesado a Adela tan limpiamente.

Torcuato Garduño cambió el tema de la conversación.

-Se me figura -dijo mientras miraba en dirección al sur- que va a llover la semana que entra.

-Verdad-prosiguió Macedonio-, como que desde hace tres días quiero soplar un viejecito huasteco.

-Un poco de agua no caería mal- dijo Amador Cendejas-, terminaría por levantar el sorgo.

-Pinche sorgo -intervino Torcuato-, de haber sabido que lo pagaban a trescientos cincuenta, ni para qué lo siembro.

-Debimos haber sembrado cártamo, como le hizo Ethiel -dijo Pedro Salgado.

-De veras que sí -sentenció Justino-, la tonelada la están pagando al doble, pero ni modo, sembramos sorgo ¿qué le vamos a hacer?

La plática cesó unos segundos durante los cuales nadie habló. Inesperadamente Torcuato rompió el silencio.

-Apuesto a que son las diez y veinte.

Todos se volvieron a mirarlo, con extrañeza.

-Apuesto -insistió Torcuato.

-¿Por qué? -preguntó Pedro Salgado.

-Porque dicen que cada veinte minutos pasa un ángel y que por eso se queda callada la gente.

-Pues sí, son las diez y veinte.

Torcuato sonrió triunfante.

-Ya ven-dijo.

Otro ángel volvió a transitar encima de ellos porque de nuevo callaron. Ranulfo Quirarte “La Amistad” siguió al ángel en su trayectoria hasta que desapareció, entonces afirmó sin preámbulos:

-Yo sé quién mató a la muchacha.

-¿Y cómo sabes tú? -le preguntó Marcelino Huitrón.

“La Amistad” rumió su respuesta en medio de dos tragos de cerveza.

-Porque hace un rato estábamos hablando del cártamo me acordé que anoche anduve lampaceando en los terrenos de Ethiel y como no vi ningún venado me lancé rumbo a los potreros que están pegados al río...

“La Amistad” detuvo la frase a la mitad para darle otro trago a la cerveza. Con el dorso de la mano se limpió la espuma que se le había pegostado en el bigote y continuó:

-... iba yo en la bicicleta sin prender la luz cuando oí que alguien andaba por la brecha. Encendí el *sporlain* y como a cincuenta metros alumbré a un cabrón jaloneándose una vieja que traía la blusa rota...

De nuevo suspendió “La Amistad” su relato. Pocas veces tenía un auditorio tan cautivo y no iba a desaprovecharlo.

-Se me acabó la cerveza -le dijo a Ramón-, ¿me pasas otra?

Ramón se metió a la tienda y sacó una de la hielera. La limpió con un trapo, la destapo y después se la dio. Ranulfo reanudó su historia:

-... yo creo que los asusté porque luego se metieron al monte. Cuando vi que se clavaron en a huizachera le apagué a la lámpara porque dije ¿que chingados me meto en lo que no me importa? y ustedes me desmentirán si no es muy feo eso de andar en lo que no es de uno ¿verdad?

Justino -a quien “La Amistad” se había dirigido durante la conversación- asintió y los demás asintieron también. Ranulfo continuó:

-Y aunque no quise entrometerme, clarito vi quién era: ni más ni menos que el Gitano.

Otra vez “La Amistad” demoró su charla a sabiendas que nadie lo interrumpiría ni cambiaría de tema, como solía sucederle a menudo. Bebió un poco de cerveza, parpadeó y prosiguió:

-Anoche no supe quien era la que iba con él, hasta ahora que columbro que se trataba de la mera difunta.

Justino se le quedó mirando inquisitivamente.

-¿No estarás diciendo mentiras?

Ranulfo se besó los dedos en la cruz.

-Por Dios que no.

-¿Y cómo a que hora fue eso? -preguntó Marcelino.

-Por ahí de las cuatro a las cinco de la mañana -respondió “La Amistad” de inmediato.

De pronto Lucio Estrada se palmeó la frente.

-Ahora que me acuerdo- dijo -ese cabrón del Gitano se la pasaba chuleándome mi cuchillo... Seguro que él se lo transó.

Torcuato terció exaltado.

-Ese hijo de la chingada fue el que la mató. Si no aquí estaría tranquilo echando plática con nosotros y yo no lo miro desde ayer.

El resto de la noche las cervezas frías calentaron las cabezas de aquellos hombres” (posición 479 - 531).

Escena en la película:

Se ve llegar a Justino y Pascual quienes entran a la tienda. Ramón está limpiando la barra y a su lado está su mamá. Justino le sonríe a Marcelino y Lucio que están bebiendo cervezas.

Justino: “La mataron con un cuchillo grande, por eso le partieron el corazón”.

Lucio: “Y para eso se necesita un cuchillo como el mío, no más que a mí me lo robaron...”

Justino: “¿Ah sí?... ¿Cuándo?”

Lucio: “No sé... debe ser hace como unos dos o tres días que no lo miro”.

Marcelino: “Debió ser uno de esos invasores de tierras...”

Justino: “No empieces Marcelino con la misma discusión de toda la vida.”

Marcelino: “Tenemos que aniquilarlos”.

Justino camina al fondo de la tienda, cerca a las mesas de billar. Se ve que Pedro está presente.

Justino (a Marcelino): “Mira que no voy a aceptar ningún tipo de enfrentamiento”.

Pedro: “Nuevos... que solo quieren nuestras tierras. Quieren acabar con nosotros”.

Lucio: “Pues si no nos las devuelven, de perdida que nos las paguen.”

Marcelino: “¡Ni nos las van a devolver... Ni nos las van a pagar!”

Justino se está sentando en una mesa con Pascual.

Justino: “La van a pagar... nos la van a pagar. Por eso no hay que aceptar ninguna provocación”.

Marcelino (quien se acerca a Justino): “No van a pagar nada Justino. ¡Y menos con el mierda de acuerdo que tú firmaste con el gobierno!” (Se voltea y le habla a Pedro) “Acuerdo que también firmaste tú cuando eras diputado.”

Llega ‘La Amistad’ quien deja su bicicleta en la puerta de la tienda. Marcelino se devuelve a hablar con Justino.

Marcelino: “¡Si les armamos bronca, nos echan a los federales!”

Pedro se levanta y se acerca a Justino y Marcelino mientras que ‘La Amistad’ se acerca a la barra y le pide a Ramón una cerveza.

Pedro: “Nosotros lo que tenemos que hacer es parar esto antes de que regrese Carmelo...”

Los presentes empiezan a discutir mientras ‘La Amistad’ recibe la cerveza de manos de Ramón.

‘La Amistad’ (alzando la voz): “Yo ya sé quien mató a esa muchacha”.

Justino, Pedro y Marcelino voltean a ver a ‘La Amistad’.

Marcelino (gritando): “¡¿De qué hablas?!”

‘La Amistad’ (quien habla mientras se acerca a ellos): “Anoche salí de cacería anduve lampareando por los huizaches, pero... no había venado. Me fui a los campos de siembra”.

Justino: “¡Síguele! ¡Síguele!”

'La Amistad' (quien hace una pausa antes de continuar): "Yo iba en la bicicleta, con la luz apagada, de pronto que oigo un ruido en la brecha, me bajo, la enciendo," (se refiere a la lámpara, la que tiene en su mano) "Que me topo... Voy y veo un cabrón con una mujer que traía la manga de la blusita desgarrada".

Ramón pasa de la barra a atender a una mesa, quedando al frente de 'La Amistad', quien guarda silencio y hace unas señas como si fuese a sorprender a alguien.

'La Amistad': "Yo creo que los asusté. Porque luego luego, salieron corriendo los cabrones". (Se ríe y se voltea devolviéndose a la barra) "Me dieron ganas de seguirlos, pero no..." (Se devuelve a las mesas) "Me dije: a qué me meto en lo que no me importa. Pero aunque no me entrometiera, clarito vi quien era..." (Toma cerveza de la botella que tiene en la mano) "Pues ni más ni menos que el Gitano".

Todos quedan en silencio. Justino avanza hasta donde está 'La Amistad' y le mira fijamente.

Justino: "¿No estarás diciendo mentiras tú?"

'La Amistad' (quien se besa el dedo): "Por Dios que no".

Justino: "¿Y por qué fregados lo dices ahora?"

'La Amistad': "¿Ah? ¿Tienes mucha prisa?"

Lucio: "Uhh...." (Justino voltea a mirar a donde está él sentado) "Ahora que recuerdo el Gitano se la pasaba chuleandome mi cuchillo".

Corte a la siguiente escena (0:25:02 a 0:28:34).

Lo primero que hay que notar es que en términos de los hechos, la escena es muy similar en ambos textos y sirven para exactamente el mismo propósito: acusar al Gitano del crimen de Adela. Las conversaciones mantenidas son parecidas y en el texto fílmico se usan frases exactas que están en el texto

literario. Los cambios que la escena presenta están más cercanos a la realización cinematográfica.

El sentido de lo económico, que consiste en que solo debe estar lo estrictamente necesario y que aporte en su totalidad a la escena y a la trama general de una película, es una de las premisas que tiene la escritura de un guión, en especial si siguen los lineamientos de la narrativa clásica¹⁵. Esto lleva a que la escena que se está analizando, como muchas del guión, se simplifique para que pueda cumplir con el cometido cinematográfico y al mismo tiempo sea realizable en sus diferentes aspectos.

Lo primero es que en el libro participan nueve personas en la escena: Justino, Lucio, Macedonio, Torcuato, Amador, Melquiades, Marcelino, Ramón y 'La Amistad'. En la escena de la película, aunque hay más personas en el lugar, los participantes se reducen a Justino, Lucio, Marcelino, Ramón y 'La Amistad'. Esto generalmente se hace con el fin de simplificar el número de actores con parlamento. El único que participa en la escena, que no está en el libro es Pedro, quien aparece para reforzar su papel al final.

Lo segundo es la omisión de toda la conversación sobre la siembra de sorgo y los bajos costos de la misma. Todo se resume en la película solo en la primera parte del diálogo que tienen Marcelino, Justino y Pedro sobre la situación de tierras a partir de la llegada de los nuevos. Esto es algo que se comenta en la película pero no se explica con exactitud: la referencia a los nuevos se hace cuando se habla de Adela y su familia, después en diferentes escenas de la película se habla escuetamente de personas que llegan nuevas al pueblo y ocupan las tierras. En el libro se explica que esas tierras son expropiaciones que el gobierno ha hecho a los narcotraficantes y que se las da a personas para que las trabajen (posición 307).

¹⁵ Hago referencia a la división que David Bordwell hace en el libro *La Narración en el Cine de Ficción* (1996) en el que habla de cinco diferentes tipos de narrativas: narrativa clásica, narrativa de arte y ensayo, narrativa histórico-materialista, narrativa paramétrica y el cine de Godard. En la siguiente parte de este análisis, el trasvase, se explicarán todas las características de la narrativa clásica.

En el texto literario esta situación no tiene ningún peso dramático, solo el de explicar la posición de la familia de Adela en Loma Grande. En el texto fílmico se convierte esta circunstancia en parte del conflicto que se presenta en el lugar y que da pie para la alianza que se presenta entre todos los miembros del pueblo para encubrir el crimen, el culpable y alejar a Carmelo del lugar.

El trasvase de *Un Dulce Olor a Muerte* trata de conservar la mayoría de escenas intactas, con los diálogos lo más aproximados posibles, pero los cambios realizados son todos para reforzar lo que ya se ha señalado anteriormente de la trama secundaria, que en la película está ligada con las relaciones. Otro ejemplo de la similitud de las escenas entre los dos textos fílmicos se da en una de las conversaciones que tienen Justino y Carmelo sobre la muerte de Adela.

“Capítulo XII, Martes.

5

Apenas oyó Justino se que apagaban los motores y ya Carmelo Lozano se hallaba espiándolo por la ventana.

-¿Qué paso animal de de uña? -le gritó el capitán.

Indolente Justino se recargó sobre la silla en la cual se encontraba sentado desayunando.

-Aquí nomás animal de pezuña -contestó desangelado, aburrido de la añeja fórmula de saludarse con Lozano.

-¿No invitas? -preguntó Carmelo.

Justino extendió sus brazos.

-Pues qué otra -contestó sin mirarlo.

El capitán alzó una de sus largas piernas y de un tranco saltó a la casa por la ventana.

-Para eso hay puerta -le reclamó Justino.

Carmelo sonrió burlón.

-Ya sé, sólo que así me acuerdo de las noches calentitas en las que visitaba a tu hermana.

Como Justino no tenía hermanas le tuvo sin cuidado la broma guasa del policía. Carmelo jaló una silla y se sentó frente a la mesa.

-¿Qué me vas a dar de desayunar?

Justino no contestó: se limitó a destapar una olla que tenía tres mojarras fritas.

-Están buenas para un taco compita -dijo Carmelo-, pásame una tortilla.

Con un leve empujón Justino puso el tortillero frente al policía. Carmelo desmenuzó uno de los pescados retirando cuidadosamente las espinas. Puso la carne sobre una tortilla, le exprimió limón, la espolvoreó con sal gorda y se la tragó de cuatro bocados.

Parsimonioso, el capitán se preparó tres tacos más, le pidió a Justino que le regalara dos plátanos -mismos que devoró al instante- y al terminar le preguntó que si sabía a que horas transmitían el partido de béisbol desde Tampico.

-A las ocho de la noche -respondió Justino solo para salir del paso.

Carmelo lo escuchó con atención, repitió “a las ocho de la noche”, se levantó de la mesa y agradeció el desayuno.

-De nada -le contestó Justino, a sabiendas que no tardaba Carmelo en barlotearlo con sus clarividencias policiales.

Con un trozo de papel de baño el comandante se limpió los residuos de aceite y pescado sobre su boca. Se arremangó la camisa, empinó la cabeza y suspiró.

-Tú y yo sabemos compita -dijo- que tú sabes mucho de lo que pasó aquí el domingo ¿me entiendes?

-No te entiendo ni madres -replicó Justino molesto.

Carmelo se llevó las manos a la frente.

-Me explico mejor -dijo, quitó las manos de su cabeza y dibujó un óvalo en el aire y prosiguió- mira compa, voy a ser claro, si me llevo a enterar que hay un muerto más en el pueblo por la cuestión de la muchachita asesinada, sobre el primero que me dejo ir es por ti... un desmadrito y te encierro.

Conocía de sobra Justino el estilo de amenaza fingida y provocadora de Carmelo, sin embargo le siguió el juego.

-Métete con los que te alboroten ¿por qué conmigo? -Lozano esbozó una sonrisa.

-Porque tú estás gordo y viejo y te agarro más fácil. Los otros corren rápido. Además no dices que eres la autoridad acá.

-¿Y?

-Quién sino tú se va a hacer responsable.

-Por eso mismo -argumentó Justino- deja que yo arregle las cosas aquí a mi manera. Tú regrésate tranquilo a Mante y ya después te notifico cómo quedó la situación.

Carmelo tomó a Justino del brazo y le hizo la finta de darle un gancho al hígado. Justino hizo la finta de esquivarlo.

-No cambias compita, sigues igual de terco que siempre -dijo el capitán y agregó-: está bien, ya no te echo bronca.

Carmelo abrió la puerta para salir y una ráfaga de calor se proyectó sobre su rostro. Con la palma de la mano se cubrió las cejas para protegerse de la luz incandescente.

-Qué pinche calorón carajo, como para rostizar pollos -dijo.

Justino caminó hasta la puerta y levantó los ojos: ni una sola nube en el cielo. Bajó la mirada y encontró tumbados sobre las bateas de las camionetas a los ocho hombres de Carmelo que esperaban achicharrados la salida de su jefe. Justino los observó con cierta lástima.

-Rostizados aquí tus muchachitos -dijo con ironía.

Indiferente Carmelo respondió:

-Están impuestos... además ya les hacía falta asolearse.

Volteó hacía sus subordinados y con una seña de su dedo índice llamó a uno de ellos. Como resorte el hombre saltó y se cuadró ante Carmelo.

-A sus órdenes capitán.

Carmelo revisó el policía de arriba a abajo.

-Sargento Garcés ¿le gusta a usted el béisbol?

-Sí señor.

Con un chasquido de su lengua Carmelo hizo que Justino pusiera atención.

-¿Ya oíste? Le gusta el béisbol.

Justino asintió con enfado.

-¿A qué equipo le va sargento? -continuó preguntando Carmelo.

-A los Alijadores de Tampico.

-¿Tiene buenos jugadores?

-Sí señor.

-Y cuando no puede ir a los partidos ¿qué hace?

-Oigo los partidos por radio.

-Ahh, que bien ¿hoy juegan?

-Sí señor.

-¿A qué horas?

-A las seis de la tarde.

-A las seis, ¿no a las ocho?

-No señor, a las seis.

-¿Seguro?

-Sí señor.

-Gracias sargento, puede retirarse.

El policía se alejó y de nuevo se subió a la batea. Carmelo le reprochó a Justino:

-O eres un mentiroso o vives en la luna.

-O no me gusta el béisbol -corrigió Justino.

-Entonces ¿para qué inventas que lo vana transmitir a las ocho?

Justino se alzó de hombros.

-¿Así quieres que confíe en ti? -inquirió burlón el capitán.

-Así mero.

Pasó Carmelo un brazo por la espalda de Justino y lo impelió a que lo acompañara hasta el vehículo.

-Ahora que lleguen los fríos nos vamos a tirarle a los patos ¿sale?

-Sí -dijo Justino. En otras ocasiones habían cazado juntos. Por cuenta de la policía rural corría el parque y el uso de las escopetas recortadas.

Carmelo abrió la portezuela, bajó el cristal de la ventanilla y se acomodó en su asiento.

-Nos vemos compita -dijo- y no dejes que se arme la descuartzadera.

El sargento Garcés descendió de la batea y se subió por la otra portezuela. Los demás policías se distribuyeron en las camionetas.

-Cuando te decidas avísame quién mató a la muchacha. Mientras échale un ojo a Ramón, no vaya a ser que se alebreste y se las ande cobrando a las malas.

Partió el capitán con sus hombres. No le cupo duda a Justino: Carmelo Lozano olía la sangre a distancia” (posición 1245 a 1298).

Escena en la película:

Carmelo entra al patio de la casa de Justino, con dos de sus hombres armados detrás, quienes se quedan en la puerta. Está Pascual regando las matas.

Carmelo (quitándose las gafas): “¿Se puede?”

Justino: Pero si ya estás adentro...

Carmelo avanza fumando un cigarrillo hasta la mesa en la que está Justino y en la que hay comida, un plato de totopos, unas tortillas y una cerveza.

Carmelo: “¿Te gusta el béisbol?” (Carmelo se acerca hasta quedar al frente de Justino) “¿A qué horas transmiten el béisbol hoy?”

Justino (lo piensa un momento antes de responder): “A las ocho.”

Carmelo voltea y mira a sus hombres. Justino le sigue la mirada.

Carmelo: “Compita... Tú y yo sabemos que tú sabes mucho acerca de lo que pasó el domingo, ¿me entiendes?”

Justino: “No te entiendo ni madres”.

Carmelo: “Me explico mejor”. (Bota el cigarrillo que tenía en la mano) “¿Puedo?” (Tomando un totopo de un plato. Justino asiente de mala gana. Carmelo come un poco y después habla) “Vengo a llevarme a Ramón”.

Justino: “Ramón no fue, yo respondo por eso”.

Carmelo (subiendo la voz): “Ya te estás tardando mucho Justino”.

Justino: “Bueno.. ¡Estoy en eso!”

Carmelo: “Si no me entregas al que asesinó a la muchachita, ese asesinato te lo voy a cargar a ti”.

Justino (se ríe un poco asustado): “¿Por qué a mí?”

Carmelo: “Porque tú estás muy viejo, cabrón. ¡Y a ti sí te puedo alcanzar y a los otros no!” (Se voltea y se hace al lado de Justino, mirando a la puerta): ¡Sargento!

Sargento: (abre la puerta y entra rápido) “Sí mi capitán”.

Justino (mientras se quita el sombrero y se limpia con un pañuelo): “Putá... que pinche calor hace... ¿Le gusta el béisbol?”

Sargento: “Como no mi capitán.”

Carmelo: “¿A qué hora transmiten el partido?”

Sargento: “A las seis de la tarde. Pero si usted lo quiere ver antes no más avíseme.”

Carmelo hace que le va a pegar al Sargento pero le da una tortilla, después le pega una pequeña palmada y le despide. El Sargento se va y Carmelo se sienta al lado de Justino. Al fondo está Pascual oyendo todo.

Carmelo: “¿Y así quieres que te tenga confianza?... ¿Sabes qué va a pasar? Vamos a venir por Ramón. Ustedes se van a oponer. Y nosotros les vamos a partir la madre a todos en este pinche pueblo polvoriento.”

Carmelo toma la cerveza de la mesa, su sombrero y se levanta rápido en dirección a la puerta. Después se voltea para hablar a Justino.

Carmelo: “¿Está claro?”

Carmelo sigue su camino, sale con la cerveza en la mano y sus hombres se van con él. (1:01:07 a 1:03:20)

Las acciones y los diálogos en las escenas son similares. En la película se ha decidido omitir casi toda la escena de la comida y es reemplazada por los totopos, las tortillas y la cerveza, lo que funciona de manera similar para mostrar el carácter de Carmelo. Los cambios que presenta la escena en el texto fílmico tienen que ver, nuevamente con la dirección que la historia tiene en esta.

En la escena anterior en el texto fílmico, se ve que Ramón está en el colegio jugando béisbol y Carmelo pasa en la camioneta y lo ve (1:00:12 a 1:01:06) - vale la pena aclarar que esta escena no está en el texto literario-. Es esto lo que da pie a que de lo primero que hable Carmelo al llegar donde Justino sea de béisbol, haciendo la referencia a Ramón. Todo esto refuerza narrativamente una idea que se mantendrá a lo largo de la película y que no está relacionada

con el texto literario: Carmelo desde un comienzo piensa que Ramón fue quien mató a Adela.

Esta escena, como en general, la mayoría de cambios que el trasvase hace son con un objetivo: el reforzar las relaciones entre los personajes y con ello que el final que plantea, resulte de forma verosímil para el audiovisor¹⁶.

1.3.2. El trasvase

Los procesos de trasvase de un texto literario a un texto fílmico requieren de toda la destreza del autor. Con el objetivo de conservar lo que hace importante y narrable la historia, el autor debe buscar los signos cinematográficos adecuados para crear los mismos efectos. Como se apuntó con el texto de Robert McKee al hablar sobre el trasvase, el autor del texto fílmico se ve llevado a quitar, transformar o sumar elementos para la transformación a un nuevo sistema semiótico.

En el caso de *Un Dulce Olor a Muerte*, el autor del texto fílmico decidió hacer un trasvase usando la estructura de la narrativa clásica. Usando las tipologías que David Bordwell da en su libro *La Narración en el Cine de Ficción*, la narración clásica es definida de la siguiente manera: “La película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos” (1996. p.157). Otras características de la narrativa clásica es que es causal: todo lo que aparece en la película debe corresponder a la causa y efecto (p.158), lineal: con analepsis y prolepsis pero

¹⁶ En el contexto de estos análisis se utiliza el término audiovisor que presenta Michel Chion en su libro *La Audiovisión* (1993). En él, Chion distingue este término del de espectador, pues para el autor es importante tener en cuenta el aspecto sonoro que tiene una película. Me parece más pertinente el uso de este término pues el sonido es un aspecto que debe ser tenido en cuenta en el texto fílmico y su análisis.

sin romper el sentido temporal lineal (p.159) y sobre todo la trama principal tiene un final cerrado (p.160).

Esto el texto literario de *Un Dulce Olor a Muerte* difiere en algunas de las características de lo que Bordwell plantea como narrativa clásica. A continuación se hará el análisis de estos aspectos.

- 1.3.2.1. Lo que sucede o sucedió detrás

El texto literario de *Un Dulce Olor a Muerte* cuenta de forma detallada muchos elementos de los personajes, que brindan la oportunidad de entender muchas de las posiciones que ellos presentan en la novela. Estos trasfondos, a menos que sean estrictamente necesarios, pueden llevar mucho tiempo y esfuerzos en la realización de una película, por lo que en general suelen ser eliminados o agregados a la historia por medio de diálogos entre personajes.

Lo primero que no está presente en el texto fílmico de *Un Dulce Olor a Muerte* es el traslado del cuerpo de Adela hasta el momento en el que aparecen sus padres (posición 93, c.II; posición 141, c.II; posición 220, c.IV). Esto en el texto literario muestra el carácter de las personas de Loma Grande y también la pobreza que tiene el pueblo al no poder hacerse cargo de un cadáver.

También se puede observar que muchas historias de los personajes no aparecen o están incompletas en el texto fílmico. Un ejemplo es toda la historia de la familia de Adela (posición 300, c.V), de la cual en la película solo se comenta que son personas que hacen parte de los nuevos, pero se omite todo el drama sobre la muerte de sus anteriores hijos y la situación en la que trabajan.

Existen pequeñas escenas que fueron omitidas, pues en un sentido estricto para los hechos no resultan relevantes, pero en el texto literario brindan comprensión sobre el contexto y las necesidades de los personajes. Un ejemplo de ello son las pequeñas acciones relatadas que realiza la viuda Castaños, la mamá de Ramón. Después que Ramón se ha comprometido a

asesinar al Gitano, la viuda Castaños va a comprar leche pero no encuentra (posición 1222, c. XII). Toda la escena permite ver la situación en la que está el pueblo y al mismo tiempo la tristeza que tienen las personas involucradas en el asunto.

- 1.3.2.2. Lo que sucede, pero de diferente manera

Lo que predomina en el texto filmico de *Un Dulce Olor a Muerte* son escenas que tienen en general los mismos hechos que en el texto literario, pero a las que se les han hecho modificaciones -a veces muy notorias- para poder continuar con las tramas que se han planteado.

Hay una historia que el texto fílmico añade que ayuda a reforzar la trama secundaria sobre las relaciones: alguien ha asesinado al hijo de Marcelino y algunas personas en el pueblo lo saben. Marcelino ha planteado esto como una razón para no confiar en Carmelo pues no hizo nada y a este crimen pasado se aludirá en las dos siguientes escenas a mencionar.

La primera es la escena en la que Juan, amigo de Ramón, le presta el arma. En el texto literario se cuenta todo un trasfondo sobre porqué Juan tiene esa arma y su vida en Estados Unidos, que no aparecen en la película (posición 1349, c.XIII). La escena en la que Juan le entrega el arma (posición 1438, c.XIII) es la que aparece en el texto fílmico pero de forma diferente. En la película Juan y Ramón se encuentran ya pescando y cuando se habla de lo difícil que es matar a alguien, se hace referencia a que Juan es quien mató al hijo de Marcelino (0:50:23 a 0:52:47).

La segunda es una de las conversaciones que tienen el Gitano y Carmelo. En el texto literario (posición 1721, c.XIV) el Gitano tiene en mente ir por Gabriela y previendo posibles problemas con Pedro, pues cree que ya los han delatado; quiere comprarle un arma a Carmelo, quien le dice que sí, recibe el dinero pero no entrega el arma. En el texto fílmico (1:16:46 a 1:21:12) Carmelo desea que el Gitano le ayude con el contrabando de unas armas, a lo que él se niega, recibiendo una amenaza. En respuesta Gitano trata de chantajear a Carmelo

diciendo que fue Juan, su hijo bastardo, quien mató al hijo de Marcelino - relación revelada solo en ese instante-. Cuando Carmelo descubre que Gitano tiene un amorío con alguien del pueblo de Carranco, le aconseja irse y le da un arma. Además hay una escena de una golpiza de un testigo, que hace parte del fondo de la historia.

- 1.3.2.3. Lo que no está, pero es necesario para la narrativa cinematográfica clásica

Al tener una trama diferente es evidente que hay muchas escenas y elementos que son añadidos al texto filmico para poder cerrar por completo las dos tramas. Algunas, son para mostrar parte del carácter del personaje, como por ejemplo las escenas en las que vemos al Gitano participando en un juego de dados (0:55:22 a 0:55:19) y que tiene una amante (0:56:40 a 0:58:09). Otras son para aclarar por completo las intenciones de los mismos, un ejemplo es la escena que abre la película entre Ramón y Adela y cómo le entrega un perfume (0:01:58 a 0:04:03). Esto en el texto literario es solo mencionado como un recuerdo vago de Ramón sin detalles (posición 74).

Pero son las escenas del final las que más difieren de la novela, en especial por el giro que toma la historia. La declaración de 'La Amistad' a Gabriela sobre que ella es la persona que vio con el Gitano (1:14:40 a 1:15:07), la confesión de Gabriela a Justino y su huída del pueblo (1:22:32 a 1:24:19), el que Marcelino encontrara a Justino viendo las pistas y le ayudara a destruirlas (1:24:20 a 1:25:43), junto con la confesión del asesinato de Adela por parte de Pedro (1:28:22 a 1:29:35) son elementos que no están en el texto literario.

Son las anteriores escenas y cambios los que llevan a plantear en el texto filmico un final diferente que el del texto literario. Lo que sería comparable con el Capítulo Final (posición 1822) serían los últimos cuatro minutos de la película (1:29:37 a 1:33:42). En la película se encuentra Justino entre los presentes y hay una insinuación que el Gitano sabe que 'La Amistad' fue quien los vio. Lo contundente es la decisión final de Ramón de no matar al Gitano (1:32:43) que

difiere de la acción descrita en el texto literario en la que Ramón usa el pica hielos y el Gitano se da cuenta del hecho (posición 1941).

Los finales en ambos textos de *Un Dulce Olor a Muerte* revelan aquello que se ha hablado sobre las tramas y el discurso subjetivo del autor. En el texto literario es la huída de Ramón junto con la decisión de volver por una foto de Adela la que cierra el relato: “Abandonó el sorgal, observó la posición del sol y se dirigió hacia el norte: pensó que lo más conveniente era ir a Kansas a buscar a su hermano. Caminó unos minutos por la brecha y se paró de súbito. Se esculcó repetidamente en los bolsillos en busca del retrato de Adela. En vano: no lo llevaba consigo. Tuvo deseos de regresar a Loma Grande, arriesgarse una vez más por ella. Le pareció una locura: al fin y al cabo ¿quién era Adela? Echó a andar hacía el norte. A los cuantos pasos volvió a detenerse: Adela lo era todo y no podía olvidarla, sencillamente no podía. Dio media vuelta y divisó a lo lejos el Cerro del Bernal. Empezó a caminar cada vez más hacía el sur, cada vez más y más aprisa. Pronto tendría de nuevo a Adela, aunque fuera en una fotografía arrugada, a tres cuartos de perfil en blanco y negro!” (posición 1971 - 1977).

En el texto filmico es una conversación entre Carmelo y Justino en la que se habla de la no resolución del asesinato de Adela:

Justino se encuentra en un campo abierto jugando con un perro. Llega Carmelo quien tiene detrás a sus hombres armados.

Carmelo: “Así que ya tienes un culpable... Ramoncito anda de prófugo”.

Justino solo sonrío y no le responde. Los dos hombres se miran por un momento y después Carmelo se acerca a Justino.

Carmelo: “Aquí entre nos... ¿Quién fue?”

Justino se toma un tiempo para pensar y sigue sonriendo. Después le responde.

Justino: “Fuimos todos Carmelo.”

Carmelo (quien protesta): “Bahh...”

Justino: “Tú también”.

Carmelo se devuelve. Antes de irse Justino lo detiene y le da dinero en la mano.

Justino: “Tómame unas cervezas. ¿Um?” (Le palmea en la espalda) “Anda”.

Carmelo niega con la cabeza, se ríe y se va (1:34:40 a 1:35:16).

Las diferencias entre ambos finales muestran como cada uno apoya lo que los autores desean decir. En el texto literario, el que Ramón se haya devuelto por una foto de Adela es la continuación de una mentira que para él se ha convertido en una verdad de la que ya no puede prescindir. En el texto filmico la afirmación de Justino sobre quién mató a Adela es la muestra de cómo las relaciones en el pueblo son mucho más fuertes que cualquier deseo de venganza.

1.3.3. Los personajes y su personificación

En el texto literario de *Un Dulce Olor a Muerte* el autor nunca presenta a los personajes de forma que conozcamos datos como la edad o su apariencia física. Lo que se dice de los personajes y lo que ellos hacen es lo que hace que el lector llegue a conclusiones sobre quienes son cada uno. Frente a esto Garrido Domínguez afirma: “La construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente los que expresan sus vínculos con los demás personajes” (p. 88).

El reto que esto presenta para el trasvase a texto filmico suele ser el que los personajes y su personificación son presentados de forma diferente. En el texto literario comienza con un nombre como etiqueta, un significante, que se va llenando de significado a medida que se presentan las relaciones con otros personajes y situaciones (p.85). Es por esto que el texto literario usa detalles como por qué ‘La Amistad’ es llamado con ese sobre nombre (posición 486) o

las cicatrices en la espalda del Gitano como muestra de sus relaciones con las mujeres casadas (posición 572). Estos son elementos presentados solo dada la necesidad dramática de lo que ocurre en el momento.

En el texto fílmico el personaje aparece físicamente en la pantalla, tiene una forma visible de expresiones faciales y corporales. El audiovisor se hace a una primera idea del personaje muy similar a la que podría hacerse de una persona en el momento que le ve, algo que no es posible en un libro. Para este análisis se hablará de tres personajes en el texto fílmico: Ramón -interpretado por Diego Luna-, Justino -interpretado por Héctor Aliterio- y Gitano -interpretado por Karra Elejide-.

De los tres personajes escogidos, Ramón es el personaje más cercano de lo representado en ambos textos: joven, indeciso frente a su relación con Adela, temeroso e influenciado. La presentación del personaje difiere en ambos textos, pero está más ligado a las tramas de las historias que al personaje en sí. En el texto literario, Ramón es quien abre el libro con su nombre completo y su presencia en el mostrador de la tienda: en ese momento recibe la noticia que hay una muerte en el pueblo (posición 18). En el texto fílmico nos es presentado en la introducción de créditos, en el que le vemos arreglándose frente a un espejo y después le vemos recibiendo pedidos en la entrada de la puerta de la tienda (0:00:40 a 0:01:55).

Las presentaciones marcan una diferencia y es que en el texto literario se introduce de inmediato la relación que Ramón tendrá con Adela, pues en el cuarto párrafo descubre su cuerpo desnudo. En el texto fílmico se toma un tiempo prudente para que se conozca un poco a Ramón como joven despreocupado que trabaja en un lugar, hasta ya después presentar el momento en el que se conoce y se enamora de Adela (0:02:21). En el resto del texto fílmico, Ramón mantiene la mayor parte de las descripciones y el carácter presentado en el texto literario, exceptuando el final de ambos textos. El texto fílmico presenta a un Ramón que ha aprendido y madurado, demostrando que su hombría, razón por la cual le habrían comprometido a matar a Gitano no

tiene que ver con este hecho. Eso se ve al final con la declaración del propio Gitano: “Ahí está el único hombre de Carranco” (1:32:20). En el texto literario Ramón parece estar estancado en su relación con Adela, algo que no puede dejar atrás y que ya hace parte de su ser (posición 1967).

Garrido Domínguez habla de dos tipos de caracterización de personajes, estáticos y dinámicos (p.81) en el cual el primero son personajes cliché que corresponden a fórmulas y los segundos son personajes mucho más elaborados y complejos. Aunque en ambos textos Ramón es un personaje complejo, en el texto fílmico tiende a caer más en la fórmula establecida del ingenuo pero puro de corazón que al final les da a todos una lección.

Los personajes que más presentan cambios entre textos son Justino y Gitano, esto en especial por las características de los actores. Héctor Aliterio es argentino y Karra Elejide es español, algo que se nota en las actuaciones y que llega a afectar la personificación de ambos personajes, en especial del segundo.

Justino aparece en el texto fílmico de la misma manera que es presentado en el texto literario: en el campo descubriendo la muerte de Adela (posición 41; 0:07:21). Pero desde el comienzo se puede ver que sus acciones y reacciones son diferentes. En el texto literario, Justino es una persona mucho más pensativa, que poco revela sus pensamientos y hace solo las preguntas necesarias, además de ser descrito como alguien gordo. En el texto fílmico este personaje es más inquisidor y tiene un fuerte sentido moral que le lleva a proteger a su ahijado Ramón.

Gitano es el personaje más diferente en ambos textos fílmicos. El personaje en el texto literario aparece primero nombrado en la discusión sobre quién mató a Adela (posición 523) sin dar mayores explicaciones sobre quién es. Es hasta que se recuerda la escena en la que el Gitano está con Gabriela y son descubiertos (posición 540) que se le ve en acción, pero aún así, poco se sabe del personaje. La descripción completa del personaje, junto con su pasado se

da hasta el siguiente sub capítulo (posición 567, c.VIII) en el que se dice que es un contrabandista de electrodomésticos, nacido en Tampico¹⁷ con una larga trayectoria con mujeres casadas.

La primera aparición del Gitano en el texto filmico es en un plano de los créditos de inicio observando a Gabriela (0:04:58) que inmediatamente lleva a la escena en la que están en el campo y son descubiertos (0:05:03). Igual que en el texto filmico, no conocemos mucho del personaje, ni siquiera su nombre, pero si distinguimos su acento español.

La caracterización del Gitano fue llevada a la relación que el término tiene lo que las personas conocen como con el pueblo gitano o rom, etnia proveniente de la India, la cual una de sus características es ser un pueblo nómada. Uno de las más reconocidas migraciones gitanas fue a España en la Edad Media, país con el que han tenido una larga historia y por ende un fuerte intercambio cultural. Esto hace que muchos de los estereotipos gitanos estén asociados con la cultura española, como el flamenco, algo que está presente en Gitano en el texto filmico y la afición a los juegos de azar. Toda esta caracterización es lejana de las descripciones que se presenta en la obra literaria.

1.4. Análisis de interferencias

Tal y como Paz Gago explica, la descripción es una de las mayores interferencias que tienen ambos textos. La forma en cómo en el texto literario se pueden encontrar descritos elementos al punto en el que se pueden pensar en una presentación de diferentes planos cinematográficos, hace parte de lo que los dos textos comparten y en especial, del primero puede alimentar la segundo.

En el caso de *Un Dulce Olor a Muerte*, el texto literario tiene como característica en general el uso de descripciones para la presentación de

¹⁷ Tampico es una ciudad - puerto que queda al norte de México en el estado de Tamaulipas.

lugares, lo que ayuda al lector a hacerse una idea de eso que está presentando.

A continuación se hará el análisis de interferencias, primero hablando sobre los espacios, para llegar a una conclusión sobre el guión, anotado como punto de interferencia según Paz Gago.

1.4.1. Descripción de espacios: Loma Grande versus Carranco

Antes de comenzar con el análisis respectivo, es importante tener presente que el uso de los respectivos signos lingüísticos de cada texto influye en la presentación de los espacios. En un texto literario se hace a partir de descripciones, mientras que en el texto fílmico se hace a partir de las imágenes, en las que influyen aspectos como el arte y la locación. Esto marcará diferencias ya que, de nuevo, el proceso de producción cinematográfica puede cambiar los espacios por factores externos como presupuesto o imprevistos.

Según Garrido Domínguez la percepción del espacio varía según la focalización (p. 210), lo que quiere decir que en el texto literario de *Un Dulce Olor a Muerte* conocemos el espacio por medio de lo que dice el narrador. A medida que se avanza en la lectura se presentan los espacios en los que suceden los hechos y que al final dan una visión de cómo es Loma Grande. El libro no dice el lugar exacto en el que queda el pueblo¹⁸ pero presenta los escenarios en los que la acción se desenvuelve, en especial las casas y el clima, de una forma que se puede hacer una idea del lugar pero sobre todo, del tipo de vida que tienen los habitantes.

¹⁸ A través de Google Maps se confirmó la existencia de dos pueblos en México llamados Loma Grande, uno en el estado de Veracruz y otro en el estado de Guerrero, ambos en la zona sur del país. Por las características que presenta el texto, parece que Loma Grande está más relacionado con las zonas desérticas del país que están al norte: Sonora y Chihuahua. Aunque Loma Grande en *Un Dulce Olor a Muerte* es un pueblo ficcional es importante tener en cuenta que el clima en por lo menos la mitad México es extremo y hace mucho calor en verano y mucho frío en invierno.

La casa más detallada son la de Natalio y Clotilde, padres de Adela: “Ramón entró a la casa de Natalio Figueroa y Clotilde Aranda y paseó por ella su mirada: era una casa pobre, cuatro paredes embarradas. El techo de palma. Un solo cuarto sin divisiones. En el centro un fogón. A los lados un catre y una cama. Una mesa y tres sillas. Platos de peltre azul. Tazas de plástico rojo. Sartenes cochambrosos. Olor a quemado. Un armario grande y sin pintar. Estampas de la virgen de Guadalupe y el niño Jesús. Mecheros de petróleo en frascos de Nescafé. Dos ventanas: una con vistas al norte, la otra al sur. Dos trapos percutidos como cortinas. Una sábana raída como mortaja y Adela tendida en el catre en el cual despertó por última vez” (posición 381).

La descripción da una idea no solo del ambiente en el que vivía Adela, sino también del tipo de casas por las que está conformada Loma Grande. Esto también es visible en el capítulo en el que Pedro llega a su casa a hablar con Gabriela (posición 633, c.VIII) en el cual se ve que es una habitación grande en la que se encuentran todos los espacios: cama, mesa y cocina. También es visible en la habitación-casa en la que vive Rutilio Buenaventura, amigo ciego del Gitano (posición 1040, c.IX).

Loma Grande puede estar relacionado con un espacio que es familiar para los lectores latinoamericanos y que se convierte en un estereotipo (Garrido Domínguez. p. 211): el pueblo polvoriento. Loma Grande, como otros pueblos en muchos países suramericanos es un pueblo pobre, con problemas de olvido gubernamental, corrupción y abuso de poder, escasez de trabajo, comida y problemas de entre sus habitantes. En Loma Grande no hay sacerdote, no hay forma de embalsamar apropiadamente a un muerto¹⁹, el único lugar en el que se puede velar a alguien es la escuela y la descripción que se hace de esta es un lugar que tiene solo dos salones (posición 109) y una sola maestra (posición 144).

¹⁹ La novela aclara que Jacinto Cruz es el enterrador del pueblo y también carnicero (posición 95) pero solo entierra, pues en el capítulo II, nadie sabe qué hacer exactamente con el cuerpo de Adela.

En el texto fílmico de *Un Dulce Olor a Muerte* el pueblo en el que suceden las acciones difiere de las descripciones dadas por el texto literario, al punto que el nombre es diferente: Carranco²⁰. El espacio de la casa de Natalio y Clotilde en el texto fílmico resulta ser diferente.²¹ La primera vez que aparece el espacio es cuando se encuentran velando a Adela (0:19:45) en el que se ve un sitio limpio, blanco, con una cama y pocos detalles²². Lo que más veremos de la casa es un exterior parecido a un patio con diferente vegetación verde y techo de paja en el que continuará el velorio de Adela (0:20:14), y que volverá a aparecer más adelante cuando Ramón visite a los padres de Adela y ellos les den las cartas (0:35:56). En esa escena se puede apreciar que ese espacio también tiene varias habitaciones -la primera escena sucede en un cuarto y está en la sala-, se alcanzan a ver diversos elementos como cristalería.

La casa de Gabriela y Pedro es la que presenta más diferencias. Su primera aparición es bastante larga, en la que se hace un recorrido en el que se puede ver una casa antigua, pintada con colores vivos, de dos pisos y diversos cuartos: se puede concluir que se trata de una familia con cierto dinero (0:22:27 a 0:24:02).

Carranco, el pueblo presentado visualmente en el texto fílmico es un pueblo diferente a Loma Grande, el presentado en el texto literario. Aunque ambos textos compartan como interferencia las descripciones, que ambos emplean de manera abundante, lo que muestran difiere entre sí. Garrido Domínguez habla de la semiotización de los espacios (p. 216) y lo que significan cada uno de los espacios en los textos es diferente: Loma Grande es el signo de un problema

²⁰ Según el sitio web Internet Movie Data Base, *Un Dulce Olor a Muerte* fue filmada en Carranco, pueblo que queda en San Luís Potosí, en el centro de México. El pueblo es de clima cálido-templado y se encuentra rodeado de vegetación, algo que además se puede apreciar en la película y que difiere de la descripción dada en el texto literario.

²¹ Nuevamente, es recomendable ver las imágenes citadas de la película para reconocer todos los elementos en la imagen y los planos.

²² Dejo de lado el perfume, ya que es un elemento narrativo de importancia solo para la película.

común en muchos pueblos, el olvido. En el texto fílmico Carranco es el lugar en el que todos viven y que todos deben proteger.

1.4.2. El Guión

“Vendí una de mis novelas para que fuera una película... Un dulce olor a muerte. Yo no escribí nada, solo escribí la novela y vendí los derechos y el director tenía otro gusto, diferente al mío. Yo escribí sobre México y cuando fui al set era como estar en Suiza: todos eran hermosos, rubios...” (Arriaga, 2006, 0:30:07)

Esto lo expresó Guillermo Arriaga en una conferencia para The Writers Guild Foundation y es una muestra de lo que el autor del texto literario vio al enfrentarse con el trasvase de *Un Dulce Olor a Muerte*. El conocimiento del proceso de trasvase de una obra literaria a una obra cinematográfica no es fácil. Tal y como describe Paz Gago, el guión es un texto que está pensado para una funcionalidad específica: el de dar pie a la creación del film.

Para Arriaga, una de las mayores condiciones que debe tener el trasvase de uno de sus libros a novela es la relación que tiene él tiene con el director y el escritor del guión. Esto es lo que se analizará en este apartado: el nivel de relación que tuvo el escritor para llegar al trasvase.

En las charlas que se tuvieron con Guillermo Arriaga, al hablar de *Un Dulce Olor a Muerte* se confirma que esta fue una relación de separación. El escritor acepta vender los derechos de la obra para una adaptación o trasvase: “Con Un Dulce Olor a Muerte me ofrecieron que lo iba a hacer un director que conozco desde hace mucho y que respeto que es Alfonso Cuarón. Él era el director original y por eso no quise meterme en la adaptación” (Arriaga, 2013, Anexo, 11:32 a 11:47). Acá se confirma uno de los puntos que Guillermo Arriaga ha declarado ser vital para los trasvases de sus textos literarios a textos fílmicos: el que su obra esté en manos de un director que conozca y en el que pueda confiar.

Según Arriaga, su poco involucramiento en el trasvase tiene que ver con una libertad que deseó en el momento darle al director, Gabriel Reyes, además de creer que es “un poco incestuoso, no tienes distancia” (11:52 a 12:02). La relación de separación fue lo que permitió que se hicieran todos los diferentes cambios que fueron mostrados como parte del análisis.

Lo primero es que el propio Arriaga reconoce en el texto fílmico de *Un Dulce Olor a Muerte* como un melodrama, y no como la tragedia que escribió. Esto puede ser relacionado con lo que Garrido Domínguez cita como definiciones de intriga melodramática e intriga trágica de Norman Friedman: “Intriga melodramática: el relato termina con la desgracia del protagonista, el cual ha sido sometido previamente a diferentes pruebas; este hecho le origina la simpatía y conmiseración del lector hacía él. Ejemplo: la novela rosa *María o Love Story*. Intriga trágica: la evolución y desenlace son similares a los del tipo anterior, aunque los separa un elemento importante: el protagonista es responsable, al menos en parte, de su destino. Ejemplo: *El gran Maulnes*, de Alain Fournier” (p.59).

Arriaga relaciona esta diferencia con lo que él expresa como parte del tono: “El problema con *Un Dulce Olor a Muerte* es que lo hicieron un melodrama y era una tragedia y estaba concebido como una tragedia. (...) Eso es el tono, era una tragedia. Es como dos inocentes colisionan y tiene que haber un muerto, porque son dos inocentes” (13:08 a 13:24).

Lo segundo reconocido y que también fue señalado en el presente análisis es los cambios en la descripción de lugares y personajes, esto también como parte del tono: “Cuando la vi [la película] pensé: ¿Gabriel [Reyes, director de la película] qué hizo? Ese no es el mundo que yo quiero retratar. Yo quería retratar el mundo de los campesinos, no esta cosa del niño bien, el uniforme recién lavado y haciendas, eso no era” (13:46 a 14:09). Además, en la entrevista hace referencia a la personificación del Gitano como un español y lo diferente a lo que está en el texto literario (15:01 a 15:13).

Teniendo en cuenta que se está analizando ambos textos de forma independiente sin buscar una fidelidad entre ambos, se pueden plantear diferentes preguntas. La primera relacionada con Guillermo Arriaga y su desacuerdo con los resultados en el texto fílmico. La validación de una obra por su autor inicial es algo que los lectores y audiovisores aprecian en el momento de ver una película.

Pero dejando de lado su opinión y considerando estos textos independientes, habría que preguntarse lo que puede pensar un lector que ve el texto fílmico. Este podría llegar a tener la misma frustración que Guillermo Arriaga, en especial porque al diferir las tramas y al existir los cambios reflejados en el análisis, puede pensar en que la obra no es fiel al mensaje que transmite.

Todo esto es teniendo en cuenta que la mayoría de audiovisores les cuesta distinguir el texto fílmico como una obra independiente del texto literario. Si un audiovisor tuviese la capacidad de ver la película de *Un Dulce Olor a Muerte* como una obra independiente, de un autor independiente, la pregunta pertinente sería: ¿el texto fílmico puede mantenerse por sí mismo?

Este es el reto que plantea McKee al hablar de trasvase: “El resultado es que el mundo cuenta ahora con dos versiones excelentes de la misma historia, cada una adaptada a su medio. Cuando estemos luchando con una adaptación debemos tener presente que, si la nueva invención se desvía radicalmente del original pero la película es excelente, los críticos no abrirán la boca. Pero si destruimos el original y no presentamos un trabajo tan bueno o mejor que el original, estaremos metidos en un lío” (p. 438).

Un Dulce Olor a Muerte como texto fílmico cumple con todos los requisitos de la narrativa clásica a la que fue adaptada. Presenta una historia de venganza que no es llevada a cabo por las relaciones que tienen los personajes y deja un mensaje moral positivo. Es una historia completa, cerrada, que tiene

verosimilitud en sus acciones y consecuencias. Pero resulta complejo saber si la película puede ser considerada como un éxito.

Encontrar una copia original del DVD fue difícil, ya que existen pocas copias y ninguna nueva en el mercado legal²³. Estos indicadores ya hablan del poco éxito que pudo tener la película. En el sitio web Internet Movie Data Base la película se encuentra calificada por los usuarios con 5,8 sobre 10 con 103 votos²⁴ y tiene dos críticas con solo un enlace vigente. A continuación la crítica:

“Un dulce olor a muerte, de Gabriel Retes

Francisco Peña

El cine mexicano está representado en la XXXIV Muestra Internacional de Cine por la película *Un dulce olor a muerte*, del realizador Gabriel Retes.

De inmediato se nota como los años no pasan en balde, porque la puesta en escena cinematográfica de este realizador es fluida, madura y en control de todos los elementos al servicio de la historia que quiere narrar.

Esa limpieza de imagen, el cuidado de las actuaciones, cámara y edición, por desgracia están al servicio de una historia convencional y previsible: el asesinato de una joven en un pueblo del norte de la República Mexicana.

²³ La película existe editada por Quality Films, la cual es la que se usa en este trabajo, pero no se encuentra en ninguna cadena comercial de México, Colombia o Latinoamérica, ni en ningún sitio de venta por retail como Amazon. La copia fue encontrada de segunda mano en el sitio de venta Mercado Libre en México.

²⁴ Internet Movie Data Base es un sitio en el que son los usuarios lo que votan por las películas, no crítica especializada. Esto quiere decir que muchos de los resultados dependen de gustos personales y modas de momento, además de la cantidad de votos de los usuarios. La película que más alto puntaje tiene es *The Shawshank Redemption* (Cadena Perpetua) dirigida por Frank Darabon con 9,2 sobre 10. Películas reconocidas como de gran importancia para el cine, por ejemplo *Citizen Kane* (Ciudadano Kane) dirigida por Orson Welles tiene un puntaje de 8,5, mientras que películas recientes como *The Dark Knight* (El Caballero Oscuro) dirigida por Christopher Nolan tiene una calificación superior, de 8,9. Además en el sitio hay enlaces a críticas especializadas, pero algunas de ellas no están actualizadas.

Como alegoría del deterioro social mexicano debido a los “compromisos políticos” y corruptelas a todo nivel, la cinta no cuenta nada nuevo de lo que ya se conoce desde hace años.

Un pueblo, dividido en dos poblaciones –los viejos lugareños y los nuevos invasores de tierras-, afronta el problema de conseguir una solución –un culpable- al asesinato de una joven que puede encender la animosidad de ambos sectores lo que provocaría la intervención de los “federales”, temidos por todos por arbitrarios y violentos.

Por supuesto que a la mitad de la cinta ya se sospecha quien es el verdadero asesino. Pero la anécdota parte de una confusión: un adolescente del pueblo carga con la reputación de ser el novio de la joven y él, por fantasioso, decide aceptar el dicho.

Por desgracia, el equívoco sobre el cual gira la cinta está justificado en forma endeble por el guión. La verosimilitud sufre un asalto por lo contradictorio del personaje: Por un lado es un pusilánime incapaz de decir la verdad y enfrentar el rumor; por el otro, es un joven que decide valerosamente no cometer un asesinato vengador.

A partir de ese momento se sucede la investigación del crimen por parte del comisario del pueblo, que no desea la participación de los “federales”, a los que ofrece mordida para contenerlos y alejarlos.

El pueblo reacciona con rumores, ocultamiento de información o datos distorsionados, oportunidades para fraguar amores o destruir a los contendientes. Pero el punto esencial es encontrar un chivo expiatorio al cual cargar el crimen y así asegurar que las cosas sigan “normales”. Es una radiografía de la impunidad vía corrupción que ya es conocida.

En ese sentido a nadie le importa la verdad, y el único que la persigue –el comisario- renuncia ante la inconveniencia política que representa exhibir al verdadero culpable.

Como se observa, no se dice nada nuevo respecto de la situación social mexicana cuando se observa el deterioro de su tejido social. Este enfoque de microhistoria, de un pueblo como signo de todo un país es válido aunque no es nuevo en su expresión fílmica.

Las contradicciones en la construcción del guión en *Un dulce olor a muerte* son las que atentan contra una cinta con momentos de imágenes afortunadas: las escenas del asesinato en la noche, la ambientación del poblado, la violencia en la carnicería del pueblo.

Una causa de la debilidad del guión es la autocomplacencia, que se expresa en la escena gratuita que se abre para lucir a Tina Romero, que es totalmente prescindible de la trama ya que anteriormente el personaje de El gitano había seducido a una mesera, lo que daba idea de su promiscuidad y forma de vida.

En síntesis, la obra de Retes muestra a un cineasta más maduro y en control de los elementos de su puesta en escena. Ahora falta que ese control se ejerza sobre un guión mejor construido y menos obvio” (2010).

Esta crítica²⁵ es benévola con los aspectos cinematográficos pero resalta algunas debilidades de la construcción de guión, de lo que hemos hablado. Esto, sumado al rechazo de Guillermo Arriaga, quien independiente o no a su papel es el autor del primer texto, muestra que el trabajo en colaboración puede dar resultados más satisfactorios para los autores, los lectores y los audiovisores. Esto es lo que se analizará con la siguiente obra.

²⁵ Internet Movie Data Base permite a los usuarios escribir opiniones respecto a las películas. *Un Dulce Olor a Muerte* tiene tres opiniones de usuarios en las que, aunque hay puntos de vista encontrados, los usuarios relacionan la película con una telenovela mexicana o algo similar. Para ver las reseñas ir a: http://www.imdb.com/title/tt0159415/reviews?ref=tt_ov_rt

Dos.

El Búfalo de la Noche

2. El Búfalo de la Noche

Novela de Guillermo Arriaga. 1999.

Película de Jorge Hernández Aldana y guión de Guillermo Arriaga y Jorge Hernández Aldana²⁶. 2007.

2.1. La historia de la novela

El Búfalo de la Noche es la historia de Manuel Aguilera, un joven universitario de clase media alta mexicana, que nos cuenta su historia. Comienza con la visita a su mejor amigo Gregorio, quien ha pasado dos meses en un hospital psiquiátrico. Cuatro días después de esa visita, Margarita, hermana de Gregorio llama a Manuel a decirle que se ha suicidado.

Después de este hecho comienzan a revelarse las diferentes relaciones que Manuel tiene: está enamorado de Tania Ramos, quien es compañera de colegio de Gregorio y Manuel y era novia del primero al comienzo. También se muestra la relación que tiene con su amigo Gregorio, con quien compartía un tatuaje de un búfalo azul que se hicieron como muestra de lealtad y que tiene cicatrices pues Manuel trató de borrarlo cortándose a sí mismo.

Manuel ha tratado de buscar a Tania, quien se negó a ir al entierro de Gregorio y después ha estado desaparecida y sus padres se encuentran preocupados por ella. Una noche, Margarita llama a Manuel para pedirle ayuda para encontrar una caja que Gregorio le ha dejado. Cuando Manuel llega a su casa, en medio de la búsqueda se revela que Manuel y Margarita han tenido relaciones sexuales de manera ocasional. Al encontrar la caja, Margarita le pide a Manuel que se la lleve y que no abra el contenido delante de ella.

²⁶ En la ficha técnica y créditos del texto fílmico de *El Búfalo de la Noche* aparecen Arriaga y Hernández Aldana como responsables del guión, pero en un encuentro de autores cinematográficos de 2011 Guillermo Arriaga declara no haber hecho el trasvase. Este punto se aclarará en la tercera parte de este análisis cuando se hable del guión. También es importante tener en cuenta que Guillermo Arriaga participa como productor de la película, esto implica que tiene derechos legales y regalías sobre la misma.

Intercalado con los hechos, Manuel habla tanto del problema mental de Gregorio como de su relación con Tania. Gregorio sufría una obsesión recurrente por cómo una tijerilla entró por su cuerpo y después se reprodujo. Gregorio creía que las tijerillas se lo estaban devorando internamente y a esto se sumó la aparición en las noches de un búfalo que le respiraba cerca y que vendría por él y por Manuel. Al tiempo que la enfermedad mental de Gregorio avanzaba, lo hacía la relación de Manuel y Tania, que empezó en el cuarto de un motel que rentaban todo el tiempo, el 803.

Manuel buscó a Tania en diferentes sitios entre ellos el foso de los jaguares en el zoológico, sitio favorito de Tania para pensar. Después visita el 803 con la esperanza de que Tania vaya al lugar pero no aparece. En la espera, Manuel se interesa por el arma que tiene uno de los vigilantes del motel y le ofrece comprarla pero él no acepta. Decide volver a su casa y al día siguiente sigue en la búsqueda de Tania, lo que termina en una visita a Rebeca, otra amiga de Manuel con la que tiene relaciones sexuales, la cual está muy enamorada de él.

Al volver a su casa Manuel decide abrir la caja que Gregorio le dejó a Margarita en la que encuentra fotografías, entre ellas una marcada con el nombre de Jacinto Anaya. Además hay cuatro paquetes cerrados con listones de diferentes colores. Al abrir uno encuentra diferentes frases copiadas que no logra identificar pero que trata de interpretar sin ningún éxito.

La noche siguiente Margarita llama a Manuel y le dice que Tania está encerrada en el carro frente a la puerta de su casa. Manuel acude y habla con Tania quien se niega a estar con él pero le asegura que se verán al día siguiente en el 803. Al irse Tania, Manuel invita a Margarita a dar una vuelta en el carro, lo que termina en un intento fallido de relación sexual. En medio de la charla, Manuel escucha una canción e identifica una de las frases que encontró en la caja, Margarita le dice que le debe preguntar a Tania por el significado de las frases.

Al día siguiente Tania y Manuel se encuentran en el 803 y pasan la noche juntos en medio de una pelea en la que Tania niega conocer las frases, al final la pelea termina con una declaración de amor. Después, Manuel se encuentra con Camariña, dueño del motel quien le dice que sabe que trató de comprar un arma y al tenerle aprecio, le regala una pequeña pistola.

Tania y Manuel vuelven a sus casas. Al llegar Manuel encuentra una carta sin remitente en la que hay un papel con una frase: 'El búfalo de la noche ahora soñará contigo'. La letra del papel es de Gregorio, pero la letra del sobre es diferente: Manuel descubre que es la letra de Jacinto Anaya.

Manuel teme por Tania e intenta buscarla sin éxito por lo que vuelve al 803. Estando allí descubre que Tania y Gregorio mantuvieron su relación durante mucho tiempo y Tania estuvo con los dos al tiempo. Manuel intenta buscar a Tania sin éxito para reclamarle por lo sucedido y al no conseguirlo, vuelve a su casa. Allí llama a Margarita quien corta la llamada aludiendo que en su casa se enteraron de la relación que ambos tenían y que sus padres están furiosos. En medio de esto, en diferentes noches, Manuel comienza a sentir que hay tijerillas en su cama y que un búfalo azul respira a su lado, lo que le impide dormir tranquilamente.

Manuel culpa de todo lo sucedido a Jacinto Anaya, de quien logra conseguir el número de teléfono y lo amenaza. Jacinto le devuelve la llamada y lo cita en el foso de los jaguares al día siguiente. Manuel decide ir armado, pero al llegar al zoológico no encuentra a Jacinto sino a Tania. Allí, tienen una discusión en la que Manuel le reclama a Tania su relación con Gregorio y Tania le reclama su relación con Margarita, algo que Manuel niega. Colérico, Manuel saca el arma y le dispara a uno de los jaguares, dándole así muerte. Huye, dejando el arma en una alcantarilla y llega al 803 a buscar refugio.

Al día siguiente Tania llega al 803 llorando y pidiéndole a Manuel que no hablen y que solo estén juntos. Después de tener relaciones, mientras Tania toma una ducha, Manuel encuentra en su bolso escritas varias frases que están en la

caja y una declaración de amor por Gregorio. Ella se va y promete regresar en un par de horas. Pasado ese tiempo, golpean la puerta y Manuel abre creyendo que es Tania: son tres policías que vienen a detenerlo.

Manuel es llevado a una delegación en la que, después de tenerlo mucho tiempo encerrado y sin poder acceder a un baño, llega el comandante acusándolo de la muerte del jaguar. Manuel todo el tiempo niega el crimen y el comandante le propone que firme su culpabilidad. Entre los papeles que el comandante le pasa a Manuel está una declaración de Tania en la que da detalles de la muerte del jaguar. Triste, Manuel firma aceptando su culpa.

Esperando ir a la cárcel y después de una fuerte discusión con sus padres, Manuel es liberado. El comandante le confiesa que todo ha sido por ordenes del gobernador, pues su hijastro, Jacinto Anaya, se lo ha pedido. Manuel decide no ir a su casa y se queda por varios días en el 803, lugar al que le siguen llegando las cartas con las frases de Gregorio, de parte de Jacinto Anaya hasta que un día deciden verse. En la conversación Jacinto culpa a Manuel de todo lo que le sucedió a Gregorio, afirmando que Tania le tiene miedo y que él ya cumplió con la parte del trato que hizo.

Manuel jamás regresa a su casa y se queda a vivir en el 803 y a trabajar en el motel llevando la contabilidad. Habla de vez en cuando con Margarita quien le mintió sobre la revelación que sus padres tuvieron sobre su relación, afirmando que le tenía miedo. Jacinto regresó al hospital psiquiátrico y Tania jamás volvió a aparecer. Manuel continuó sintiendo en las noches al búfalo azul que le respiraba en la nuca.

2.2. Análisis de convergencia: el sistema narrativo ficcional

En el caso de *El Búfalo de la Noche* hay muchos elementos de convergencia entre ambos textos, en especial porque la historia varía muy poco entre ellas. Esto hace que además que las tramas sean similares, existan analepsis,

juegos de tiempo, y un esbozo que se convertirá tanto en una prolepsis como en isotopía²⁷ en ambos textos.

Es evidente que el deseo del autor del texto fílmico fue conservar la trama del texto literario y que los cambios que se hicieran fuesen por el trasvase y el cambio de sistema semiótico. Esto lleva a que desde la propia trama existan elementos de convergencia.

2.2.1. Los elementos compartidos de *El Búfalo de la Noche*

Se ha aclarado con anterioridad que el sentido de este análisis no es hacer un juicio de fidelidad del texto fílmico con el texto literario. El caso de *El Búfalo de la Noche* las tramas tienen muchas similitudes que van más allá de compartir una isotopía en común. Aún así, esto es evidente en el momento de comparar las sinopsis de ambos textos.

Texto literario: “Tras el suicidio de su mejor amigo, Manuel se ve acosado por la sombra de la enfermedad mental de aquel, por su mundo de violencia y por la tortuosa relación sentimental con su novia, que fue inicialmente pareja de Gregorio, el amigo muerto; citas no cumplidas, extraños mensajes y la sombra de un policía que aparece como vengador de una infidelidad que lo llevó a la **locura**.

Escrita con la agilidad de un guión cinematográfico y con un fondo de personajes urbanos que se mueven en los márgenes de la delincuencia, esta novela confirma a su autor como uno de los mejores escritores mexicanos de las últimas generaciones. Con tono existencial que da cuenta de los aspectos más crudos de la sociedad de nuestro tiempo, esta obra de suspenso trae personajes bien contruidos, atractivos y que se ven inmersos en una

²⁷ Garrido Domínguez relaciona isotopía con la noción de motivo, que es el sentido en el que está utilizada la palabra en este análisis. El autor habla que la organización de un texto o trama se puede dar a través de diferentes motivos, tópicos o isotopías, lo cual es el caso de *El Búfalo de la Noche* (p. 40-41).

atmósfera cercana tanto a la novela macabra como a la prosa de Franz Kafka” (Google Books. 2009. negrilla añadida).

Texto fílmico: “Este pasional film explora la estructura emocional de tres jóvenes al borde de la **locura**, la muerte y la destrucción. Protagonizada por el aclamado actor Diego Luna (Y Tu Mamá También) y escrita por el talentoso autor mexicano, nominado al Oscar, Guillermo Arriaga (Amores Perros, Babel), esta película es un reflejo de la juventud y su falta de comunicación genuina en la actualidad.

Gregorio es un joven esquizofrénico con dos grandes amores: su novia Tania -a quien adora-, y su mejor amigo Manuel, en quien más confía. Mientras Gregorio entra y sale de hospitales psiquiátricos, Manuel y Tania comienzan a verse en secreto y surge un intenso romance. Tras el amargo rompimiento de la relación con Gregorio y su trágico desenlace, Manuel y Tania a través de cartas, fotos y mensajes cifrados, inician un descenso a los abismos de la **locura** y la desesperanza al enfrentarse a los oscuros territorios que Manuel vivió. Ahora deberán encontrarle un nuevo sentido a su vida y recuperar la importancia del amor” (Contratapa de la película *El Búfalo de la Noche*. 2008. negrilla añadida).

Al leer las dos sinopsis se puede entender que la locura, tanto de Gregorio, como la que empieza a vivir Manuel, es la trama principal de ambos textos²⁸. “El Búfalo de la Noche cuenta lo que le pasa por dentro a Manuel”, resume Guillermo Arriaga en una entrevista a Alvaro Enrigue para Letras Libres (2007, p.40) y esto es aplicable para ambos textos. Las tramas de ambos textos revelan un mismo punto de giro para el personaje: la muerte de Gregorio no como una forma de partida, sino más como una forma de recordatorio sobre lo que ha pasado, lo que no se ha reparado y lo que no se ha dicho.

²⁸ Al leer la sinopsis del texto fílmico se podría pensar que las tramas de ambos textos son diferentes: por lo escrito parece que la película tratase de Gregorio, lo cual no es correcto. Las sinopsis algunas veces no suelen reflejar las tramas de una obra y en especial en cine se utiliza lo que las agencias de prensa escriben, que ni siquiera pasa por manos del director o de alguien del equipo de realización. Se usa esta sinopsis porque es la oficial y demuestra el punto a tratar, pero más adelante se explicará como las tramas son similares y sus diferencias son pocas.

La organización de la historia, hasta el momento en el que se da el final de ambos textos, se plantea de la misma manera tanto en el texto literario como en el texto fílmico:

- La muerte de Gregorio como punto de partida e introducción al mundo de Manuel y la relación de amistad de ambos (Arriaga, 2008, posición 31 a 60²⁹ / Hernández Aldana, 2008, 0:01:46 a 0:5:09, 0:09:00 a 0:12:57).
- Las relación de Manuel con Tania, al ser la novia de Gregorio (posición 139 / 0:6:56 a 0:8:59), su relación con Margarita, hermana de Gregorio y con quien tenía relaciones (posición 250 a 336 / 0:16:12 a 0:18:37) y Rebeca, una amante ocasional (posición 1107 a 1237 / 0:59:27 a 1:03:37).
- Llega a manos de Manuel una caja con notas y fotos (posición 1360 a 1392 / 0:27:44 a 0:28:37), y al tiempo que Jacinto Anaya envía las cartas escritas por Gregorio (posición 2049 a 2062, posición 2169 a 2182 / 0:42:09 a 0:43:23, 0:54:03 a 0:55:14).
- La aparición del búfalo azul y las tijerillas en la vida de Manuel: comienza a sentir la misma obsesión que llevó a la locura a Gregorio (posición 718 / 0:58:40 a 0:59:14).
- Deterioro de las relaciones con las mujeres de la vida de Manuel: la discusión que tiene con Tania cuando aparece (posición 1503 a 1560 / 0:29:27 a 0:32:00), se descubre el romance con Margarita (posición 2339 a 2412 / 0:43:31 a 0:44:24) y Rebeca lo abandona (posición 1246 / 1:03:44 a 1:04:19).
- Manuel mata al jaguar en el zoológico como acto desesperado (posición 2502 a 2589 / 1:06:42 a 1:11:43).

²⁹ Cito la versión de *El Búfalo de la Noche* de Kindle para Mac, editada en 2008 por Atria Books.

- Manuel es capturado por la policía gracias a la declaración de Tania, esto hace que entre en derrota (posición 2795 a 2981 / 1:19:36 a 1:24:56).

Además de las tramas compartidas por ambos textos, tal y como la sinopsis del texto literario resalta, la novela tiene elementos cinematográficos que fueron utilizados para el trasvase. Uno de los más característicos es la enumeración de acciones concretas y narraciones de hechos. Para analizar este tipo de narración, primero es necesario tener en cuenta la focalización y el tipo de narrador que el texto literario tiene. El texto literario de *El Búfalo de la Noche* está focalizado internamente: “En este tipo de focalización el punto de observación se sitúa en el interior del personaje no tanto para encubrir como es éste sino más bien para percibir el universo representado a través de sus ojos” (Garrido Domínguez. p. 147).

Manuel es el narrador de la historia y todo el tiempo nos está mostrando el universo ficcional a través de sus ojos y con sus palabras, cumpliendo así con la descripción que hace Garrido Domínguez de narrador homodiegético: “(...) desempeña básicamente dos papeles: uno como narrador de los hechos (de sí mismo o de otros personajes) y, simultáneamente, como personaje de la historia que cuenta” (p. 249-250).

La narración que Manuel hace de los hechos no es solo de lo que puede ver u oír sino que en medio de los hechos, hace comentarios, trae recuerdos o hechos pasados o señala elementos que puede no ser del todo narrativos sino más para mostrar o su propia psicología o la percepción que tiene de lo que sucede o quienes están presentes.

Un ejemplo es la narración que Manuel hace del suicidio de Gregorio: “Margarita intentó, pero no logró darme la noticia que posteriores llamadas telefónicas confirmaron: Gregorio se había disparado un tiro en la cabeza. Lo habían encontrado agonizante sobre un charco de sangre, con su mano izquierda aún aferrada al revolver.

De poco sirvieron las ventanas clausuradas con tablones y barrotes de hierro, la puerta sin cerradura, la paciencia, el amor, los calmantes, las sesiones de electroshock, los meses internado en sanatorios psiquiátricos, el dolor. El dolor.

Gregorio murió sobre el regazo de su madre, tendido en el asiento trasero del automóvil que su padre conducía enfebrecido rumbo al hospital. Se suicidó con la misma pistola que años antes le robamos a un policía que vigilaba la entrada de un minisúper. Era un oxidado revólver calibre treinta y ocho, de marca brasileña, cuya efectividad pusimos en duda hasta que decidimos probarlo contra un perro callejero. Al primer balazo cayó fulminado con el hocico hecho pedazos. Desde entonces hasta el día de su muerte, Gregorio supo ocultar el arma en distintos sitios, burlando los minuciosos registros practicados en lugares que habitaba o frecuentaba. Gregorio envolvió la pistola en una bolsa de plástico -cargada con seis balas expansivas- y la enterró dentro de una maceta en la cual florecían geranios rojos. Al reconstruir su suicidio dedujimos que extrajo el revolver de su escondite mientras simulaba arreglar las plantas del jardín, actividad que los médicos sugirieron para acelerar su recuperación. Gregorio tomó el arma, la guardó debajo de su camisa y apresurado abandonó su tarea, dejando atrás botados un rastrillo de mano, una pala y un costal con fertilizante orgánico” (posición 60 a 73).

En este fragmento se puede ver que Manuel narra cómo Gregorio puso el arma en su cabeza y cómo muere en brazos de su madre. En medio de esto hay una pequeña analepsis sobre el arma y el uso de emociones como dolor, deseo, ternura y odio. Aún con las interferencias sobre lo que puede pensar o aspectos emocionales que no son fácilmente traducibles a imágenes, muy buena parte de la narración que Manuel hace es con base en hechos y pocas veces decide entrar en la psicología de los personajes: de las únicas emociones y pensamientos de las que habla es de las propias. Cuando se refiere a Tania, a Margarita o hasta el propio Gregorio lo hace a partir de lo que hacen o lo que dicen.

Otro elemento de convergencia entre los textos de *El Búfalo de la Noche* es el de las analepsis. Ambas historias comienzan con la visita de Manuel a Gregorio y después el suicidio de este último. La forma en como conocemos la historia de Gregorio, su amistad de vieja data con Manuel, cómo lentamente pierde la cordura, y también cómo Manuel se involucra con Tania mientras su mejor amigo está encerrado en el hospital, es por medio de analepsis.

En el texto literario de *El Búfalo de la Noche* no hay una división clara que pueda indicar capítulos, como una enumeración o una página en blanco para pasar a la siguiente parte. Existen solo dos indicativos para una división de escenas o hechos y con ello posibles elipsis o analepsis. La primera es un doble espacio al terminar el párrafo y el siguiente comienza las primeras cuatro palabras en mayúsculas, y la segunda es la aparición de tres puntos para pasar al siguiente párrafo (posiciones 102 y 103).

Esto hace que muchas veces las analepsis se den en medio de la narración que Manuel hace de los hechos de una forma fluida, dentro del mismo relato. La mayoría de analepsis que se presentan en el texto literario son analepsis mixtas: que comienzan fuera pero terminan dentro de él (Garrido Domínguez. p.169). Además, muchas de ellas también son analepsis parciales: cubren parte de lo que no se sabe pero no su totalidad (p. 171).

Un ejemplo es la narración que hace Manuel sobre el tatuaje que se hizo con Gregorio: “Me levanté de la cama. Me dolía la cabeza y la nuca. Me dirigí al closet. Durante largo rato miré mi ropa, indeciso de qué ponerme. Me decidí por un pantalón de mezclilla, tenis y una camiseta negra. Hacía tiempo que no usaba camisetas. Tampoco playeras o camisas de manga corta. Quería evitar que los demás notaran las cicatrices que rayaban mi bíceps izquierdo. Eran unas marcas rojizas y desagradables que yo mismo me provoqué al tallarme el brazo con piedra pómez. Había intentado borrar el tatuaje que me había hecho junto con Gregorio una noche de abril en una vecindad cercana al Chopo.

Por iniciativa suya ambos nos tatuamos la silueta de un búfalo americano en el brazo izquierdo. Gregorio incluso pidió que nos tatuaran con las mismas agujas, para que la tinta nos marcara entremezclada con la sangre de los dos.

Al principio no le presté importancia al tatuaje, pero al cabo de unos meses la figura del búfalo se tornó un símbolo cada vez más intolerable. Mirar mi bíceps izquierdo llegó a enfurecerme: había vuelto a caer en una de las trampas urdidas por Gregorio en su frenético juego de obsesiones” (posición 188 a 200).

Manuel comienza su relato en un día normal, para llevarnos por dos analepsis: la primera es cuando se hace el tatuaje con Gregorio. En esta parte, la analepsis comienza tiempo atrás en la historia y vuelve de nuevo al momento en el que se está vistiendo. Pero después se da la segunda analepsis:

“Por eso, después de tallarme con piedra pómez, raspe la carne viva con un cuchillo de cocina. Busqué sacar de mis tejidos hasta el último vestigio de tinta, sin importarme cuadrangular mi bíceps con tajos profundos y desesperados.

Esa tarde terminé con el brazo hinchado y sangrante. Fue necesario trasladarme a una clínica, donde el médico de guardia cosió tres de las heridas. Una requirió ocho puntos de sutura.

Me inyectaron suero antitetánico y altas dosis de penicilina. Tardé en sanar y al desprenderse las costras quedó como un zarpazo con bordes lustrosos. Pese a desgarrar mi brazo no logré consumir mi propósito y aún ahora se traslucen bajo mi piel los difuminados trazos del búfalo azul” (posición 201 a 212).

La segunda es la historia de cuando decide remover el tatuaje. Además, en medio de ambas analepsis hay elipsis, lo que hace que no esté completa toda la información.

Muchas de las analepsis presentadas en el texto literario no hacen parte de la trama. Algunas son para presentar el carácter de diferentes personajes, en

especial secundarios. El encuentro casual entre Manuel y Laura, hermana de Tania (posición 2337 a 2348) o la descripción del motel Villalba y como Tania y Manuel llegaron al lugar (posición 831 a 850). Ambos relatos resultan importantes para futuros acontecimientos: el primero es porque en el relato se habla de la personalidad de Tania y en el segundo conocemos la personalidad de Camariña, dueño del motel, quién proveerá el arma a Manuel y además terminará brindándole una oportunidad de trabajo al final de la historia.

Además, en el texto literario de *El Búfalo de la Noche* se presenta algo que Garrido Domínguez llama esbozo: “En cambio, las insinuaciones - denominación que la autora reserva para los esbozos de Genette- son implícitas, que señalan algo de pasada y sin concederle mayor importancia (por ejemplo, ciertas pistas u objetos de una novela policíaca)” (p. 175). El esbozo en el texto literario es el búfalo, tanto la aparición de la palabra en las frases que Jacinto le envía a Manuel como en los bramidos que él empieza a sentir lentamente en las noches.

Es importante resaltar que el lector sabe que el búfalo es un elemento narrativo de valor: es el nombre del texto literario. Pero lo que al principio parecen frases irrelevantes, que es un esbozo de lo que pasará más adelante -una prolepsis-, se convierte en una metáfora o isotopía de la locura que invadió a Gregorio y que después invadirá a Manuel.

En el texto literario la primera aparición del búfalo es en el tatuaje, en el texto ya citado. Ahí Manuel habla de la amenaza que significa y después se referirá a él como “la sombra del búfalo azul que crece sobre mí” (posición 576). Después, en una analepsis, Gregorio mencionará a Manuel las frases “El búfalo de la noche sueña con nosotros” (posición 695), “El búfalo de la noche va a soñar contigo” (posición 701) y “(...) el búfalo de la noche está ahora dentro de mí” (posición 706). Estas frases se repetirán en las cartas que le llegan a Manuel después de la muerte de Gregorio (posición 2053, 2171 y 3615).

Las citas en forma de epígrafe que Guillermo Arriaga hace al comenzar el libro se destacan como esbozo - prolepsis: “*Sé que la muerte es un toro gigantesco dispuesto a investirme.* -Charles Bukowski” (posición 21). Esto, desde un principio prepara al lector para la aparición del búfalo. De forma relevante sucede en el texto fílmico: los créditos iniciales, que pueden ser asumidos como un epígrafe, son imágenes de búfalos con una tonalidad azul (0:00:32 a 0:01:42).

Aunque los elementos compartidos entre ambos textos de *El Búfalo de la Noche* son bastantes, las diferencias que existen entre textos también son destacables. Muchos de ellos dados por el trasvase pero el principal vuelve a plantear la pregunta sobre el discurso subjetivo del autor.

2.2.2. Las diferencias de la narrativa entre los textos literario y fílmico

Una de las diferencias que Garrido Domínguez establece al comienzo de *El Texto Narrativo* es la diferencia entre historia y trama, esta última como la organización de los elementos de la historia (p.39). Por ello, uno de las diferencias al hacer el análisis de dos textos que comparten la misma historia, es la trama: las diferencias en organización de los hechos, el cómo es presentada la historia tanto para el lector como para el audiovisor.

Si bien el texto literario y el texto fílmico de *El Búfalo de la Noche* comparten todos los elementos de la historia que fueron enumerados en la primera parte del análisis, la presentación de los mismos varía, en especial cambios en detalles dentro de la narrativa, el orden cronológico en la presentación de los hechos y el final en ambos textos.

En el texto fílmico se pueden encontrar algunos detalles diferentes respecto al texto literario:

- Manuel le comenta a Tania que ha visto a Gregorio cuando se ven en el 803 (0:06:57 a 0:08:10). Esta escena no está en el libro.

- Margarita le dice a Manuel que Gregorio le dejó la caja (0:18:40 a 0:19:02). En el texto literario Gregorio solo le dio la caja a Margarita y ella le pide ayuda a Manuel pues no la encuentra (posición 176 a 179). Manuel se la lleva por petición de Margarita pero no por encargo de Gregorio (posición 397).
- Después de tener relaciones por primera vez, Tania asegura su virginidad. Encuentra una mancha de sangre en la tela del colchón y Manuel la corta como recuerdo (posición 641). En la película Tania es quién corta la tela y se la da a Manuel (0:24:11 a 0:24:31).
- El lugar en el zoológico al que Manuel va a buscar a Tania es donde están los lobos mexicanos (0:25:29) y que son los animales que Manuel hiere.
- Margarita es quién le da el número de teléfono de Jacinto Anaya a Manuel (0:44:30 a 0:45:03). En el libro Manuel le pide los datos de Jacinto Anaya a la secretaria del doctor Macías, quien atendía a Gregorio en el hospital psiquiátrico. (posición 2278 a 2283).

Además de estos cambios, en la película hay algunas escenas de analepsis entre Gregorio, Manuel y Tania que no se encuentran en el libro y que sirven para explicar la relación de amistad entre ambos.

La mayoría de estos cambios se deben a las necesidades cinematográficas que puede tener la película de las que ya hemos comentado anteriormente, como el que desaparezcan personajes -Laura, los empleados del motel y el propio doctor Macías- para tener menor número de actores. Pero uno de los más llamativos es el cambio del jaguar por el lobo mexicano³⁰.

Uno de los símbolos o isotopías presentes en el texto literario es lo felino, no solo representado en el jaguar y la relación que Tania tiene con estos animales

³⁰ El lobo mexicano es una subespecie del lobo norteamericano, mucho más pequeño que este, que habitó buena parte del territorio mexicano que incluye la zona desértica Sonora y Chihuahua así como el centro de México.

que va a ver al zoológico, y que resultarán víctimas del desespero de Manuel, sino también los gatos. Estos aparecen en la historia como un símbolo de la locura de Gregorio (posición 391), el gato gris que acompaña la reaparición de Tania (posición 473), pero en especial el gato que encuentra Manuel en su garaje y que él desea alimentar pero que lo ataca (posición 1746) y que al final termina muerto enredado entre el motor y el radiador del carro (posición 1966).

Esa relación entre lo animal y lo humano se encuentra muy presente en el texto literario como la forma en que se expresa lo que los personajes no pueden comprender, lo que no tienen forma de explicar y lo que estaría ligado a esa pulsión de muerte que se incrementa a medida que la trama avanza.

En el texto fílmico toda referencia a lo felino desaparece. Aunque se desconoce los motivos por los cuales es reemplazado en la película, el lobo mexicano está estrechamente relacionado con el país no solo por su nombre sino por estar en vías de extinción: según la revista *Quo* es una de las 10 especies en México en peligro de desaparecer y desde 1977 hay programas para su preservación en cautiverio (Cruz, 2013).

El sentido de lo animal y lo humano trata de conservarse con la referencia al lobo pero hay que tener en cuenta que solo aparece en la parte del zoológico y que los gatos sí desaparecen en absoluto de la película. Quedan las referencias a las tijerillas, que vemos en varias escenas y el búfalo azul que fue mencionado en la parte anterior del análisis.

El cambio más evidente que tienen los dos textos es el final, ya que no son solo pequeños detalles o supresión de personajes lo que se presenta sino un cambio completo en los hechos.

En el texto literario, se pueden notar los cambios desde la posición 2985. Después de firmar su culpabilidad, Manuel recibe la visita de sus padres con quienes tiene una pelea. Después llega su abogado y acuerdan que se defenderá aludiendo locura temporal, lo que lo lleva a hablar con un psiquiatra

y sincerarse sobre todo lo que le ocurre. A la mañana siguiente el comandante libera a Manuel por petición de Jacinto Anaya, quien resulta ser hijastro del gobernador. A Manuel le devuelven todos los papeles y la pistola de Camariña y su abogado lo lleva al motel. Allí no sale por días y después de recibir varios sobres con las frases, Manuel se ve en el 803 con Jacinto Anaya, quien le culpa de la locura de Gregorio. Esto da pie ya para una serie de conclusiones que Manuel da en las que explica que se quedó a vivir en el motel y trabaja llevando la contabilidad, lo cual mejoró la relación con sus padres, se vio con Margarita un par de veces después, Jacinto Anaya volvió al hospital psiquiátrico y Tania jamás volvió a su casa ni a hablar con él.

En el texto fílmico, el cambio se da desde el 1:25:31 y dura los diez últimos minutos de la película. Después de haber firmado su confesión, Manuel se niega a ver a sus padres. En esa noche despiertan a Manuel diciendo que le busca el hijo del secretario de gobernación. Al llegar, Manuel se encuentra con Jacinto Anaya, quien le dice que Tania le propone que retira los cargos si la deja en paz y que ella no quiere volver a verlo. Manuel muy alterado solo agradece a Jacinto. Después de esto Manuel ve la oportunidad de escapar por una ventana, lo que hace saltando y lastimándose un pie. De la delegación, Manuel va a buscar a Margarita y le pide que llame a Jacinto Anaya diciendo que es urgente. Jacinto le cree y le da la dirección, Margarita lleva a Manuel a la casa de Jacinto y se va en el momento en el que Manuel sube al apartamento. Allí, le da una golpiza a Jacinto hasta que Tania aparece y huye del lugar. Manuel la persigue por un parque, en medio, vemos que policías le están persiguiendo para capturarlo. Manuel solo le hace preguntas a Tania sobre las razones por las que lo denunció y si realmente lo ama. Tania llora y continúa huyendo hasta que están rodeados por los policías y Manuel no tiene escapatoria. Al final la pareja se confiesa su amor mutuo.

El cambio hecho en el texto literario no es un cambio sustancial de trama: la historia sigue siendo la misma y como se habló con anterioridad, el trasvase trata de mantener la mayor parte de los hechos que le es posible. Lo que se

puede observar es que la diferencia está relacionada con el sistema semiótico de cada texto.

El tipo de conclusión que se da en el texto literario de *El Búfalo de la Noche* resulta muy difícil de trasvasar al mundo cinematográfico, ya que son pequeños fragmentos, persona por persona, en el que se cuentan pocos hechos y más percepciones del propio Manuel respecto a lo que le sucede. El texto fílmico requiere que acciones que sean traducibles en imágenes y lo que busca el autor de la película es hacer escenas que busquen generar el mismo efecto.

Un ejemplo es la separación de Manuel con sus padres. Toda la pelea verbal en el texto literario, en la cual se puede ver que él desea hacer una ruptura con su familia, se resume en el texto fílmico en la negativa de verlos, pero en especial en el plano en el que Manuel los ve salir de la delegación desde la ventana (1:25:54). Sucede igual cuando se ve con Jacinto Anaya en ambos textos, aunque las circunstancias son diferentes -en el texto literario es en el 803, en el texto fílmico es en la delegación-, lo que Jacinto le dice a Manuel es muy similar, con algunas frases idénticas que el texto fílmico tomó del literario.

Aún con esto, lo último que se dice en ambos textos sobre la relación de Tania con Manuel es muy diferente. La desaparición de Tania en el texto literario marca un contraste con su declaración de amor final en el texto fílmico, aunque sea en medio de lágrimas. Este cambio más allá del trasvase de sistema semiótico y plantea de nuevo la pregunta sobre el discurso autoral: ¿Jorge Hernández Aldana tenía que decir algo diferente a lo que dice Guillermo Arriaga? Esta pregunta es una reflexión que se hará en el análisis del guión.

2.3. Análisis de divergencia: el sistema semiótico

Con tantos elementos de convergencia entre los textos de *El Búfalo de la Noche*, se puede pensar que el trasvase y lo que implica el cambio de sistema semiótico al pasar de texto literario a texto fílmico, es mucho más completo que

con otras obras que se puedan analizar. No se puede negar que ambos textos son mucho más elaborados que, por ejemplo, los analizados anteriormente.

Características como la primera persona en la que nos es narrada la historia en el texto literario, el ordenamiento de las tramas en ambos textos, en especial en el fílmico, y el uso de elementos cinematográficos y audiovisuales como la música y la fotografía, hacen que este análisis de divergencia muestre que el reto del trasvase va más allá de la eliminación de ciertos elementos y la creación de otros. Los autores de ambos textos adquieren una conciencia de las características que cada sistema semiótico tiene.

2.3.1. El Punto de Vista

El texto literario de *El Búfalo de la Noche* se encuentra dentro de lo que Garrido Domínguez señala como el relato focalizado internamente: “En este tipo de focalización el punto de observación se sitúa en el interior del personaje no tanto para encubrir como es éste sino más bien para percibir el universo representado a través de sus ojos” (p.147). Toda la trama la conocemos a través de Manuel y él nos relata los hechos pero es evidente que lo que nos cuenta es lo que él sabe y además lo hace a través de su forma de ver el mundo, y de percibir y entender a cada persona. El lector se acerca a los hechos y los personajes a través de un solo filtro: la visión de Manuel (p.148).

Manuel relata los hechos desde su propia perspectiva, y en algunas pocas ocasiones hace reflexiones sobre lo que cree que sucede con algunas personas, evalúa posibilidades o cuenta lo que piensa, pero es más frecuente encontrar una narración de los hechos desde su perspectiva.

“***”

En la cocina mi madre había dejado un platón de sándwichs, preparados sin cebolla. Adjunta una nota: “Manuel espero que estos sí te gusten. Besos. Tu mamá”.

Mi madre siempre sintiéndose culpable. Cuando trabajaba: por descuidar a sus hijos. Cuando nos atendía: por descuidar su carrera profesional. Tajante como era, vivió a medias, sin hallar su sitio en uno u otro lado. “Solo sirvo para hacer bien una cosa a la vez”, le oí decirle a mi padre mientras discutían. A fin de cuentas, en el péndulo de las decisiones, Luis y yo salimos perdiendo: ella nunca estuvo con nosotros, aunque estuviera junto a nosotros.

Me acomodé sobre la mesa a comer los sándwichs. Los mismos sándwichs de toda la vida: dos rebanadas de pan tostado, untadas con mayonesa, un poco de mostaza y rellenas de hebras de pechuga de pollo cocida. A veces trían trozos de lechuga, pepinillos agrídulces, rodajas de jitomate, y, muy frecuentemente, aros de cebolla.

Los recuerdo en bolsitas de plástico dentro de mi lonchera, para la hora del recreo. Como único refrigerio en días de campo, como plato fuerte en fiestas o reuniones. En desayunos, comidas, cenas. Sándwichs y más sándwichs. No los detesto como le sucede a Luis. Al contrario: cuando viajo los añoro. Añoro su sabor piano, familiar, tanto como posiblemente añoro mi casa” (posición 1256 a 1267).

En este fragmento, Manuel parte de un hecho presente y relata dos acciones: el llegar a su casa y encontrar los sándwichs y comerlos. En el medio hace una analepsis pero todo desde su perspectiva: vemos cómo percibe a su mamá y un cierto sentido que tiene de su familia. Esto concuerda con lo que Garrido Domínguez señala del manejo del tiempo en los relatos autobiográficos: “En ellos [los relatos] el sujeto de la enunciación novela y valora su propio pasado - un pasado recuperado a través de la memoria- desde un presente (por lo general, bastante distanciado). Este desdoblamiento temporal encuentra su plasmación discursiva en la alternancia de formas verbales pretéritas y de presente (tiempo cero³¹)” (p. 198).

³¹ Garrido Domínguez plantea el concepto de tiempo cero, como el momento exacto en el que la historia comienza, lo que sería el presente y a partir de allí es que se urde pensar en una analepsis o una prolepsis.

Al leer el texto literario de *El Búfalo de la Noche*, teniendo en cuenta que además no hay ningún tipo de divisiones o capítulos, se puede percibir cómo en el relato que Manuel nos hace a medida que transcurren los hechos, las cosas que llegan a su mente en medio de los acontecimientos que vive. Esto resulta importante al momento de mirar el orden de la trama en este texto: en la novela los hechos actuales, el tiempo cero, tiene un orden, pero las analepsis no, Manuel nos la relata según lo que los detalles activan en su memoria.

El relato focalizado internamente es uno de los elementos que el sistema semiótico literario tiene y que es de privilegio: el poder conocer la interioridad de un personaje y entrar con facilidad en ella. La pregunta para el trasvase de un texto literario con las características que hemos visto es: ¿Cómo trasladar el relato focalizado internamente que está presente en un texto literario a las convenciones cinematográficas y audiovisuales?

Lo primero a tener en cuenta es que el lenguaje cinematográfico ha desarrollado elementos para expresar la psicología de los personajes, en búsqueda del realismo, desde los movimientos audiovisuales como el neo realismo italiano, la nueva ola francesa y el neo expresionismo alemán. Bien lo explica David Bordwell: “Las convenciones del realismo expresivo pueden configurar la representación espacial: planos de punto de vista óptico, ráfagas de un suceso rememorado o vislumbrado, pautas de montaje, modulaciones de luz, color y sonido, todo ello motivado por la psicología del personaje” (p. 209)

La forma más exacta de traducir el uso de la primera persona en un texto literario sería uso continuo de la cámara subjetiva como el punto de vista del personaje³². Algunas películas han usado el recurso alternando con algunos planos de la cámara subjetiva como narrador, por ejemplo *Spun*, dirigida por Jonas Akerlund, *Le Scaphandre Et Le Papillon* (La Escafandra y La Mariposa) de Julian Schnabel o más recientemente *Gravity* (Gravedad) dirigida por Alfonso Cuarón.

³² Esto suele ser de mucho más uso en narrativas de video clip, en el que la corta duración de la historia permite usar esta técnica sin cansar al audiovisor, quien suele no estar acostumbrado a esto.

Otro de los métodos más utilizados es el de la voz en off, en el que el protagonista comenta la historia. Esto puede ser desde solo el comentario, o llegar hasta la combinación de esta técnica con el personaje hablando a la cámara, eso es, hablando directamente al audiovisor. Un ejemplo reciente de esta técnica es *The Wolf of Wall Street* (El Lobo de Wall Street) dirigida por Martin Scorsese.

Hay autores que deciden mostrar la psicología de los personajes a partir del uso de elementos estéticos como la fotografía y el color. Esto es muy común en textos fílmicos en los que hay diferentes personajes contando sus historias. Un ejemplo de esto es *Traffic* (Tráfico) dirigida por Steven Soderbergh, en el que la historia del presidente norteamericano con una hija adicta está marcada por el azul, la historia del policía que lucha con las bandas de narcotráfico en la frontera tiene tendencia al amarillo y la historia de la esposa del narcotraficante que muere y ella toma su lugar tiene una tonalidad naranja.

Hay películas que manejan diferentes elementos: la combinación del punto de vista del personaje desde la cámara, la narración en off y una determinada estética como *Mr. Nobody* (Las Vidas Posibles de Mr. Nobody) dirigida Jaco Van Dormael, pero estas películas muchas veces suelen ser un reto para el audiovisor, que en general no está acostumbrado a este tipo de textos fílmicos.

En el caso de *El Búfalo de la Noche*, Hernández Aldana escoge elementos del sistema semiótico cinematográfico y audiovisual para transformar el punto de vista de Manuel en una trama que se puede contar con imágenes y sonido, pero al mismo tiempo mantiene ese filtro en los hechos casi todo el tiempo. Estos elementos son los que veremos a continuación en el análisis.

2.3.2. El Trasvase

El texto fílmico de *El Búfalo de la Noche* muestra que en el proceso de trasvase se escogieron signos y elementos del sistema semiótico cinematográfico que

están relacionados con lo que David Bordwell llama la narrativa de arte y ensayo. Tal como Bordwell lo explica, la narrativa clásica es una de las preponderantes en el mundo del cine pero existen otras formas de narrar historias. Algo muy importante a tener en cuenta en la narrativa de arte y ensayo es que no todas las características de la misma están presentes en un texto fílmico pero sí muchas de ellas.

Una primera definición que Bordwell da de las características de la narrativa de arte y ensayo es la siguiente: “Podríamos decir que el argumento no es tan redundante como en el filme clásico; que hay lagunas permanentes y supresiones; que la exposición se demora y distribuye en alto grado; que la narración suele ser menos motivada genéricamente y otras varias cosas” (p. 206). Otras características son la muestra tanto de momentos clímax como triviales, cortes inesperados, tomas largas, temas psicológicos como la alienación contemporánea y la falta de comunicación, vacíos calculados, falta de verosimilitud (p. 206), escenas creadas alrededor de eventos fortuitos (p. 207) y presentación de personajes lejanos al prototipo (p. 208) entre otros.

Tal y como sucede con la narrativa clásica que viene de una tradición que pasa por Aristóteles y Dickens, la narrativa de arte y ensayo está relacionado con algunos autores del siglo XX: “Si el cine clásico se parece a un cuento de Poe, el cine de arte y ensayo está más cerca de Chejov. Más aún, la literatura de principios del siglo XX es una fuente importante para los modelos de causalidad del personaje y la construcción del argumento en el cine de arte y ensayo. Horst Ruthrof señala la aparición de un nuevo tipo de relato en el período moderno, que se “organiza hacia situaciones indicadas en que una persona concreta, un narrador o el lector implícito, en un destello de perspicacia psicológica, deviene consciente de la existencia plena de significado contra la existencia vacía de significado”. (...) Los ejemplos podrían ser *Arahv*, de Joyce, y *Las nieves del Kilimanjaro*, de Hemingway” (Bordwell, p. 209).

Al ver estas características se puede entender por qué el texto fílmico de *El Búfalo de la Noche* está dentro de la narrativa de arte y ensayo. El mismo Bordwell declara: “Especialmente apta para las historias del cine de arte y ensayo es la biografía del individuo” (p. 208).

Antes de ver las características que tiene relacionadas con la biografía de un individuo, es importante tener en cuenta que la organización del texto fílmico mantiene una lógica en la que presenta dos tramas.

La primera son todos los hechos en presente desde la visita de Manuel a Gregorio, pasando por su suicidio y las cartas, el deterioro de la relación con Tania, la muerte del lobo mexicano y la confesión de Tania, para terminar en la captura de Manuel. La segunda son todos los analepsis en los que se relata la relación entre Gregorio y Manuel y Tania y Manuel.

Esa trama narrativa está compuesta de la siguiente manera:

1. Manuel, Gregorio y Tania se encuentran en el colegio. Gregorio y Tania se besan, Manuel los observa (0:08:11 a 0:08:57).
2. Manuel y Gregorio están jugando basquetbol. Gregorio hace muchas anotaciones lo que hace que Manuel le diga que aprendió a jugar. Gregorio le cuenta que una tijerilla le entró por el dedo y que le abrió las venas por lo que le llega más sangre al cerebro. (0:14:43 a 0:16:13).
3. Manuel y Tania tienen relaciones por primera vez, están en el 803 (0:21:18 a 0:24:32).
4. Manuel, Gregorio y Tania se encuentran en una fiesta, ambos la miran de lejos. Después están los dos amigos solos y tienen una conversación, en la que primero hablan de Tania y queda expuesto que Gregorio sospecha algo de la relación que tiene con Manuel. Lo segundo es el comentario sobre un

- búfalo que le respira a Gregorio en las noches. Ya se evidencia que Gregorio toma pastillas (0:32:12 a 33:59).
5. Manuel y Gregorio se hacen el tatuaje del búfalo azul³³ (0:40:58 a 0:41:29).
 6. Manuel y Gregorio conducen por la ciudad. Gregorio dice que debe matar alguien para que las tijerillas se le pasen. Después se baja del carro y amenaza a una persona. Manuel le pega a Gregorio para detenerlo (0:45:04 a 0:47:02).
 7. Manuel y Tania están juntos en una cancha de fútbol abandonada. Tania se siente culpable por Gregorio. Manuel la convence y se confiesan su amor (0:51:12 a 0:52:54).
 8. Gregorio y Tania están en el 803 desnudos intentando tener relaciones. Gregorio se detiene, se aparta de Tania y se encierra en el baño. Tania entra y Gregorio, en medio de un ataque de pánico, le dice que las tijerillas se lo están comiendo por dentro y que se las puede pasar (0:56:22 a 0:58:36).
 9. Manuel se encuentra en el baño viendo el tatuaje del búfalo azul. Desesperado primero lo raspa con piedra pómez, después toma unas tijeras y se corta la piel (1:04:21 a 1:05:13).
 10. Gregorio está sentado en la sala de su casa y llega su mamá. Vemos después un charco de sangre, un cuchillo y que le faltan dos dedos del pie³⁴. Después pasamos a un médico que comenta la situación mental de Gregorio diciendo que es esquizofrénico (1:13:25 a 1:14:16).

³³ Al comienzo de la película, en la secuencia de créditos, aparecen primeros planos del tatuaje en el que se ve la forma del búfalo, la tinta azul y la sangre, pero no se tiene referencia a quién corresponde (0:05:35 a 0:6:25). Por eso no es incluido en el listado de esta trama.

³⁴ Cuando Manuel va a reconocer el cadáver de Gregorio, al comienzo de la película, se ve en el cuerpo los dos dedos cercenados (0:10:55).

Esta trama corresponde a muchas de las analepsis que Manuel hace en el libro. Algunas de ellas corresponden de manera muy similar a lo narrado -3, 5, 6, 9 y 10-. La número 2 es un trasvase de lo que está en el texto literario: en este caso el diálogo es idéntico pero no la situación. Eso también sucede con la número 4. Y hay escenas que no se encuentran en el libro: la número 1, la 7 y 8. Aunque esta última hace referencia al engaño de Tania manteniendo su relación con Gregorio, en el libro Manuel lo referencia pero jamás se narra en una escena concreta.

El que el texto fílmico de *El Búfalo de la Noche* tenga una organización con tramas, no quiere decir que no tenga características de la narrativa de arte y ensayo. La organización es hecha para que el audiovisor entienda los motivos de Manuel y determinadas acciones. Pero el texto fílmico tiene otras características, como la falta de motivación clara de muchos personajes, entre ellos la propia Tania, el final inconcluso y sobre todo, que es una historia autobiográfica, sobre Manuel y lo que le sucede. Para lograr esto, el autor del texto fílmico decide mantener en la puesta en imagen los hechos y escenas que muestran el carácter de Manuel y hace uso de dos recursos cinematográficos para crear ese punto de vista.

2.3.3. Puesta en Imagen³⁵

- 2.3.3.1. Similitudes de trasvase de escenas

La narración que Manuel hace en el texto literario de *El Búfalo de la Noche*, teniendo en cuenta que es en primera persona, cuenta diferentes acontecimientos y acciones, en especial dentro de su relación con Tania. Las escenas de índole sexual son relatadas de forma directa, con frases y diálogos cortos, y haciendo anotaciones de sus propias emociones. El texto fílmico muestra que el trasvase mantiene las mismas acciones y hace pequeños cambios, en especial de diálogos y silencios. A continuación se verá la escena en la que Manuel y Tania tienen relaciones después de que ha matado al animal en el zoológico.

³⁵ Nuevamente se recomienda el ver las escenas en los tiempos señalados. En especial para estos textos, la parte visual resulta de mucha importancia en la puesta en imagen.

“Me desnudé y me metí a la regadera. El agua cayendo sobre mi espalda me relajó. Deseaba mantenerme tranquilo, con la claridad suficiente para no cometer otra estupidez como la del zoológico. Terminé de ducharme, me sequé, me envolví en la toalla y cuando salí del baño me encontré con Tania sentada en la cama observándome fijamente. Sin decir nada se puso de pie, caminó hacia mí, deshizo el nudo que sostenía la toalla y me la quitó. Dio un paso hacia atrás, me contempló desnudo, me tomó de la mano y me jaló hacia la cama.

-Abrazame -dijo.

-No.

Se acercó a mí y me aparté. Tania se dejó caer sobre el colchón y quedó acostada con los brazos estirados.

-¿No vas a venir?

Negué con la cabeza. Tania suspiró y se volteó para darme la espalda.

-Tenemos que hablar -le dije.

-No hay nada que hablar -musitó.

Me senté al extremo contrario de la cama. Tania volteó y me miró de nuevo fijamente.

-Te extrañé -dijo.

Se levantó y se comenzó a desabotonar la blusa.

-No tenías porqué matarlo -dijo.

-No quise hacerlo.

-Estuvo rugiendo como loco, luego se quedó quieto, tosiendo sangre, hasta que ya no se movió más...

Se detuvo un momento, se mordió una uña y prosiguió.

-Quise largarme de ahí pero no pude dejar de verlo... no pude... luego llegó un montón de gente y la policía.

Hizo bola la blusa y la arrojó sobre la silla. Se despojó del sostén y sus senos quedaron al aire.

-Te imaginas que alguna vez me descubrieran un tumor y me los tuvieran que extirpar.

-No pienses tonterías.

Se llevó las manos a los senos y los estrujó con fuerza.

-¿Te imaginas mi pecho vacío? ¿Lleno de costuras?

Tania sabía ser cruel cuando se lo proponía.

-No me lo imagino -le respondí.

Soltó sus senos y en la piel se le marcaron sus dedos. Se quitó el resto de la ropa y se metió dentro de las cobijas.

-Ven -insistió.

La miré sin responderle.

-Por favor, ven...

-Tenemos que hablar -reiteré.

-Después -pidió.

Me acosté junto a ella. Me besó y acarició mi frente.

-Te amo mucho más de lo que crees -dijo.

-No te creo -le dije.

Trató de besarme la boca. Apreté los labios y con el índice sobre su barbilla la empujé hacía atrás.

-No puedo -le dije.

Me miró a los ojos.

-A mí también me duele lo que está pasando. Me duele lo que hiciste, lo que yo misma hice.

Trató de besarme y de nuevo la eludí.

-No puedo, ni quiero -le dije.

Tomó mi cara con ambas manos y la acercó a la suya.

-Abrázame diez minutos por favor, no pido más. Si quieres luego me sacas a patadas, me escupes, me madreas o lo que se te antoje hacer. Pero ahorita abrázame.

Hicimos el amor con una triste intensidad. Al terminar Tania expulsó mi pene y empezó a orinar con un flujo lento, continuo. Sentí su orina resbalar por mi vientre y por mis muslos, caliente, espesa. "La lluvia de oro" musito.

La estreché con fuerza. Ansiaba impregnarme de ella, empaparme de su orina, su sudor, su saliva, su flujo vaginal. Jamás la amé tanto como en ese momento. Ya no deseaba reñir con ella. Su relación con Gregorio, sus ausencias, sus

secretos, se diluyeron en el amoroso torrente de su orina. Qué importaba si Gregorio la había penetrado una docena de veces. Ya nunca más sería de él. Tania recargó su cabeza contra mi pecho, sin hablar” (posición 2689 a 2728).

Escena de la película

“Manuel se encuentra en la ducha y se refrega el rostro, después cierra la llave. Se seca con la toalla y mientras lo hace sale del baño. Se detiene sorprendido. Está Tania sentada en la cama y lo ve fijamente. Manuel se pone la toalla en la cintura y camina hacía ella.

Manuel: “¿Qué haces aquí?”

Tania se pone de pie y comienza a desabotonarse la blusa. Manuel la observa un momento y después rompe el silencio.

Manuel: “¿Qué estás haciendo?”

Tania se termina de quitar la blusa y el pantalón, después se quita el brasier y la ropa interior. Se queda de pie, mirando fijamente a Manuel. Después de un momento se acerca y va a besarlo. Manuel retrocede y la detiene.

Manuel: Espérate (pausa) “Tenemos que hablar”.

Tania (muy suavemente, casi llorando): “No hay nada de qué hablar”.

Tania se acerca a besar a Manuel pero él la detiene por los hombros.

Manuel: “¡No! Tania... No quiero”.

Tania retrocede, cerca a llorar. Le toma el rostro y se acerca.

Tania: “Abrázame diez minutos por favor, no te pido más. Si quieres después me escupes, me madreas, me pegas o me sacas, lo que quieras conmigo pero ahorita abrázame”.

Tania comienza a llorar y después besa a Manuel quien al final le corresponde y la abraza con cara de preocupación. Tania vuelve a besarlo y mientras lo hace desanuda la toalla que Manuel tenía en la cintura. Se acuestan en la cama, Tania está encima de Manuel y continúa besándolo, Manuel solo la abraza. En ese abrazo Tania se separa de Manuel y comienza a llorar ruidosamente, mientras Manuel sentado la ve.

Manuel se acerca y acaricia el rostro de Tania, retirando el cabello, besa su frente y después su boca. Tania aún llora pero comienza a corresponderle. Se voltea y se sienta encima de Manuel y comienzan a tener relaciones. Manuel se recuesta en el pecho de Tania y ella sigue llorando. Cuando terminan, Tania sigue sentada encima de Manuel y comienza a orinar en él, mientras la mira. Tania se acerca y besa a Manuel y él la abraza contra su pecho” (1:14:48 a 1:17:59).

La historia en ambas escenas es la misma, los hechos son relativamente similares y lo que cambia en el texto fílmico son los diálogos. Uno de los elementos que es utilizado en el trasvase es acortar lo que los personajes hablan entre sí y tener más momentos en silencio, sea que estén solos o entre ellos mismos. Esta es una de las características que se suelen usar en la narrativa de arte y ensayo: los momentos en los que en términos de acciones sucede muy poco, pero en la parte psicológica el audiovisor puede intuir que algo está sucediendo.

Dejando de lado la organización de los acontecimientos y la similitud de escenas entre los textos *El Búfalo de la Noche*, el texto fílmico se destaca por el uso de dos elementos propios de su sistema semiótico como una forma de crear ese punto de vista narrativo de Manuel: la fotografía y la música.

- 2.3.3.2. Aspectos fotográficos: manejo del color, claroscuro y primeros planos
En cuanto a la fotografía, se puede observar que la película tiene una marcada tendencia al color azul, a los claroscuros y a primeros planos de los personajes, pero sobre todo con Manuel cuando se encuentra o le dejan solo en algún lugar o tiene alguna conversación³⁶. Un ejemplo de estas primeras características, la tonalidad azul y el claroscuro se puede observar en la escena de apertura en la que Manuel visita a Gregorio (0:01:46 a 0:05:09). La escena comienza en la calle, de noche, lo que ya marca los claros oscuros que estarán presentes en toda la película, en la cual los cuerpos son figuras en las que por momentos, dependiendo de los movimientos, se pueden ver los rostros. El claroscuro continúa en el interior de la casa de Gregorio mientras conversan.

El tono azul y el claroscuro están presentes en buena parte de la película ya que tiene muchas escenas nocturnas que ayudan con este propósito: Manuel llega al motel Villalba a esperar a Tania (0:12:09 a 0:14:00), Manuel habla con Tania en su carro (0:29:08 a 0:32:11), Manuel y Gregorio en la fiesta (0:32:12 a 0:33:59), Manuel y Margarita hablan en el carro (0:34:00 a 0:40:57), y Manuel y Gregorio conducen y amenazan a un chico (0:45:04 a 0:47:01).

El tono azulado que se puede observar en las escenas nocturnas, también se ve en algunos espacios cerrados, aún siendo de día pero los cuales no tienen ventanas o hay pocas entradas de luz. Un ejemplo es la escena en la que Manuel llega a la delegación después de ser detenido (1:20:51 a 1:24:54). Primero vemos el parqueadero del edificio, después la oficina en la que tienen a Manuel esposado y por último otra oficina en la que firma la declaración. La variación de espacios hace que el tono de azul varíe, comenzando por un azul con un claroscuro fuerte en el espacio más cerrado hasta terminar en un azul claro, seco, con una luz uniforme en la última oficina.

Este uso del tono azul es una de las formas que el autor del texto filmico encuentra para representar lo 'azul' que es nombrado en diversas ocasiones en

³⁶ Es muy recomendable para el lector ver las secuencias señaladas: las descripciones que se harán a continuación de las escenas son solo un indicativo y para comprender el uso continuo del color y la luz es fundamental ver la película.

el texto literario -31 veces, incluyendo al búfalo azul-. Una de las primeras referencias a lo azul es en la cremación de Gregorio: “Me estremeció observar aquel humo azul que salía de la chimenea del horno crematorio” (posición 112), pero hay diferentes referencias a lo azul como: “En la página que estaba abierto Tania había resaltado con marcador azul la siguiente frase: ‘Antes que seres humanos somos animales’” (posición 546) y Manuel habla del búfalo que comienza a respirarle en la nuca como el búfalo azul (posiciones 561, 1441, 2645, 3458 y 3625).

Una de las formas escogida por el autor del texto fílmico y su equipo es la de representar el búfalo azul por medio de la visualización del color, lo que explica la tendencia al mismo: el búfalo azul acompaña a Manuel donde vaya, día o noche, lo azul es una forma en que Manuel percibe el mundo.

En cuanto a los primeros planos³⁷, es una de los puntos fuertes del lenguaje audiovisual, que permite ver las expresiones de las personas así como sus reacciones. Eisenstein lo relata en *La Forma del Cine*: “Griffith tomó la iniciativa de dar un paso revolucionario. Acercó la cámara al actor en lo que la actualidad es conocido como plano amplio (una composición más amplia del actor), de tal manera que el público pudiera observar la pantomima del actor. Nunca nadie se le ocurrió cambiar la posición de la cámara en la mitad de la escena... El paso lógico siguiente fue acercar la cámara aún más al actor, en lo que ahora se llama primer plano...” (p.207)

Al convertirse el texto fílmico de *El Búfalo de la Noche* en una historia sobre los problemas internos -algunos psicológicos como el caso de Gregorio- de diferentes personajes, una de las formas de ver lo que sucede con ellos es a través de sus expresiones en los primeros planos. El manejo de la cámara es un poco intimista: en vez de darse cortes directos sobre los planos, muchas

³⁷ La escala de planos en general se hace teniendo en cuenta la medida del cuerpo. La definición que da Rafael C. Sánchez en su libro *Montaje Cinematográfico Arte de Movimiento* (1970) sobre el primer plano, o con su nombre en inglés close up, es que va de pecho u hombros a la cabeza, y que el gran primer plano o big close up que toma parte del rostro generalmente desde frente a barbilla (1976. p.136). En este análisis se hablará de ambos tipo de planos como uno solo: primer plano.

escenas comienzan de manera abierta, con los personajes en un plano abierto para después acercarse -casi siempre con cámara al hombro y no acercamientos 'zoom' quietos- y terminar con un primer plano de quién se desee mostrar la reacción.

Los primeros planos de Manuel están presentes en especial cuando se encuentra solo en algún lugar o al terminar alguna conversación, quedando en silencio, como parte de ver una reacción o reflexión. Un primer ejemplo es cuando Manuel está esperando a Tania en el motel: la escena abre con un primer plano de Manuel antes que se decida a actuar, a hacer la llamada (0:14:04). Sucede igual en la escena en la que la mamá de Manuel entra a su cuarto a decirle que Margarita le llama (0:24:33), la cual abre con un primer plano de Manuel, contemplativo, antes que suene la puerta y la mamá entre.

Un ejemplo ya sobre los primeros planos de Manuel en las conversaciones, se puede ver en la charla que tiene con Gregorio cuando le dice que 'el búfalo de la noche sueña con nosotros'. Al terminar la frase, la escena dura un poco más con un primer plano de Manuel en el que podemos ver su reacción a lo que Gregorio le ha dicho (0:33:58). Otro ejemplo es cuando Manuel habla con Tania sobre las cartas y mensajes que encontró en la caja. Tania le insinúa sobre su relación con Margarita: esta escena también termina con un plano de reacción de Manuel (0:54:03).

La utilización de estos primeros planos está ligada con la forma en como el autor del texto fílmico decide recrear el punto de vista de Manuel y trasladar esa historia narrada en primera persona en el texto literario. Como se comentó en el apartado sobre el punto de vista, existen diferentes signos del sistema semiótico audiovisual que se pueden usar para representar el retrato focalizado internamente. El seguimiento y los primeros planos de Manuel son la forma de hacer sentir al audiovisor que esta es su historia, que estamos viendo lo que él ve, experimentando lo que él pasó o está pasando en el momento.

- 2.3.3.3. Aspectos sonoros: musicalización

En la elaboración de análisis cinematográficos y audiovisuales muchas veces suele ser olvidado el aspecto sonoro, en especial porque la imagen suele llevar la mayor parte del peso narrativo. Michel Chion hace una reflexión sobre el papel de sonido en la semiótica audiovisual en su libro *La Audiovisión*, que se ha citado anteriormente. En él, no solo habla del papel del audio, sino también de la música como un valor añadido a través de los efectos empático y anaempático.

“En uno, la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de música empática (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás). En el otro, muestra por el contrario una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. y sobre el fondo mismo de esta “indiferencia” se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico. De este último caso, que puede denominarse anempático (con una “a” privativa), se derivan en especial las innumerables músicas de organillo, de celesta, de caja de música y de orquesta de baile, cuya frivolidad e ingenuidad estudiadas refuerzan en las películas la emoción individual de los personajes y del espectador en la medida misma en que fingen ignorarla” (1993. p.19).

En el texto fílmico de *El Búfalo de la Noche* no solo la música tiene un efecto anamepático la mayor parte de veces, sino que además como Chiñón anota, va más allá y crea una puntuación simbólica mediante la música (p. 53-57). Este efecto, que va desde la imitación de sonidos que aparecen en determinadas acciones de la película hasta crear un ‘leitmotiv’, un motivo recurrente, en la que su aparición crea efectos de tensión o reconocimiento de situaciones, está muy presente en la musicalización de este texto.

La música para el texto fílmico de *El Búfalo de la Noche* fue hecha por el músico Omar Rodríguez-López reconocido guitarrista de la banda The Mars Volta. La participación del músico y la banda es muy importante dentro de la película, como el propio Guillermo Arriaga comentó en su momento el diario *La Jornada* en México: “La alegría de Arriaga de contar con Rodríguez fue evidente: ‘Para mí es un honor que The Mars Volta haga la música de la película. Cuando le dije al director que pensara en el mejor músico del mundo para que participara en la película, lo peor que podía pasar era que nos dijera que no. Creo que The Mars Volta es el grupo de rock más importante y más arriesgado, original y potente que existe en el mundo, no quiero exagerar pero está a la altura de Frank Zappa. Para nosotros era un sueño tenerlos’” (Caballero, 2006).

La música en el texto fílmico³⁸ es uno de los elementos más elaborados y que es el otro elemento semiótico que el autor usa para la representación del búfalo. La asociación comienza con los créditos de apertura, en el que las imágenes de los búfalos se combinan con la música de fondo en la que predomina percusión de fondo y distorsiones de guitarra eléctrica (0:00:00 a 0:01:46).

Existen dos tipos de ‘leitmotiv’ musicales en el texto fílmico. El primero relacionado con Manuel, Gregorio y la locura que les afecta, que mantiene remembranza con la melodía que se oye al comienzo: Manuel llegando al garaje del 803 (0:13:08 a 0:13:20 y 0:14:07 a 0:14:17), la apertura de la caja que Gregorio le deja a Manuel (0:20:13 a 0:21:15) que además está acompañada por la aparición de la tijerilla, la revisión de las notas de la caja

³⁸ No existe una banda sonora o ‘soundtrack’ publicado con el nombre de ‘El Búfalo de la Noche’. Rodríguez-López escribió la música para la película al tiempo que el disco *Amputecture* de The Mars Volta (2006). Parte de tres canciones del disco aparecen en el texto fílmico: *Asilos Magdalena*, *Viscera Eyes* y *Tetragrammaton*. Rodríguez-López hizo también un disco llamado *Se Dice Bisonte, No Búfalo* (2007), el título proviene de la frase que Manuel le dice a Gregorio en el hospital psiquiátrico (posición 697). Algunos sitios como Wikipedia declaran que esta es la banda sonora de la película pero otros sitios, como Amazon o pequeños medios musicales dicen que es una reacción al trabajo con Arriaga y Hernández Aldana, un disco diferente. Escuchando el disco, se puede percibir similitudes con la música que aparece en la película pero no es posible comprobar que la música sea la misma. Nuevamente es recomendable ver las escenas anotadas a continuación para escuchar los fragmentos musicales.

(0:27:42 a 0:28:17), Manuel y Gregorio manejando por la ciudad y Gregorio amenazando con matar a alguien (0:45:06 a 0:47:01), Manuel encuentra cartas de Jacinto Anaya y decide quemar todo el contenido de la caja (0:54:06 a 0:56:22), Manuel caminando solo por la calle (0:59:16), y Manuel huyendo después de que le ha disparado a los lobos mexicanos (1:10:59 a 1:11:40).

El segundo 'leitmotiv' está vinculado con la relación de Manuel y Tania y es una melodía que evoluciona a medida que aparece en la película. La primera vez aparece cuando Manuel busca a Tania en la universidad y en la jaula de los lobos (0:25:40 a 0:26:20), la siguiente Manuel y Tania están solos en una cancha desierta (0:51:11 a 0:52:56). Después comienza una evolución de la melodía cuando aparece en tres diferentes fragmentos seguidos: primero Jacinto llega a ver a Manuel para hablar de Tania (1:25:53), después Manuel escapa (1:28:02) y por último cuando persigue a Tania (1:31:28). Al final, la canción llega a un clímax acorde con la escena final y con eso es que se cierra y se da paso a créditos.

Este resulta ser uno de los elementos semióticos más importantes en el trasvase de *El Búfalo de la Noche*. La música es uno de los signos que el autor del texto fílmico encontró para la representación de algunos de los elementos literarios más importantes en el texto literario, que además recibió la aprobación de Arriaga como parte vital del trasvase.

3.4. Análisis de interferencias

Según Paz Gago, hay diferentes interferencias entre el texto literario y el texto fílmico, pero las dos principales que señala son las descripciones y el guión.

En cuanto a las descripciones, hemos hablado a partir del tipo de narrador y narración que se presenta, sobre como Manuel nos relata la historia, con los detalles que le parecen importantes de mostrar y hechos concretos que son enumerados. En esta parte del análisis se hablará de las descripciones de espacios.

3.4.1. Descripción de espacios: cuando en el texto fílmico se ve lo que describe el texto literario

El espacio en el texto literario de *El Búfalo de la Noche* también es mostrado a partir de la visión que Manuel tiene de él, y en la novela tiene una función que bien describe Lotman, citado por Garrido Domínguez: “Idéntica función cumple el espacio cuando se semiotiza y convierte en exponente de relaciones de índole ideológica o psicológica. En este caso la segmentación del espacio en categorías como alto/bajo, derecha/izquierda, cerca/lejos, dentro/fuera, cerrado/abierto, etc., permite establecer una serie de oposiciones axiológicas (protección/indefensión, favorable/desfavorable, acogedor/hostil, etc. (1. Lotman: 1970,281)” (p. 216).

En el caso del texto literario que estamos analizando, se presentan dos espacios relevantes: la Ciudad de México y el cuarto del motel Villalba, el 803. La ciudad es mostrada siempre de manera agresiva y agreste, donde el tráfico y la lluvia son una constante, descrita a partir de pequeños detalles de lo que se ve en la ciudad. Es una representación de lo violentas, individualistas y alienadas que pueden llegar a ser las personas, según Manuel, y que es algo muy común relacionado con las urbes. El siguiente es un ejemplo de esta descripción:

“El tránsito a las tres de la tarde avanzaba despacio. Un leve accidente entre un taxista y una señora que conducía una minivan repleta de niñas agravó el congestionamiento. Habían bloqueado dos carriles. La mujer manoteaba casi rozando el rostro del taxista, quien se dedicaba a observarla con una sonrisita. Dentro de la camioneta las niñas, vestidas con uniforme café de escuela de monjas, atisbaban afligidas la escena” (posición 225).

Esto contrasta con la calma que presenta siempre el cuarto 803, que es el lugar de refugio de Manuel y en el que siempre se siente seguro con Tania: “Entré y prendí la luz. Ahí estaba el cuarto de siempre, la cama, el buró, la lámpara, el espejo, el cuadro, el tocador de siempre. Tania había estado en la habitación.

La colcha estaba arrugada y una de las almohadas se encontraba sobre otra. Un libro -Músico de Cortesanas de Ruvalcaba- permanecía abierto encima del buró” (posición 540).

El espacio descrito en una novela puede ser trasladado con mucha mayor precisión a una imagen en una película ya que el sistema semiótico permite, literalmente, mostrar un lugar, pues sitúa al audiovisor en el lugar. En el caso de *El Búfalo de la Noche*, aunque se ven los lugares que Manuel describe en el texto literario, estos llegan a perder cierto sentido con el trasvase.

En créditos aparece que *El Búfalo de la Noche* fue filmado en Ciudad de México, pero la ciudad tiene poco protagonismo. En el texto literario Manuel habla de las estaciones de metro y los puestos de ventas callejeras (posición 114), así como calles importantes de la ciudad como el Paseo de la Reforma (posición 224) e Insurgentes (posición 891 y 1095). El mostrar la ciudad de una forma que sea identificable para el audiovisor es un reto para el autor, pues depende del conocimiento que tenga el mismo sobre el lugar³⁹.

La pérdida de sentido en el trasvase puede darse porque en el texto fílmico las calles escogidas no resultan identificables, en especial porque muy buena parte de la película transcurre de noche. El único sitio en el que se evidencia que es el Distrito Federal es en el Zoológico de Chapultepec: cuando Manuel mata al lobo y huye, se puede ver el lugar y que sale a la avenida principal a la que da el zoológico, el Paseo de la Reforma (1:11:14 a 1:11:43). Pero nuevamente, todo depende del conocimiento del audiovisor.

La Ciudad de México en el texto fílmico no se ve como un espacio protagonista ni con el sentido que Manuel le da. Se omitieron las diferentes partes del texto literario en las que el protagonista está caminando en la ciudad o rumbo a ir a algún lugar y en el que nos describe lo que ve de la ciudad, por lo que la

³⁹ Hay ciudades, como Ciudad de México, que tienen elementos identificables para un audiovisor. El Obelisco en Buenos Aires, Time Square en Nueva York, el Cristo de Corcovado en Río de Janeiro, y el Ángel de la Independencia en el Distrito Federal. Pero hay otras que no tienen elementos tan representativos, volver a la ciudad protagonista ha sido uno de los retos de la cinematografía pues no basta con mostrar un lugar sino darle personalidad.

historia de Manuel simplemente sucede en un lugar que no resulta tan reconocible para el audiovisor y por ende, menos importante.

Con lo que se describe en el texto literario del 803 y el motel sucede algo similar en el texto fílmico. El lugar aparece en la película y se evidencia que es el lugar de reunión de Tania y en el que hay una intimidad, pero no se le da importancia a los elementos del lugar como el tocador, que aparecen en escena como simple decorado, o la desaparición de los libros que Tania lee. El indicativo visual que tiene el 803 es que es el único espacio que rompe el manejo de color azul que tiene la película, y el cual aparece enmarcado en tonos cálidos amarillo, en especial cuando Manuel está con Tania (0:21:48, 0:48:12, 1:14:18).

Este cambio del manejo de la forma en como el espacio es descrito en ambos textos se debe, primero, al cambio de sistema semiótico. En el texto literario el narrador, en este caso Manuel, muestra el lugar por medio de palabras y muestra solo lo que le interesa. En una imagen o un plano puede existir información importante que el audiovisor no retenga mientras que en el texto literario ya hay un señalamiento de lo que resulta importante.

Pero además del cambio de sistema semiótico está el discurso autoral. En el momento de hacer el trasvase, el autor del texto fílmico debe decidir cuales de todos los elementos del texto literario son importantes y relevantes, cuales puede llevar a la pantalla y al nuevo sistema semiótico. Aunque el texto literario de *El Búfalo de la Noche* contenga descripciones, en especial de espacios, es evidente que para el autor del texto fílmico los espacios como la ciudad y el 803 no son tan relevantes y fueron manejados de forma diferente.

2.4.2. El Guión

“No hay nadie más responsable que yo de que esa película fuera mala. Fue una novela que no adapté yo, no quise hacer la adaptación porque me parecía incestuoso. Siempre hice guiones para primeras películas, como ‘Amores

perros' y creo que Jorge es un buen director pero le ganó el miedo de la Ópera prima. En el 'Búfalo...' me di cuenta de que mis novelas no son tan cinematográficas" (Arriaga, 2011).

Estas son declaraciones de Guillermo Arriaga en medio de un encuentro de escritores cinematográfico realizado en Ciudad de México en 2011, moderado por el escritor José Gordón. La pregunta que el moderador le hizo fue "¿Cómo asume Guillermo Arriaga *El Búfalo de la Noche*?" y plantea una inquietud: ¿quién es el responsable de la escritura de *El Búfalo de la Noche*?

Antes de tratar responder la pregunta, vale aclarar porqué es importante. En el análisis anterior se habló de una relación entre el autor del texto literario y el autor del texto fílmico como de separación que, por lo menos para lo encontrado en el primer análisis, no dio los frutos esperados en el trasvase. La participación de Guillermo Arriaga en la elaboración del guión de *El Búfalo de la Noche* con Jorge Hernández Aldana plantea otro tipo de relación que apunta hacia la colaboración pero parece no lograrlo en su totalidad.

En la charla que Arriaga tuvo para The Writers Guild Foundation a finales 2006 habla del proyecto de trasvase de *El Búfalo de la Noche* de la siguiente manera: "En cambio [a lo sucedido con *Un Dulce Olor a Muerte*] ahora soy un productor, estoy produciendo films y estoy haciendo la adaptación de El búfalo de la noche. Estoy buscando el director con el mejor gusto y afortunadamente me encontré con un gran director con un gusto impecable que está acá, es un gran director y pronto oirán de él, importando de Venezuela y ahora es mexicano, su nombre es Jorge Hernández y no es solo a director si no un gran escritor" (0:30:07).

En la cita anterior hay que resaltar dos aspectos. El primero es el de Guillermo Arriaga como productor de la película. El cargo de productor es uno de los más importantes dentro de la producción cinematográfica y tiene como característica que está en medio de lo creativo y lo comercial, pues es el encargado de prever el dinero suficiente para hacer la película. Pero aún así va

más allá. Michel Chion en *El Cine y Sus Oficios* lo define de la siguiente manera: “El productor es simbólicamente el padre de la película, el que la acompaña desde el momento de la concepción hasta su emancipación. Alain Poiré lo definía así: ‘Cada producción se pone en marcha cuando el productor ha encontrado un buen guión; cuando ha decidido el reparto junto con el directo que ha contratado; cuando ha dado su visto bueno a las previsiones del plan de trabajo, los lugares elegidos, los presupuestos; cuando ha seguido paso a paso el rodaje, el montaje, la sonorización; pero la producción continúa para el productor acompañando a la película en su distribución, en su estreno, mientras permanece en cartel, se vende en el extranjero y a la televisión. ¿Se termina alguna vez?... Nunca’ (48). Pierre Braunberger describe de forma diferente su papel: ‘El productor (...) debe estar al corriente de todas las manifestaciones artísticas de su época. Ha de tener ideas, imaginación, pedir varios autores que escriban guiones bajo su dirección, elegir un director, tratar de que éste no traicione la obra que está rodando (...), ocuparse del montaje con él, del lanzamiento de la película, de su promoción y cuidar de que las ideas que le han llevado a producir la película queden de manifiesto en el momento de sus presentación ante el público’. (50)” (1992. p. 35-36).

Cada proyecto cinematográfico tiene diferentes necesidades y por lo tanto, las responsabilidades que un productor puede tener varían. Ambas definiciones que Chion presenta ilustran lo que pudo ser el papel de Arriaga como productor del texto fílmico de *El Búfalo de la Noche*. Guillermo Arriaga estuvo involucrado al escoger el director, como muestra la cita anterior; de la música, tal y como se mostró en el apartado sobre el tema; y de la distribución, tema del que habló en el lanzamiento para *La Jornada* de México: “[La película] cuenta con actores nuevos, que por primera vez hacen cine y algunos ya recibieron ofertas para trabajar en otras cintas. También, únicamente con el tráiler, la película ya se vendió en varios países, como Israel, España y Rumania” (2006).

Esto plantea que el papel de Guillermo Arriaga en el trasvase de *El Búfalo de la Noche* va más allá de una sesión de derechos. En la entrevista que se le hizo para esta investigación se le preguntó sobre su papel en el trasvase: “Mira, a

Jorge le di libertad para que hiciera la adaptación. Claro, me consultaba, se tardó cinco años en hacerla” (Anexo. 15:52 a 15:58). Además, Arriaga aclara que su aparición en créditos como guionista se hizo por temas de producción, en el momento de la venta y distribución de la película.

Esto hace que el papel de Arriaga en el caso de *El Búfalo de la Noche* fuera más allá de una separación y avanzara por lo menos a una relación de mediación entre ambos textos. Ya en ello, queda la duda sobre el juicio de valor que Arriaga hace sobre la película, declarando que es mala.

Sobre esto Arriaga comentó:

“-Creo que la adaptación fue buena, pero a Jorge le quedó grande la historia... Le quedó grande, le hacía falta experiencia... No sé si ahora, después de haber hecho la película y que no hubiera resultado, tendría una perspectiva un poco más...

-¿Hablamos que la película no resultó económicamente o el film como tal?

-La película como tal.

-Pero a la película le fue relativamente bien.

-No, no, fue muy mala. Yo creo que la película es desafortunada, no terminó por reflejar el mundo...

-Me refería económicamente...

-No, económicamente no... Digo a penas pudimos... pues sí, terminó dejando ganancias pero fue una experiencia muy difícil, por lo menos para mí.

-¿Qué fue lo difícil?

-Costos, ladrones, socios ladrones, problemas de producción, inexperiencia del director, este tipo de problemas...” (Anexo, 16:03 a 17:12).

Arriaga no quiso comentar más al respecto de la última parte, sobre los problemas que hubo con *El Búfalo de la Noche*, pero se rescata que Arriaga, como autor del texto literario, estaba satisfecho con el guión, como primer elemento del trasvase. Cabría ya acá la pregunta sobre el valor y éxito del texto fílmico, independiente del texto literario.

Lo primero que se puede encontrar sobre la película de *El Búfalo de la Noche* es que inauguró la sección de drama del reconocido festival de Cine Independiente de Sundance a comienzos de 2007. La participación de una película en este tipo de festivales es una forma de medir el éxito de una película, pues los festivales hacen curaduría⁴⁰ para la participación de los films. También es importante tener en cuenta que la empresa productora y distribuidora 20th. Century Fox distribuyó la película para América Latina y que en 2008 se hizo una edición en DVD que es la que actualmente se consigue en el mercado. Esto habla de lo que se menciona en la entrevista citada anteriormente: el texto fílmico fue al menos económicamente, una película con resultados aceptables.

Utilizando el mismo método para el análisis anterior, en el sitio web Internet Movie Data Base *El Búfalo de la Noche* tiene una calificación de 4,3 sobre 10 con 1341 votos y 4 críticas, de las cuales solo una se encuentra vigente, en inglés, escrita por Stephen Murray, escritor y sociólogo, para el sitio web Epinions, del que se citarán algunos fragmentos.

“Cuando la desnudez no es suficiente

Pros: la actuación Gabriel González, la desnudez gratuita.

Contras: guión, estructura, vacío social.

A destacar: más paranoico que emocionante de una película mexicana con abundante desnudez y aburridas escenas de sexo.

Detalles de la trama: Este dictamen revela detalles menores sobre la trama de la película.

⁴⁰ Es importante tener en cuenta que el cine es una industria, por lo tanto los festivales también tienen aspectos políticos y económicos que influyen en que una película sea mostrada o no. Pero aún así es indiscutible el prestigio que puede traer a una película el que esté en un festival como Sundance, catalogado en uno de los más importantes del cine independiente. Esto si bien no afirma que la película es un éxito, le ayuda a conseguirlo.

"Night Buffalo" (El búfalo de la noche, 2007) tiene el aspecto de un neo-noir⁴¹ , y es un thriller paranoico con amores obsesivos protagonizada por Diego Luna.

(...) El guión que Guillermo Arriaga - guionista frecuente de las películas de Alejandro González Iñárritu (Amores Perros, 21 Gramos, Babel) y de "Los tres entierros de Melquiades Estrada" - adaptado de su propia novela-, es muy turbio, nunca dejando claro quién es el envía las notas sobre el búfalo noche titular que obsesionó al amigo esquizofrénico, Gregorio (Gabriel González) del personaje de Luna, Manuel.

(...) No voy a tratar de relacionar todo el melodrama Arriaga incluido. En caso de que no es obvio en lo que ya he escrito, hay abundante desnudez, masculino y femenino, y frontal completo. Tal vez esto se suponía que me distrajera de la irrealidad de los personajes, ninguno de los cuales tiene medios visibles de apoyo (un trabajo o un fondo fiduciario o las ganancias mal conseguido de las empresas criminales).

(...) Me pareció que la música banda sonora (por Omar Rodríguez-López) en su mayoría molestos, y el intermitente hacia atrás y hacia adelante era excesivo. Yo no tengo quejas sobre la fotografía de Héctor Ortega, que creo que se supone que debe ser movida.

Pongo la mayor parte de la culpa de la película decepcionante en Arriaga, ya que lo que me parece toques melodramáticos forzados en el presente documento son muy similares a los de "Babel" y "21 gramos" (2010)⁴².

⁴¹ Género cinematográfico que hace referencia al cine noir o cine negro, que está relacionado con el cine policíaco y toma sus características para traerlo a la actualidad. Cabe aclarar que por las características del texto fílmico, resulta extraño que el autor la categorice como una película neo-noir.

⁴² Crítica en inglés, traducida para este análisis.

Esta crítica⁴³ destaca solo dos aspectos positivos en la película: la fotografía y la actuación de Gabriel González, y señala que uno de los elementos que más tiene problemas es el guión. Esto puede tener que ver con los problemas presentados en el momento de la realización del texto fílmico, algo que no se tiene en cuenta en el momento de hacer una crítica: se evalúa la película independiente de cualquier otro aspecto externo.

Lo que se puede ver al terminar esta parte del análisis, es que comienza a aparecer un postulado personal de Arriaga, importante para determinar la relación entre autores del texto fílmico, que cita en muchas de sus entrevistas - incluida la que dio para este trabajo- , que menciona al hablar sobre Hernández Aldana, y que cita en su conferencia de The Writers Guild Foundation: “Lo más importante es trabajar con un director que tenga el mismo gusto que tú, esa para mí es la base” (0:28:37).

En su momento, Guillermo Arriaga habló sobre el gusto impecable que tiene Hernández Aldana y el porqué decide trabajar con él. Es evidente que después de la realización de *El Búfalo de la Noche*, Arriaga cambia su percepción sobre Hernández Aldana. Al respecto Arriaga dijo lo siguiente:

“-¿Volverías a dejar adaptar otro de tus libros?

-Claro. Estoy en eso con *Un Dulce Olor a Muerte*, pero en otra versión.

-¿Qué estás haciendo diferente para saber que no se volverá a repetir la experiencia?

-Trabajando con directores que sé que están dispuestos a retratar el mundo que yo quiero, el tono, sobretodo el tono.

-¿Cómo te aseguras?

-Porque ahora sí... por ejemplo, en *Un Dulce Olor a Muerte* no tuve nada que ver. En *El Búfalo de la Noche* sí creo que era el tono correcto y que sí era el mundo correcto, simplemente el director... No digo que no tenga talento, digo

⁴³ El Búfalo de la Noche tiene 14 opiniones de usuarios, entre los cuales hay críticas muy severas como alabanzas a la película, entre lo que destaca tanto una copia a otros trabajos de Arriaga, como un buen manejo sobre el tema de la locura. Para ver las opiniones se puede ir a ese sitio: http://www.imdb.com/title/tt0483577/reviews?ref=tt_ov_rt

que simplemente la historia le quedó grande en ese momento, creo que se metió muchas cosas en la cabeza y a la hora se le fue la película de las manos.

-¿Y ahora, en lo que estás haciendo? ¿Se puede saber?

-No. Pero trabajo con gente que respeto.

-Leí eso en una entrevista, que buscabas un director al que respetaras...

-Más que respeto es que tengamos un gusto parecido. Jorge Hernández no había hecho más que un corto.

-¿Por qué confiaste en él?

-Porque el corto me parecía bueno. Y aparte él hablaba con mucha seguridad y sabía mucho de cine pero... pues fue una apuesta. Yo he trabajado mucho con primeros directores: Alejandro [González Iñárritu] era su primera película, Tommy Lee Jones era su primera película, Jorge era su primera película y yo hice mi primera película. Siempre he trabajado con primeros directores" (17:13 a 19:03).

Esto puede explicar el cambio de final en el texto fílmico de *El Búfalo de la Noche*: aunque haya un gusto compartido y una relación de mediación, el discurso autoral influye en el resultado. Las declaraciones de Arriaga llevan a pensar que esa relación entre autores, además de estar basada en gustos similares tiene otros aspectos.

Uno de ellos está ligado con una característica del propio texto literario, para el que se retoma una cita de Arriaga: "me di cuenta de que mis novelas no son tan cinematográficas". Para lograr una relación que vaya más allá de la mediación y resulte en una verdadera colaboración, no solo importa el gusto entre autores sino el propio texto literario. ¿Cómo llegar a una relación de colaboración exitosa? Esto es lo que se analizará con la siguiente obra.

Tres.

Amores Perros

3. Amores Perros

Película de Alejandro González Iñárritu. 2000.

Guión de Guillermo Arriaga. Copyright 2003. Publicado por Edigrabel S.A. para Verticales de Bolsillo del Grupo Editorial Norma. 2007.

3.1. La historia de la película

Amores Perros narra tres diferentes historias que suceden al mismo tiempo y que se entrecruzan en diferentes lugares o con diferentes personas.

El texto filmico abre con Octavio y Jorge, que están en medio de una persecución en carro y llevan a un perro negro sangrante muy mal herido. Cuando ellos creen que han logrado huir, el carro que les acecha vuelve a aparecer, esto hace que Octavio se pase el semáforo en rojo y se estrellé fuertemente con otro carro.

La primera historia es la de Octavio, quien está enamorado de Susana, la esposa de su hermano Ramiro. Susana es una estudiante de colegio que tiene a su hijo Rodrigo. Ramiro es cajero de un supermercado pero también roba establecimientos y farmacias. Su relación es tensa y agresiva. Octavio tiene un perro, El Cofi, que por un accidente se escapa de casa, se enfrenta y mata a uno de los perros de El Jarocho, fuerte apostador en las peleas de perros.

Después de esto Susana descubre que está embarazada de nuevo y acude a Octavio para desahogarse, eso hace que él le proponga que huyan juntos a Ciudad Juárez con lo que se revela el interés romántico que él tiene. Octavio decide poner a pelear a El Cofi para conseguir el dinero que necesita, por lo que acude a Mauricio, la persona que maneja todo el negocio. El Cofi derrota a varios de los perros de El Jarocho y Octavio le da el dinero a Susana para que lo guarde.

Después de 15 peleas, Mauricio le propone a Octavio una pelea con El Jarocho, solo entre ellos, por una gran suma de dinero. Octavio acepta esta pelea y además le pide a Mauricio que le de una golpiza a su hermano Ramiro. Cuando Octavio llega a la casa a recoger a El Cofi para la pelea encuentra que Ramiro ha huido junto con Susana y el dinero. Octavio logra recoger parte del dinero que necesita para la pelea y asiste con El Cofi. Cuando el perro va ganando, El Jarocho saca un arma y le dispara. Octavio y Jorge toman a El Cofi y lo llevan al auto, pero Octavio se devuelve y apuñala a El Jarocho. Después salen huyendo.

La segunda historia es la de Valeria, quien es una reconocida modelo con unas hermosas piernas y representa a una gran marca en Latinoamérica, además tiene un perro llamado Richi. Ella está enamorada de Daniel, quien está casado y tiene dos hijas. La pareja desde un tiempo tiene una relación clandestina.

Daniel decide separarse de su esposa y compra un apartamento para vivir con Valeria. El día que Valeria conoce el apartamento, por accidente tropieza y se abre un hueco en el piso de madera. Además Daniel tiene preparada una cena y se le ha olvidado el vino. Ella decide ir a comprarlo junto con Richi en su auto, y es cuando Octavio la choca.

El accidente afecta mucho a Valeria, en especial por una grave lesión en una de sus piernas por lo que debe usar una silla de ruedas. Al llegar a su casa tiene una lenta recuperación y algunas discusiones con Daniel. Un día, jugando a la pelota con Richi, el perro se mete en el hueco que hay en el piso y aunque Valeria lo llama, no vuelve a salir.

La recuperación de Valeria transcurre de forma lenta, dolorosa, generando problemas entre ella y Daniel, y además Richi sigue atrapado debajo del piso. En diferentes ocasiones intentan sacar al perro sin conseguirlo. Al tiempo comienza en varios momentos a sonar el teléfono pero la persona cuelga sin hablar, lo que genera sospechas en Valeria.

Una mañana, Daniel y Valeria tienen una fuerte discusión. En la tarde, cuando Daniel llega encuentra más huecos en el piso, pero Richi sigue ahí y Valeria se encuentra encerrada en el cuarto. Después de esperar un tiempo, Daniel decide romper la puerta y entrar al cuarto, encontrando a Valeria desmayada en el piso. Al llegar al hospital descubren que Valeria tuvo una trombosis, lo que complicó el estado de su pierna al generar una gangrena y tuvieron que amputarla.

Daniel solo y triste en casa, escucha a Richi debajo del piso, lo que lo lleva a romper la madera hasta lograr sacarlo. Valeria sale del hospital y vuelve con Daniel a casa.

La tercera historia es la de El Chivo, un indigente que tiene cinco perros y que recoge basura en las calles de la ciudad, pero que además es un asesino a sueldo. Por una conversación entre un policía y un empresario, nos enteramos que El Chivo fue un profesor universitario, que dejó a su esposa y a su hija, se convirtió en guerrillero y pagó una larga condena en la cárcel.

Gustavo, un empresario, contrata a El Chivo para que asesine a su socio, Luis, y alude que este le está robando. El Chivo acepta y comienza a vigilar al socio para hacer el asesinato. Al tiempo, El Chivo se entera de la muerte de su esposa, asiste de lejos al funeral y comienza a ir donde vive su hija.

El Chivo trata de llevar a cabo el asesinato de Luis pero no puede. La primera vez que lo intenta no lo logra pues Luis siempre está acompañado. La segunda vez que lo va a intentar, Luis está en un restaurante en la esquina en la que ocurre el choque entre Octavio y Valeria. El Chivo se acerca, con lo que parece ser la intención de ayudar, pero al ver el dinero que Octavio lleva, lo roba. Cuando está a punto de irse encuentra a El Cofi abandonado agonizante y lo recoge.

El Chivo cuida de El Cofi y cura sus heridas con lo que el perro se recupera rápidamente, por lo que le deja solo en la casa. Cuando regresa, El Chivo

encuentra que El Cofi a matado a los otros cinco perros. Alterado, decide matar a El Cofi con la pistola pero no puede.

Al día siguiente, El Chivo captura Luis, lo lleva a su casa y lo deja amarrado. Cuando le comienza a explicar la situación, Luis comenta que Gustavo y él son medio hermanos. Al día siguiente El Chivo llama Gustavo y le dice que el trabajo está hecho y lo cita en su casa para recibir el pago. Cuando Gustavo llega, El Chivo recibe el dinero y después amarra a Gustavo frente a Luis.

Después, El Chivo se arregla, tiene ropa limpia, recoge todo su dinero en una maleta y habla con los dos hermanos, diciendo que él no va a asesinar a ninguno y que ellos deben ver cómo resuelven sus diferencias. Antes de irse, les deja una pistola. El Chivo va a la casa de su hija, le deja en la cama todo su dinero y después hace una llamada telefónica en la que le deja un mensaje en el contestador, pidiendo perdón y prometiendo volver cuando tenga valor. Al final El Chivo se va solo con El Cofi.

3.2. *Amores Perros* como caso de análisis

El texto fílmico *Amores Perros* no proviene en su totalidad de un texto literario como en los casos anteriores, por lo que no es posible aplicar en su totalidad el Método Comparativo Semiótico-Textual de Paz Gago. Pero para el objeto de esta tesis, el proceso que Guillermo Arriaga llevó para escribir el guión, su trabajo con el director Alejandro González Iñárritu y la existencia de un guión impreso, son de gran valor para entender la relación de cine y literatura en este autor.

El éxito que *Amores Perros* trajo tanto a Arriaga y a González Iñárritu hizo que aspectos de la realización del texto fílmico fueran conocidos, entre ellos que al comienzo, Arriaga concibió la historia como un texto literario. Es importante señalar esto teniendo en cuenta lo señalado en el análisis anterior, en el cual Arriaga afirma que al parecer sus novelas no son tan cinematográficas. Ello llevó a interrogar al autor sobre cómo fue la escritura de *Amores Perros*.

“- ¿Cómo sabes que una idea va a ser para novela o que la idea va ser para guión? Lo digo por lo sucedido con Amores Perros.

- Desde el punto de vista. El cine siempre es una tercera persona. Cuándo el punto de vista exige la reflexión hacía adentro, es una novela. Esa novela... Por ejemplo, Amores Perros fue una novela que no cuajó. 21 Gramos fue una novela que no cuajó. Algo pasaba que no funcionaba y me di cuenta que iba a funcionar mejor en la tercera persona del cine. La novela que estoy escribiendo ahorita, la traté de hacer película y no funcionó, porque estaba empujando para una primera persona: lo que sucedía dentro del personaje es muy importante. Por eso ha sido difícil adaptar Un Dulce Olor a Muerte y El Búfalo de la Noche, parecen muy cinematográficas y son lo menos cinematográficas que hay porque todo está pasando en la cabeza de los personajes” (Arriaga, Anexo. 04:05 a 05:21).

Las declaraciones de Guillermo Arriaga deben ser tomadas no como un absoluto, sino como una explicación de sus obras y su propio trabajo. Con esto en mente, se puede plantear que, para Arriaga, antes de pensar en un trasvase, es importante pensar en el sistema semiótico en el que se va a desarrollar la historia. Sobre el momento en el que el autor descubre o decide trabajar un determinado sistema semiótico, Arriaga declara:

“-¿Qué es lo que te dice que la historia no te cuaja?

-La primera persona, la persona narrativa. Aunque la novela esté narrada en tercera persona, hay una interiorización (...)

-¿Qué otra cosa es diferente en tu proceso de escritura después que decides que va a ser una novela o que va a ser un guión?

-A parte de la primera persona, nada. Para mí es literatura, todas son literatura. (...)

-¿Hay algo que te dice cómo escribir la historia de diferente manera? [Sea novela o guión]

-Eso no tiene que ver con técnica, tiene que ver con el momento de la vida, lo que estás viviendo en ese momento” (06:01 a 08:14).

En el caso de *Amores Perros*, esto se encuentra relacionado con el momento en el que Arriaga estaba pensando que el texto que estaba escribiendo debía convertirse en un guión, pues fue en el que conoció a Alejandro González Iñárritu. Aunque en la tercera parte de este análisis se hablará de la relación que tuvieron guionista y director, la colaboración entre ellos fue extensa y se dio desde el instante en el que el texto paso de ser literario a ser fílmico. Esto lleva a hablarse de una relación de colaboración, que es lo que se ha mencionado como la relación ideal para un trabajo entre autores y que el propio Arriaga declara que es parte fundamental de lo que busca en la creación de un texto fílmico.

La colaboración hace parte de lo que Guillermo Arriaga busca en sus proyectos, sea el de transformar uno de sus textos literarios a texto fílmico o el crear un guión, como lo dice en una entrevista a la revista *Gatopardo*: “Lo que más disfruté fue la colaboración. La capacidad de colaborar con la gente. Porque muchos me preguntan que si lo que más me gusta es el control. No. Al contrario, lo que más me gusta es colaborar con la gente, sentir que es un esfuerzo de comunidad para hacer una película” (Arriaga, 2008).

Pero el elemento principal para incluir *Amores Perros* en esta tesis es el hecho de que exista un guión publicado. Para tocar este punto es importante hacer una definición de guión. Doc Comparato, en su libro *De la Creación al Guión* lo define de la siguiente manera: “Podemos definir un guión de distintos modos. De forma sencilla y directa lo entenderíamos como la forma escrita de cualquier proyecto audiovisual” (1988. p.17). Se resalta en esta definición una palabra: proyecto. El guión, como lo define en general la industria cinematográfica y audiovisual, es un texto que está en medio de un proceso, que no es un fin.

La visión de la Nueva Ola Francesa y de estudiosos como Jean Claude Carrière⁴⁴ sostienen que el trabajo del guión no puede tomarse solo como un proceso simple (Comparato, p.18). Durante mucho tiempo el guión fue considerado como un texto que jamás salía a la luz pública, sino que era parte de un insumo que un equipo de personas necesita para hacer una película.

Paz Gago en el texto *Método Comparativo Semiótico-Textual*, al hablar de la importancia del guión como interferencia entre el texto literario y el texto fílmico, primero cita a Sellari señalando: “El guión literario tiene su propia consistencia e incluso puede tener un valor artístico independientemente de su finalidad práctica, a la que hasta ahora se sacrificaba, sin encontrar posteriormente otra posibilidad de salir a la luz pública.” (p. 221) y además cita al propio Carrière hablando que el guión, independiente a su finalidad, tiene una oportunidad de existir (p. 222).

Este cambio de pensamiento ha hecho que, aunque de una manera lenta, el guión pase de ser un objeto con un solo fin y que solo es visto por unas personas, a un objeto que puede llegar a manos de muchos a través de la publicación. Este punto lo trata Juan Domingo Vera Mendez en su artículo “La Estructura del Guión Cinematográfico ¿Hacia un Nuevo Género Literario?” En él, Vera va más allá y señala que aunque muchos quieran ver el guión como “un instrumento de trabajo” (2006. p. 27), el que las editoriales estén publicando guiones es al menos un indicativo del nacimiento de un género literario.

“Estos modelos estructurales que he ofrecido dan cuenta de que el guión cinematográfico es una realización discursiva que está fuertemente consolidada ya que en la actualidad para ser considerada como una nueva forma de género, donde el autor siente como modelo de escritura, donde el

⁴⁴ Citado anteriormente en el texto de Paz Gago, Jean Claude Carrière es uno de los guionistas franceses más reconocidos en la industria cinematográfica. Graduado de literatura y cine, la mayor parte de su trabajo fue hecho en una relación de colaboración con el director español Luis Buñuel, pero también ha trabajado con Louis Malle y Milos Forman. Ha escrito diferentes tratados sobre el guión, los cuales han sido de gran importancia dentro de la formación de guionistas.

lector tiene ya una expectativa de lo que va a encontrar cuando abre un libro bajo este marbete. Suficientes razones para que pueda gozar del estatuto de género literario” (p. 33).

El hecho de que Guillermo Arriaga haya publicado los guiones de *Amores Perros*, *21 Grams* (21 Gramos) y *The Burning Plain* (Lejos de Tierra Quemada)⁴⁵ es la muestra del interés del autor por llevar la defensa de la escritura del guión más allá de las declaraciones que ha dado sobre la igualdad de la escritura de una novela y un guión, y convertir este último en un objeto que puede estar en las manos de cualquier lector.

El objetivo de este análisis no es concluir si el guión es un nuevo género literario. Lo que se busca al aplicar algunos de las herramientas del método comparativo semiótico-textual a *Amores Perros* y extraer algunas conclusiones sobre el trabajo específico de Guillermo Arriaga y cómo el proceso de elaboración del texto fílmico puede dar luces sobre la relación entre diferentes autores.

3.3. Algunos puntos aplicables del Método Comparativo Semiótico-Textual

Como se aclaró anteriormente, no es posible aplicar por completo el método comparativo semiótico-textual pues no existe un texto literario de *Amores Perros*. Pero el guión publicado del texto fílmico presenta diferencias que se señalarán para tenerlas presente en el momento de revisar la relación entre Arriaga y González Iñárritu en el siguiente apartado.

Entre los elementos que pueden ser aplicables se encuentran las escenas eliminadas, los intertítulos y diversos cambios que se presentan entre el guión y el texto fílmico. Esto puede ser tomado como un análisis de divergencia, ya que el guión como explica Paz Gago es: “Género híbrido a medio camino entre lo verbal y lo visual, entre lo puramente novelístico y los específicamente

⁴⁵ Los dos primeros guiones, *Amores Perros* y *21 Grams*, están publicados en español por el Grupo Editorial Norma. *The Burning Plain* está publicados en inglés, así como una versión de *21 Grams* por diferentes editoriales.

cinematográfico” (p. 221), está sujeto a cambios semióticos entre lo escrito y lo representado en pantalla.

Otro elemento que puede ser analizado es el de las descripciones de los espacios y algunos acontecimientos, en especial al hacer comparación entre el guión y el texto fílmico ya que esto entraría dentro del análisis de interferencias.

3.3.1. Escenas, detalles eliminados e intertítulos

La versión publicada del guión de *Amores Perros* es conocida como ‘shooting version’ o versión de filmación, esto significa que este es el guión que se usó para filmar la película⁴⁶. El proceso de creación cinematográfico, al tener tan diversos componentes, genera cambios que pueden provenir desde problemas de producción, hasta un cambio de visión o una nueva idea del director en el momento de filmación. Esta característica de la realización de películas es uno de los motivos por los cuales se habla del guión como un objeto transitorio.

En el caso de *Amores Perros* existen diferencias entre el guión publicado y el texto fílmico, algunos de ellos que pueden hacer pensar en que hay diferentes tramas, como organización de la historia: una la que presenta el guión y otra la que presenta el texto fílmico.

Las escenas eliminadas que aparecen en el guión de *Amores Perros* y no en el texto fílmico son las siguientes.

- La charla entre Octavio y Jorge en la que están fumando mota y hablan de los robos que hace Ramiro. Además, Octavio expresa que no quiere poner a pelear a El Cofi (Arriaga, 2007. p. 36-38, esc. 18).
- La escena entre Daniel y Julieta cuando Valeria le llama y él contesta fuera del cuarto está incompleta: en el guión aparece que después de la llamada Julieta está fumando y eso desata una pelea (p. 39-41, esc 19).

⁴⁶ Algunos de los guiones publicados son ‘film version’, lo que quiere decir que es una transcripción exacta de lo que el audiovisor ve en pantalla.

- Susana va a dejarle el bebé a su mamá, nos damos cuenta de lo tensa que es su relación (p. 72-74, esc. 40).
- Daniel entra al cuarto de sus hijas y las mira con tristeza (p. 84, esc. 56).
- Octavio está buscando a Susana y va donde la mamá de ésta, la encuentra muy borracha (p. 93-94, esc. 71).
- Daniel y Andrés están esperando que el médico les diga algo de Valeria. Una mujer reconoce a Andrés pero él lo niega. Después aparece un paparazzi que les toma una foto (p. 115-117, esc. 84-85).
- Es tarde en la noche y Valeria necesita ir al baño, por lo que despierta a Daniel y él debe ayudarle (p. 125-126, esc. 91).
- Daniel insiste en contratar una empleada para que le ayude a Valeria pero ella se niega (p. 127-128, esc. 92). Daniel contrata a esta persona que tiene una relación muy tensa con Valeria (p. 138, esc. 103; p. 140, esc. 105; p.153, esc. 115). Al final Valeria despide a la empleada y esto causa una pelea con Daniel (p.154-157, esc. 117). Este personaje no existe en el texto filmico.
- Daniel lleva al parque a sus hijas, estando allí Valeria recibe una llamada pero nadie habla. Después Daniel se arrepiente de dejar a Valeria sola y se va (p. 157-159, esc. 118, 119, 120,).
- El Chivo está visitando la tumba de su esposa, llega Luisa, hermana de la esposa y tienen una discusión sobre si contarle o no a su hija Maru sobre su existencia (p. 195-198, esc. 153).
- Se ve la fachada de la casa de El Chivo y se oye un disparo (p. 235, esc. 191).

La mayoría de escenas funcionan como una explicación sobre el comportamiento de los personajes o como principio de causalidad de diferentes situaciones que se presentarán más adelante. En la historia de Octavio y Susana, las escenas faltantes explican la relación que el primero tiene con su hermano Ramiro y la segunda con su mamá. En el caso de Valeria y Daniel, las escenas faltantes explican el deterioro del matrimonio que sostenía el segundo. Además las diferentes escenas en las que aparecen las hijas de Daniel dan un peso mucho mayor a la pelea que después él tendrá con Valeria en la que esta le reclamará por ellas (p.168, esc. 126). En cuanto a la escena de El Chivo hablando con Luisa, es la explicación de las intenciones que este tiene de ver a su hija y contarle toda la verdad.

La escena más relevante a tener en cuenta es la escena final, esta escena en el guión da a entender que algo sucedió entre Gustavo y Luis, aunque no se sepa con exactitud qué fue. En la película nunca sabemos la suerte de los hermanos, pero además la historia parece más incidental y de ayuda para la trama de El Chivo. La escena final le brinda a esta historia independencia y aunque no se sepa con exactitud lo sucedido, se sabe que algo ha ocurrido entre hermanos.

Existen además elementos o personajes que aparecen de manera diferente entre el guión y el texto fílmico de *Amores Perros*. Un ejemplo es la escena en la que Octavio y Jorge están con El Cofi y hablan sobre lo que siente por Susana. En el guión aparece que Octavio está jugando con una navaja (p. 55, esc. 28), en la película aparece que Octavio está bañando a El Cofi (González Iñárritu, 2000. 0:22:50 a 0:23:38). En el guión es llamativa la navaja porque es con ese objeto con el que después Octavio va a herir a El Jarocho. En la película no hay una explicación de por qué lleva una navaja.

Al leer el guión y notar las escenas eliminadas y los diferentes detalles que no están presentes en el texto fílmico, lo que se concluye es que el guión está construido de tal manera que no exista detalle de las tres historias que quede sin explicación, por lo menos para el lector, y por ende para el futuro audiovisor.

Esto está relacionado con la narrativa de arte y ensayo que postula David Bordwell y de la que ya hemos hablado en el análisis anterior. En este caso, la narrativa de *Amores Perros* muestra tres historias que no son paralelas, sino que se entrecruzan entre ellas, por lo que se rompe el principio de linealidad que postula la narrativa clásica.

El manejo de diferentes líneas temporales dentro de la narrativa de arte y ensayo, implica que el autor sea cuidadoso con el manejo de la historia, pues los detalles son los que ayudan al audiovisor a entender los momentos en los que se entrecruzan los personajes y por ende hay repetición temporal. Esta es la razón por la que Arriaga en el guión hace énfasis en diferentes detalles y repeticiones que ayudarán con las diferentes líneas temporales.

En el caso del texto fílmico de *Amores Perros*, muchos detalles fueron eliminados sin afectar la narrativa. Sin embargo esto también implica que el audiovisor debe estar mucho más atento, pero las escenas eliminadas no interfieren con el entendimiento de las historias.

Llama también la atención el cambio de intertítulos que se presenta entre el guión y el texto fílmico. En la película, después de la escena inicial en la que vemos el accidente entre Octavio y Valeria, desde el punto de vista del primero, aparece el primer intertítulo que da pie a la historia: 'Octavio y Susana' (0:03:00). Después aparece el de 'Valeria y Daniel' (1:01:17), y por último está el de 'El Chivo y Maru' (1:30:02). En el guión los intertítulos que se plantean son diferentes: 'Perro Negro' (p. 10) para la historia de Octavio, 'Perro Blanco' (p. 104) para la historia de Valeria, y de nuevo 'Perro Negro' (p. 175) para la historia de El Chivo.

Los intertítulos en el texto fílmico ayudan al audiovisor a entender a quién corresponde la historia, cuál será el punto de vista en el que será narrada esa parte de la historia de la película. Los intertítulos en el guión van más acorde con el perro que acompaña en las historias -El Cofi en la primera y la tercera, y

Richi en la segunda-, lo que tiene un sentido más metafórico: las historias acorde a cada dueño del perro según el momento.

3.3.2. Descripciones de espacios y acontecimientos

Al ser el guión un texto escrito se sigue conservando la interferencia señalada por Paz Gago de las descripciones. Es importante tener en cuenta que esta es una característica inherente del guión, ya que como Robert McKee explica, un guión se muestra, no se cuenta: “La clave es el famoso axioma ‘Se muestra, no se cuenta’. Nunca forzaremos a un personaje a que verbalice para el público explicaciones sobre su mundo, su historia o su persona. Por el contrario, mostraremos escenas naturales y sinceras en las que habrá seres humanos que hablen y se comporten de formas naturales y sinceras... aunque a la vez estemos transmitiendo de forma indirecta los datos y hechos necesarios” (p. 397).

Los guiones en su gran mayoría, están llenos de descripciones de acciones, los espacios en los que suceden esas acciones y lo que se puede ver, lo exterior, de los personajes. La diferencia que puede presentar las descripciones entre el guión y el texto filmico es que en este último es el director decide qué muestra, y puede decidir mostrar algo diferente o algo que no estaba en el guión.

Esto también sucede en *Amores Perros*. Algunas de las descripciones que aparecen en el guión varían si se compara como lo que aparece en la película, esto debido a algunos factores que hemos nombrado como producción y realización, pero también decisiones creativas. Un ejemplo es la descripción que se da de la casa en la que vive Maru, hija de El Chivo, frente a lo que aparece en escena. La siguiente es la descripción del guión.

“98. Int. Casa - Día

En una casa de tamaño medio: sala, comedor y en la planta superior tres recámaras. Está amueblada con muebles rústicos, con buen gusto. Los sillones

son de lana cruda. En la pared cuelgan algunos cuadros originales y pósters de exhibición de Miró, Klee.

Hay también fotografías familiares: la muchacha de joven, la muchacha en medio de una mujer rubia muy parecida a la del cementerio y un hombre cincuentón, delgado, de lentes, con la muchacha; un título profesional con la foto del cincuentón que dice: 'Ricardo Esquerra García, se le otorga el título de arquitecto'.

En la mesa de centro de la sala hay revistas de arte y arquitectura. Sube las escaleras y entra a la habitación de la muchacha. La cama está descendida. El Chivo se sienta sobre el colchón y acaricia las sábanas. Revisa las fotos sobre el buró. En una de ellas está la mujer rubia junto con la muchacha. La deja en su lugar.

Entra al baño. Sobre la puerta corrediza de la regadera se encuentran colgados unos calzones. El Chivo los toma y los estira. Los vuelve a poner en su sitio. Regresa a la habitación. Saca la fotografía del portarretratos, la guarda en su saco raído y sale” (p. 129-130).

Escena de la película⁴⁷

“Vemos entrar a El Chivo a la casa. Está en el primer piso en el que se puede ver un cuadro, una pecera y algunos portarretratos. Después vemos las fotografías que hay en los portarretratos, en los que está la muchacha de niña y después una foto actual.

El Chivo pasa por la cocina y la ve de reojo, se alcanza a ver un radio y un tazón con frutas. Después llega a una habitación, la cama se encuentra sin tender. En la pared hay un corcho con muchas fotografías, El Chivo se acerca a observarlas, en ellas está la muchacha en diferentes actividades, con otros

⁴⁷ Como se ha recomendado con los anteriores análisis, se recomienda ver la escena de la película, pues aunque se hará una descripción de lo que se ve, es importante ver y conocer la imagen por completo con todos sus detalles.

jóvenes y una en la que está con una señora. El Chivo sonrío al ver las fotos. Volvemos a las fotografías y vemos una en la que la muchacha está abrazada con un señor canoso de unos cincuenta años, después vemos otra en la que está escrito 'mamá'.

El Chivo se aleja del corcho y ve la repisa que está cerca a la cama en la que hay más fotos. Vemos una foto de Laura, la señora que vimos en el cementerio y la mamá de la muchacha. El Chivo se acerca y toma una foto en la que está la muchacha, la mamá y el señor canoso, ella tiene una toga y birrete. El Chivo saca la foto del portarretratos y sale" (1:06:03 a 1:07:12).

Al comparar los dos fragmentos se observa que en cuanto a los hechos ocurren casi todas las acciones, la única que no sucede es la del baño. Lo que varía es toda referencia al arte, la arquitectura y el nombre del padrastro de Maru que han sido dejados de lado. Además, en el texto fílmico la mayor parte de la escena transcurre con planos medios y primeros planos, que no permiten ver de forma general cómo es el espacio y cómo está decorado, por lo que la descripción de los muebles, el arte y demás aspectos no son vistos en el texto fílmico.

Todas las diferencias acá apuntadas tienen que ver con el proceso de realización cinematográfica, en especial con las decisiones que el director y su equipo toman en el momento de hacer la puesta en imagen. El caso anterior es una buena muestra de lo complejo que puede ser este proceso. El crear un lugar como la casa de Maru es un trabajo en el que intervienen elementos desde el presupuesto que se tenga para alquilar y ambientar el lugar, pasando por lo que el director de arte, encargado de esta labor, desee mostrar, hasta ya la decisión del director en cuanto a lo que la cámara va a mostrar.

Esto último está relacionado con el punto de vista del director, o como hemos llamado anteriormente, el discurso autoral. El guionista, en este caso Guillermo Arriaga, escribe lo que él considera importante para el desarrollo de la historia, crea la trama. Pero el director, en este caso Alejandro González Iñárritu decide

también qué es importante para su trama, para el texto fílmico. El director puede decidir eliminar escenas o personajes, cambiar lugares o mostrar o no determinados aspectos de la escena con la cámara. Muchas veces esto puede cambiar el discurso autoral presente en el guión.

En el caso de *Amores Perros*, con los cambios mostrados en esta parte del análisis, valdría entonces preguntarse cómo se dio la relación de colaboración entre Guillermo Arriaga y Alejandro González Iñárritu, y si se puede calificar o no de exitosa, tanto para los audiovisores como para los participantes de la misma.

3.4. La colaboración

“Yo creo que la película se hace entre dos, más cuando hay una visión tan personal. A mí me dijo Alejandro [González Iñárritu]: yo quiero que cuentes esta historia... Porque a mí me llamó y me dijo: ‘yo quiero que cuentes esta historia’. Y después él dijo: ‘yo quiero dirigir’ y se habló de hacerlo bajo ciertas condiciones, de las cuales no se cumplió ninguna” (Arriaga, Anexo, 22:41 a 23:06).

La cita anterior proviene de la entrevista con Guillermo Arriaga como parte de la investigación para este trabajo, en la que el guionista expresó no estar satisfecho con la relación que tuvo con González Iñárritu. Para entender esta colaboración, es importante conocer cómo trabajaron director y guionista en el proceso de escritura y realización de *Amores Perros*.

En lo expresado en la entrevista, Arriaga comenta que tenía la idea para *Amores Perros* y que estaba trabajando en ella como una novela cuando conoció a González Iñárritu, quién estaba en ese momento trabajando en el mundo de la publicidad. Como está en la cita anterior, González Iñárritu conoce la historia y le pide a Arriaga que se lleve a cabo como una película con lo que comienzan a trabajar en un método que Arriaga tiene en el cuál él escribe y un grupo cercano de personas lee y hace sugerencias al respecto.

“Yo tengo un grupo de amigos (...) que siempre leen lo que yo hago y me dan notas. Mi mujer, mi papá, mi mamá me dan notas. (...) Él [González Iñárritu] me daba notas de director y de productor” (23:54). Este método de trabajo es el que Arriaga adoptó para los trabajos de guión y que mantuvo no solo con González Iñárritu sino también con Tommy Lee Jones, director de *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Los Tres Entierros de Melquiades Estrada) y otros trabajos posteriores (24:37). Pero como bien aclara Arriaga: “No solo ellos dan notas, da notas mucha gente. A mí me da notas mucha gente, pero en el fondo yo soy el que decido si entran o no entran, no es así la cercanía” (24:50).

Arriaga cree en la independencia como escritor, sea de novelas o guiones, pero eso no quiere decir que no tenga en cuenta la colaboración, no solo como un método de apoyo y corrección de su escritura, sino también en lo referente a los trasvases de sus obras y la realización de sus guiones.

En *Amores Perros*, Guillermo Arriaga además de ser guionista, es también productor asociado, lo que le permitió tener conocimiento y participación en los procesos de selección de actores, filmación y edición. Es entendible que Alejandro González Iñárritu en su papel como director tomara las decisiones definitivas -tal y como Arriaga lo hace en la escritura de sus textos- y se den los cambios ya analizados y con ello una muestra de discurso autoral propio.

Entonces, ¿cómo determinar si la relación entre Guillermo Arriaga y Alejandro González Iñárritu en *Amores Perros* se puede llamar de colaboración y si es exitosa? Tal y como se ha hecho en los análisis anteriores, el éxito del texto fílmico, independiente en este caso del guión, hace parte de la evaluación de los resultados de esa colaboración.

Amores Perros es una película que se considera que tuvo un gran éxito. Tuvo 56 nominaciones en diferentes festivales y algunos premios cinematográficos destacados, entre ellos el premio BAFTA a mejor película en lengua no inglesa

en 2002, fue representante de México para los premios Oscar y los Golden Globe en 2001.

La crítica también tuvo una buena opinión sobre *Amores Perros*. En el año 2011, la *Revista Arcadia* reunió 80 expertos en cine y la película fue votada como la mejor película latinoamericana con 36 votos (2001). También *Empire Magazine* la incluyó en la lista de las 500 mejores películas de todos los tiempos, en el puesto 492. En la crítica que le hizo *The New York Times* declara: “Amores Perros se siente como el primer clásico de una nueva década, con secuencias que probablemente harán su propio camino en la historia” (2000), alabando la dirección de González Iñárritu y la trama de la película.

También tuvo una muy buena recepción del público. En un reciente artículo publicado por Internet Movie Data Base, *Amores Perros* fue considerada la mejor película de México por sus usuarios con un puntaje de 8,2 sobre 10, con más de 130 mil votos⁴⁸.

Amores Perros fue el comienzo de una relación entre Guillermo Arriaga y Alejandro González Iñárritu que dio como resultado otras dos películas: *21 Grams* y *Babel*. En 2001 Arriaga habló al respecto para *Rolling Stone Argentina*: “Me siento un escritor de cine. El guionista pone su oficio al servicio de los demás: el director llega, le platica su idea y él la desarrolla. El escritor pone un mundo propio: sus obsesiones, sus temas, sus preocupaciones, sus ideas. No está al servicio sino en complicidad con el director, es coautor. Ahora, mientras escribo 21 gramos, el Negro [Alejandro González Iñárritu⁴⁹] espera. Luego lee un fragmento, me hace comentarios y vuelve a quedarse en ascuas”.

⁴⁸ En Internet Movie Data Base hay 346 opiniones de usuarios sobre Amores Perros, la gran mayoría alabando la película,. Para leer las opiniones se puede ir a la página: http://www.imdb.com/title/tt0245712/reviews?ref =tt_ov_rt

⁴⁹ ‘El Negro’ es un sobrenombre con el que es conocido González Iñárritu, en especial en México.

El análisis de *Amores Perros* permite tener dos conclusiones preliminares. La primera es que la forma en cómo se organiza la historia, la trama y su sistema semiótico resultan de gran relevancia para Arriaga: no todas las historias funcionan para un texto literario o para un texto fílmico. La segunda es que, teniendo esto en cuenta, para Arriaga es posible tener una verdadera relación de colaboración: el éxito de la película y la decisión de continuar en esta relación con González Iñárritu en dos películas más son la prueba al respecto.

¿Cómo asumir entonces la declaración con la que se abre esta parte del análisis? La separación entre Arriaga y González Iñárritu fue muy publicitada en especial por una carta que González Iñárritu hizo publica en el medio mexicano *Chilango*⁵⁰. *People en Español* cita parte de la carta: “Guillermo: Qué lástima que en tu injustificada obsesión por reclamar la sola autoría de una película parezcas desconocer que el cine es un arte de profunda colaboración” (2007). Es importante tener en cuenta que el deterioro de la relación vino a ser publica después de la realización de *Babel* y que nunca se oyó de algo similar en *Amores Perros*.

Al respecto, esto fue lo que Arriaga declaró sobre González Iñárritu y *Amores Perros*:

“-Perdóname, no entiendo bien... ¿Amores Perros no es lo que querías?
-Alejandro y yo quedamos, y por eso le entregué yo Amores Perros, en que iba a ser una película de los dos, que iba a ser una película de Guillermo Arriaga y de Alejandro González Iñárritu. Y terminamos la película y armó un show, e hizo todo un show para quitarme el crédito” (23:15 a 23:30).

Uno de los puntos más importantes de una colaboración, viendo este caso, es la definición de autoría. La autoría no es un punto de análisis de este trabajo, pero es importante tener en cuenta que este es un tema en el que aún se sigue hablando en el cine. Independiente a esto, en cuanto a la relación entre un escritor y un director, *Amores Perros* muestra que es posible que exista una

⁵⁰ No fue posible encontrar la totalidad de la carta, ni en físico de la revista Chilango, ni en Internet. Lo citado es lo que aparece en otros medios.

completa colaboración que brinde excelentes resultados, entendiendo las características de los diferentes textos.

Conclusiones

-¿Qué le dirías a alguien que está en ambas posiciones? [La del cine y la literatura].

-Que vea el cine como literatura y que ponga el mismo empeño que pondría en escribir una novela, el mismo cuidado en el lenguaje que pondría en una novela.

Guillermo Arriaga.

Conclusiones

El análisis de los textos *Un Dulce Olor a Muerte*, *El Búfalo de la Noche* y *Amores Perros* permite dar una serie de conclusiones que involucran diferentes problemas para la literatura y el cine.

Este capítulo presenta tres conclusiones. La primera, relacionada con el objetivo de este trabajo, es sobre las relaciones que se pueden presentar entre escritor y director y la colaboración como mejor alternativa para el trasvase de un texto literario a un texto fílmico. La segunda es sobre el problema del tono - que tiene relación con la fidelidad, algo que se habló en la introducción-. La tercera es sobre el alcance de esta tesis y algunas recomendaciones después de esta experiencia.

Antes de comenzar con las conclusiones de esta tesis es importante señalar un punto que está presente en los diferentes análisis de los textos: el valor de un trasvase debe radicar no en las características inherentes de ambos universos -literario y cinematográfico-, en especial por el sentido de superioridad de la literatura sobre el cine. Este valor debe definirse por elementos como la narrativa y la ficcionalidad, el uso del sistema semiótico y la construcción de un guión adecuado.

Esto implica que los estudios entre literatura y cine, tanto las revisiones teóricas como los análisis comparativos de adaptaciones y trasvases, tienen un gran valor y resultan indispensables para ambas áreas, que en la actualidad crecen de la mano y se retroalimentan.

Escritor y director en una relación de colaboración

Los análisis de los diferentes textos nos permiten ver que el texto fílmico que tiene mayor éxito, evaluado de manera independiente, es en el que existe una profunda colaboración entre el escritor y el director. Este es un tema delicado para ambas partes. En el caso de los directores, quienes desean mantener una independencia sobre su texto fílmico, el conflicto se encuentra en que la mayoría desea respetar el tono del escritor y al mismo tiempo mantener su discurso autoral.

Alzate Vargas hace una reflexión pertinente sobre esta relación. En ella cita diferentes autores y que abre con una pregunta: “¿qué tan incluidos se sienten ellos [los escritores] y qué tanto deben estarlo, en la creación de la obra cinematográfica que deriva de su obra literaria?” (2012. p.82) La primera cita viene de la escritora Isabel Allende quien se queja de los diferentes procesos de trasvase alegando que puede ser bueno para la difusión de los libros pero que los autores del texto fílmico “quitan todo el poder sobre tu historia” (idem).

Esto no quiere decir que la relación de colaboración entre escritor y director sea algo fácil y habitual. Un ejemplo es lo que, de nuevo, cita Alzate que ocurrió con Marguerite Duras y Jean Jacques Annaud en el trasvase de *L'Amant* (El Amante). La escritora trató de influir el proceso a lo que el director respondió: “Es tu libro y es mi película” (idem). Esto derivó en una separación total que llevó a Duras a escribir un libro con lo que ella le hubiese gustado ver en la película.

También hay que tener en cuenta que el que se establezca una relación de colaboración entre escritor y director no garantiza el éxito del texto fílmico, el análisis de *El Búfalo de la Noche* es la muestra. Como se vio en ese apartado, Arriaga confiaba de forma plena en Hernández Aldana y está satisfecho con el guión que se hizo para ese trasvase.

Aún existiendo una relación de colaboración, el éxito del texto filmico de *El Búfalo de la Noche* fue relativo, en especial por las declaraciones de Arriaga hablan sobre un fracaso en su realización. Es importante tener en cuenta lo que se ha hablado del tono y el discurso autoral: la declaración de Arriaga sobre su insatisfacción con los resultados del texto filmico está relacionada con lo que él esperaba que fuese la película, estas expectativas son las que generan que él declare una traición al tono.

Desde un punto de vista personal, a partir del análisis hecho, el texto filmico de *El Búfalo de la Noche* no ha tenido el reconocimiento debido ni por Arriaga, ni por el público: el texto filmico tiene cualidades que hacen de él un adecuado trasvase.

La película cuenta en gran porcentaje con escenas que son un trasvase exacto del texto literario. La mayor crítica que *El Búfalo de la Noche* tiene es la gran cantidad de desnudos en ella pero, además de que estos hacen parte del texto literario, son parte importante de la trama que ayuda a entender las relaciones entre Manuel y Tania. Además utiliza de gran manera elementos cinematográficos como la fotografía en luz y color y la música como elemento narrativos. Con todos estos factores se puede decir que la película, por lo menos, tiene una excelente manufactura cinematográfica.

Además Hernández Aldana tenía clara la relación de colaboración que se dio en el momento con Arriaga. Así lo expresó en una entrevista cercana al estreno de la película para el portal venezolano *Gran Cine*: “Primero que todo yo no creo en estas divisiones donde hay un director y un guionista. Creo que son unas divisiones inventadas por la industria. A la industria se le hizo fácil dividir los trabajos y pagarle a alguien por un pedacito de algo. Aunque yo trabajo en un mundo en el que hay que repartirse las responsabilidades, no estoy totalmente de acuerdo en que eso se haga así, porque además el cine es un trabajo en conjunto donde el esfuerzo de mucha gente se ve reflejado en pantalla. Ahora hay varias cosas. Pienso que una cosa es el papel, las ideas y el mundo creados en papel y lo que existe en pantalla, y creo que cada quien,

dentro de cierta manera, y desde su punto de vista, el creador tiene derecho de tener una interpretación personal de lo que él vería en ese mundo” (2007).

A la respuesta que plantea la pregunta de Alzate Vargas, una posible respuesta por parte de Arriaga sería la siguiente:

“-El escritor, entonces, debería participar en la producción...

-Es el que conoce los personajes y la historia a fondo, y en ese sentido puede ser muy útil: hay una razón narrativa por la cual se eligen los elementos de una historia” (Arriaga, 2007, p.49). Esto apunta a la relación de colaboración entre escritor y director.

Dejando de lado el caso de *El Búfalo de la Noche*, la experiencia de Arriaga y González Iñárritu en *Amores Perros* termina siendo la muestra de una colaboración exitosa, que sobrevivió no solo a este texto fílmico sino que produjo otras dos películas. Esa colaboración incluye lo que Arriaga comenta en la cita anterior: una participación no solo en el proceso de la escritura de guión, sino también en los diferentes aspectos de la producción.

La colaboración en el cine es un aspecto que la mayoría de directores tienen presente en casi todas las áreas. El proceso de realización de una película es tan complejo que los directores saben que no pueden lograr el texto fílmico sino es con la ayuda de un equipo completo, con los conocimientos adecuados para cada proyecto. Sin embargo, la palabra colaboración no es común en los procesos de escritura, por lo que el término no resulta familiar ni para el escritor ni para el guionista.

Arriaga al respecto de la colaboración en literatura declara: “Yo he sabido de casos de grandes obras [literarias] en las que un editor quitó, reconstruyó y publicó. ¿Eso no es colaboración? Entonces pareciera que cuando hay colaboración ya no es literatura. Si hay una novela escrita entre cuatro, ¿deja de ser literatura? ¿Sería o no literatura? Entonces hay estos pleitos equivocados que si hay colaboración ya no hay literatura, y eso es mentira. Es

más, escritores como Borges, puedes ver lo que escribió... si miras los manuscritos antes y después del editor. Hay editores que han sido fundamentales en el éxito de una obra, en sus comentarios, en lo que quitan, en lo que ponen y como le dan vuelta a la escritura. ¿Eso lo hace menos autor al autor?” (Anexo, 30:07 a 31:20)

El paralelo que Arriaga construye con la cita es de la validez del guión como literatura incluyendo el parámetro de la colaboración: el director ayuda al guionista a escribir su obra, como un editor ayuda al escritor. Pero esta declaración trae consigo un problema que se mencionó al final del análisis de *Amores Perros*: el de la autoría.

El problema del tono (que en realidad es el problema de la autoría)

Tal y como se aclaró al finalizar el análisis de *Amores Perros*, el objetivo de este trabajo no es el de resolver la pregunta de la autoría en el cine, pero este problema afecta las relaciones entre el escritor y el director en el trasvase. En la introducción se habló del problema del tono como aquello que es vital en el texto literario y que debe permanecer en el texto fílmico. Si eso proviene del escritor: ¿este no se convierte en un autor del texto fílmico?

Guillermo Arriaga tiene una posición clara que ha mantenido a lo largo del tiempo sobre el papel del guionista como autor del texto fílmico. La opinión más contundente al respecto es la entrevista que le da a Alzate Vargas y que cita en su libro: “Yo siempre he dicho que el cine tiene muchos autores. Y no puedo creer que una sola persona tenga el derecho a decir que es el único autor de una película, y menos si no la ha escrito, y menos si lo que está escrito es algo tan personal. Hay películas, como las de [Emilio] el Indio Fernández, donde la fotografía de Gabriel Figueroa es tan importante como la dirección. Entonces me parece injusto que una sola persona se quiera llevar el crédito de todas las decisiones” (p.78).

El problema de tono, en especial en las obras analizadas de Guillermo Arriaga, se puede resumir entonces en la creación de un mundo personal que debe ser respetado. Esto, por ejemplo, explicaría la molestia de Arriaga en los cambios de *Un Dulce Olor a Muerte*. Pero también el problema de tono involucra una autoría de la obra que puede resultar una limitación en el momento del trasvase: el escritor casi que está declarando que sobre 'su hijo' siempre tendrá derechos, aún cuando el texto fílmico debe ser independiente.

Arriaga no desea desconocer el valor del director por lo que aclara después de la cita anterior: "Respeto mucho a los directores, por cierto. Que yo diga que es un cine de autor no significa que no sea el director el que esté tomando la batuta y quien esté construyendo la mayor parte de la obra y tomando las decisiones. Toma muchas decisiones, pero muchas de ellas ya vienen desde la obra escrita. Y muchas de esas decisiones las toman los fotógrafos, y muchas las empujan los productores. Es un trabajo de colaboración. Sin que ello merme la autoridad del director" (p.79-80).

La palabra colaboración lleva de nuevo a la conclusión anterior: la relación más exitosa entre un escritor y un director es la de la colaboración. Pero esta colaboración implica que se debe llegar a un acuerdo en diversos puntos, entre ellos el del tono y el de la autoría.

¿Es posible la relación de colaboración teniendo en cuenta los problemas de autoría?

Dentro de la posición que Guillermo Arriaga tiene y con la que ha sido claro al respecto, él define de la siguiente manera el tipo de relación que desea tener: "Creo que lo importante es la colaboración. Ya una vez yo le entrego algo a un director, tengo que confiar en él. Es importante la colaboración, es importante que ese mundo y ese tono sea respetado y esa colaboración es la que defiende la obra. Lo que más termina importando es la historia, entonces creo que esa colaboración es muy importante" (25:23 a 25:46).

El problema de tono, que es un problema de autoría, es en realidad un problema de confianza y de ego. Arriaga mismo lo dice: el escritor debe confiar lo suficiente en el director como para darle la oportunidad de hacer el trasvase y dejarle tomar las decisiones. Es la colaboración la que defenderá el texto fílmico pues ambos autores tendrán en su discurso autoral, un discurso incluyente de la visión del otro.

Pero además, el acuerdo de autoría implica una concesión de derechos que pocos autores están dispuestos a hacer. Puede que para algunos el crédito de 'basado en la novela de' sea suficiente, como para otros no tanto. La escritura es un proceso solitario, por tal motivo pocos están dispuestos a ceder en el aspecto de la autoría.

Muchas de las declaraciones de Arriaga se perciben como contradictorias. Sí, el trabajo en el cine es de colaboración pero al mismo tiempo el escritor de cine no puede ser un guionista, un simple hacedor de guías y merece mucho más reconocimiento pues es él el que crea un universo completo y muchas veces muy personal que será llevado a la pantalla. Esto se acrecienta más en el momento de hablarse de un trasvase. Al final termina siendo una discusión entre la colaboración, la confianza y el ego.

A la pregunta de si es posible que se dé una relación de colaboración entre escritor y director, la respuesta es sí. Pero también es importante tener en cuenta lo que sucedió después entre Arriaga y González Iñárritu, todo por un problema de autoría. No es tan sencillo como parece.

Alcances y recomendaciones: desde la posición de autoría, de este documento

El guión es uno de los elementos más complejos en el mundo cinematográfico por su propia naturaleza. Y con la experiencia de la investigación, la literatura brinda herramientas que pueden servir para su análisis, pero aún así, se sigue percibiendo como un objeto inasible.

Esta tesis encontró en Guillermo Arriaga un caso digno de análisis y estudio que llega a unas conclusiones sobre las posiciones del escritor y el director pero por sus limitaciones también deja abierta las puertas para diversas discusiones en el campo de la literatura y el cine.

La delimitación de esta tesis a hacer un caso de análisis y estudio de Guillermo Arriaga se debió en buena medida por las limitaciones que presentan los estudios del guión dentro del cine, y de la relación de la literatura y el cine.

La discusión sobre la autoría del guión y la autoría del trasvase hace parte de una polémica superior que debe darse desde ambos campos y es el del guión como género literario. En medio de la investigación para el estado del arte de esta tesis, se encontraron muy pocas alusiones al respecto y esto tiene que ver con muchos de los puntos tocados, como la falta de interés de la academia desde el cine por las investigaciones en su propio campo, la escasa existencia de guiones impresos y el desdén con el que algunos -no todos- miran el cine desde el campo literario.

El plantearse como pregunta inicial si el guión es un género literario a partir de la obra de Guillermo Arriaga fue una idea inicial que no fue llevada a cabo por dos razones. La primera es, recalcando, la poca información que existe al respecto. Esto lleva a una segunda: el tiempo necesario para responder a una pregunta de este calibre.

Es importante que desde la academia, tanto en el área de cine como de literatura, así como desde la editorial, se impulse la investigación, publicación, pero sobre todo el acceso a los documentos que se generen sobre estas temáticas. Una de las constantes en esta investigación fue el conocimiento de la existencia de diferentes libros pero el acceso limitado o muchas veces imposible a ellos, como se citó con el libro de Sánchez Noriega.

También en este punto se encuentra el acceso a los artículos sobre el tema. Internet se ha convertido en una valiosa fuente de información, pero aún así falta un orden y una catalogación adecuada de todo el material. El saber que el material existe alienta al investigador, pero el que sea tan disperso hace que el proceso sea más largo de lo debido.

Por último hago una recomendación tanto para cineastas como para literatos: motivar a ambos a investigar sobre el tema. Desde la literatura, el llamado es para recibir y apoyar las ideas que investigadores tengan sobre literatura y cine, pues la historia y experiencia de la primera son herramientas vitales para la segunda.

Pero esta recomendación va más para cineastas: es importante empezar a generar investigación actual sobre el cine, que está cambiando a una velocidad increíble gracias a la entrada de las nuevas tecnologías. La relación ahora ya no es entre literatura y cine: es entre las diferentes formas de contar historias, que va desde los cómics hasta el 'fan fiction'. Si bien recuerdan los estudiosos y amantes del cine, la Nueva Ola Francesa surgió por la curiosidad de unos jóvenes que los llevó a escribir *Cahiers Du Cinema* como una reflexión teórica sobre el oficio. Eso es investigación.

Bibliografía

Acland, Charles R. "Analysis of the 2010 UIS Survey On Feature Film Statics".

Unesco Institute of Statics. Web. 27 Mar. 2011. < <http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/ib8-analysis-cinema-production-2012-en2.pdf> >

Adaptation. Dir. Spike Jonze. Columbia Tri Star Home Video. 2002. DVD.

"Alejandro González Iñárritu critica duramente a su guionista de siempre Guillermo Arriaga". *El Mundo*. Cultura. 27 Feb. 2007. Web. 27 Mar. 2014. < <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/02/27/cultura/1172564366.html> >

Alzate Vargas, César. *Encuentros del cine y la literatura en Colombia*. Medellín: Ministerio de Cultura, Borealia Libros y Verdades, 2012. Impreso.

Amores Perros. Dir. Alejandro González Iñárritu. 2000. DVD.

"'Amores Perros' from Mexico, an Array of Lives United by a Car Wreck". *The New York Times*. Arts. 5 Oct. 2000. Web. 27 Mar. 2014. < <http://www.nytimes.com/2000/10/05/arts/05PERR.html> >

Arriaga Jordán, Guillermo. "A conversation with Guillermo Arriaga". F.X. Feeney. *The Writers Guild Foundation*. 2006. DVD.

Arriaga Jordán, Guillermo. *Amores Perros*. Barcelona: Edirabel, S.A para Verticales de Bolsillo, 2007. Impreso.

Arriaga Jordán, Guillermo. *El Búfalo de la Noche*. Nueva York: Atria Books. 2008. Archivo para Kindle.

Arriaga Jordán, Guillermo. "El cazador que escribe". Luis Fernando Afanador. *El Malpensante*, 33. 2001. Web. 27 Mar. 2011. < http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2333>

Arriaga Jordán, Guillermo. "El Creador debe reivindicar al ser humano: Guillermo Arriaga". *Universidad Eafit*. 23 de Agosto de 2011. Web. 27 Mar. 2011. < <http://www.eafit.edu.co/estudiantes/noticias/cultura/Paginas/CulturaElcreadordebereivindicaralserhumanoGuillermoArriaga.aspx>>

Arriaga Jordán, Guillermo. "El Nicho de Arriaga". Álvaro Enrigue. *Letras Libres*, 2007: 48-50. Web. 27 Mar. 2011. < http://letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/pdf_art_11991_11387.pdf>

Arriaga Jordán, Guillermo. "Entrevista con Guillermo Arriaga". Virginia Aguirre E. *La Colmena*, 47: 2005. Universidad Autónoma de México. Web. 27 Mar. 2011. < <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2047/Abeja/Virginia.html>>

Arriaga Jordán, Guillermo. Entrevista Personal. Junio - Septiembre 2013.
Anexo.

Arriaga Jordán, Guillermo. "Guillermo Arriaga: "No me gusta la palabra guionista"". Sergio Fernández Pinilla. *Kane3*, 4. 2006. Web. 27 Mar. 2011. < <http://www.kane3.es/cine/guillermo-arriaga-no-me-gusta-la-palabra-guionista.php>>

Arriaga Jordán, Guillermo. "Historias Perras". Gabriela Esquivada. *Rolling Stone Argentina*. 1 Ago. 2008. Web. 27 Mar. 2014. < <http://www.rollingstone.com.ar/583615>>

Arriaga Jordán, Guillermo. "José Gordón modera a Leñero y Arriaga en Encuentro de Escritores Cinematográfico". José Gordón. *Cinescopio/Conaculta*. 11 de Julio de 2011. *Enlace Judio México*. Web. 27 Mar. 2011.

< <http://www.enlacejudio.com/2011/07/14/jose-gordon-modera-a-lenero-y-arriaga-en-encuentro-de-escritores-cinematografico/>>

Arriaga Jordán, Guillermo. "La Cacería de Guillermo Arriaga". *Gatopardo*. Agosto de 2008. Web. 4 Oct. 2012. < <http://estasemana.cip.cu/noticias/la-caceria-de-guillermo-arriaga>>

Arriaga Jordán, Guillermo. "Morimos antes de morir". *Revista Número*. Web. 4 Oct. 2012. < http://revistanumero.com/index.php?option=com_content&task=view&id=329&Itemid=39>

Arriaga Jordán, Guillermo. *Un Dulce Olor a Muerte*. Nueva York: Atria Books. 2008. Archivo para Kindle.

Bazan, André. *¿Qué es el Cine?*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1990. Impreso.

Caballero, Jorge. "El Búfalo de la Noche inaugurará la sección Drama de Sundance". *La Jornada*. 5 de diciembre de 2006. Espectáculos. Web. 27 Mar. 2011. < <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/05/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>>

Clayton, Sue. "Visual And Performative Elements In Screen Adaptation: A Film-Maker's Perspective." *Journal Of Media Practice*, 8.2. 2007: 129-145. *Academic Search Complete*. Web. 4 Oct. 2012.

Comparato, Doc. *De la creación al guión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, RTVE, 1993. Impreso.

Cruz, Antimio. "La historia del lobo mexicano, silenciada con veneno y balas". *Revista Quo*, 192. 2013. Web. 27 Mar. 2014. < <http://quo.mx/revista-quo/2013/11/06/un-regreso-sin-gloria>>

Chaparro Valderrama, Hugo. "Escribir guiones no es escribir. Es escribir Guiones". *Gaceta*, 7. 1990: 39-40. Impreso.

Chion, Michel. *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paídos, 1993. Impreso.

Chion, Michel. *El Cine y sus Oficios*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1992. Impreso.

Duque Naranjo, Lisandro. "Cine y Literatura: Dos en uno no caben". *Centro Virtual Cervantes*. 3 Mar. 2000. Web. 27 Mar. 2014. < http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_00/03032000_03.htm>

Eisenstein, Sergei. *La Forma del Cine*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1986. Impreso.

El Búfalo de la Noche. Dir. Jorge Hernández Aldana. DistriMax Inc. 2007. DVD.

"El Búfalo de la Noche". *Google Books*. Web. 27 Mar. 2014. < http://books.google.com.co/books/about/El_b%C3%BAfalo_de_la_noche_Night_Buffalo.html?id=oj8Kx6BkBR0C&redir_esc=y>

"El Búfalo de la Noche". *Internet Movie Data Base*. Web. 27 Mar. 2014. < http://www.imdb.com/title/tt0483577/?ref_=nm_flmg_wr_6>

Espinal, Luis. *La Adaptación Cinematográfica*. Habana: Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, 1988. Impreso.

Fonseca, Rubem. "Cine y Literatura". *El Malpensante*, 71. 2006. Web. 27 Mar. 2014. < http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=490>

Garrido Domínguez, Antonio. *El Texto Narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., 1996. Impreso.

Hernández Aldana, Jorge. "Entrevista a Jorge Hernández Aldana". Pablo Abraham. *Gran Cine*. 2007. Web. 27 Mar. 2014. < http://www.grancine.net/evento_detalle.php?id_evento=55>

"La mejor película de cada país latinoamericano, según IMDB". *Citura Clectiva*. 14 Ene 2014. Web. 27 Mar. 2014. < <http://culturacolectiva.com/la-mejor-pelicula-de-cada-pais-latinoamericano-segun-imdb/>>

"Las 25 mejores películas latinoamericanas de la historia". *Revista Arcadia*. 2011. Web. 27 Mar. 2014. < <http://www.revistaarcadia.com/cine/multimedia/las-25-mejores-peliculas-latinoamericanas-historia/24321>>

McKee, Robert. *El Guión*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u., 2002. Impreso.

Mc Nary, Dave. " 'Noah' Marketing: Paramount Adds Message to Caution to Moviegoers". *Variety*. Web. 27 Mar. 2014. < <http://variety.com/2014/film/news/noah-marketing-its-not-exactly-the-bibles-story-1201123012/> >

Mendoza, Mario y Baiz, Andrés. *Conversatorio: Diálogo sobre la adaptación al cine de la novela 'Satanás'*. 4 Jun. 2007. Grupo Editorial Planeta. DVD. Archivo personal.

Murray, Stephen O. "When nudity isn't enough". *Epinions*. 25 Jul. 2010. Web. 27 Mar. 2014. < http://www.epinions.com/review/Night_Buffalo_Jorge_Hernandez_Aldana/content_519172624004?sb=1>

Paz Gago, José María. "Propuestas para un Replanteamiento Metodológico en el Estudio de las Relaciones Literatura y Cine. El Método Comparativo Semiótico-Textual". *Signa*, 13. 2004: 199-232. Universidad Nacional de Educación a Distancia de España. Web. 27 Mar. 2014 <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1455689.pdf>

Peña, Francisco. "Un Dulce Olor a Muerte, de Gabriel Reyes". *Cine Visiones*. 21 Mar. 2010. Web. 27 Mar. 2014. < <http://cinevisiones.blogspot.com/2010/03/un-dulce-olor-muerte-de-gabriel-retes.html>>

"Pleito entre Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga". *People en Español*. Noticias. 27 Feb. 2000. Web. 27 Mar. 2014. < <http://www.peopleenespanol.com/article/pleito-entre-alejandro-gonzalez-inarritu-y-guillermo-arriaga>>

Rodríguez-López, Omar. *Se Dice Bisonte, No Búfalo*. Gold Standard Labs. 2007. CD.

Rodríguez Martín, María Elena. "Teorías Sobre Adaptación Cinematográfica". *Casa del Tiempo*. Universidad Autónoma de México. Julio-Septiembre de 2007. Web. 27 Mar. 2011. < http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_82_91.pdf >

Ruiz de la Cierva, María del Carmen. "Intediscursividad entre la comunicación literaria textual y la cinematográfica: El Diario de Noah". *Literatura y Espectáculo*. Eds. Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico. Alicante: Universidad de Alicante, 2012. Impreso.

¿O Brother, Where Art You?. Dir. Joel e Ethan Coen. Universal Home Video. 2000. DVD.

Sánchez, Rafael C. *Montaje Cinematográfico Arte de Movimiento*. Barcelona: Editorial Pomaire S. A. 1970. Impreso.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Editorial Paídos, 2000. Google Books. Web. Marzo 27 de 2014.

Sánchez Noriega, José Luis. "Las Adaptaciones Literarias al Cine: Un Debate Permanente". *Comunicar*. Octubre, 2001: 65-69. Colectivo Andaluz para la Educación en Medios de Comunicación. Web. 27 Mar. 2011. < <http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1208887903S%C3%A1nchezNoriega-Adaptacionesliterariasalcine.pdf>>

Santos Zunzunegui, Díez. "El Gusto y la Elección". *En Torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y Horizontes de la Modernidad*. Ed. Carlos F. Heredero y José Enrique Monteverde. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, 2002. Impreso.

Suárez, Juana. "Adicciones Y Adaptaciones". *Romance Quarterly* 57.4, 2010: 300-312. *Academic Search Complete*. Web. 4 Oct. 2012.

The Mars Volta. *Amputechture*. Umdv Labels. 2006. CD.

"The 500 Greatest Movies of All Time". *Empire Magazine*. Web. 27 Mar. 2014. <<http://www.empireonline.com/500/1.asp>>

Un Dulce Olor a Muerte. Dir. Gabriel Reyes. Quality Films S.A. de C.V. 1999. DVD.

"Un Dulce Olor a Muerte". *Google Books*. Web. 27 Mar. 2014. < http://books.google.com.co/books/about/Un_Dulce_olor_a_muerte_Sweet_Scent_of_De.html?id=IVbuDu_AbFAC&redir_esc=y>

"Un Dulce Olor a Muerte". *Internet Movie Data Base*. Web. 27 Mar. 2014. < http://www.imdb.com/title/tt0159415/?ref=nm_filmg_wr_12>

Vera Méndez, Juan Domingo. "La Estructura del Guión Cinematográfico: ¿Hacia un Nuevo Género Literario?". *Hipnofilia*, 146. 2006: 25-36. *Academic Search Complete*. Web. 4 Oct. 2012.

Anexo

Entrevista con Guillermo Arriaga para esta investigación

La siguiente transcripción es la unión de diferentes entrevistas hechas a Guillermo Arriaga en Ciudad de México entre junio y septiembre de 2013, las cuales fueron grabadas y quedaron condensadas en un solo archivo de audio.

Las citas en este trabajo tienen el tiempo exacto de la grabación por lo que a continuación solo se transcribe el texto sin tiempos.

Entrevistadora: ¿Cómo sabes que esa idea va a ser para novela o que la idea va ser para guión?

Guillermo Arriaga: Desde el punto de vista. El cine siempre es una tercera persona. Cuando el punto de vista exige la reflexión hacía adentro, es una novela. Esa novela... Por ejemplo, Amores Perros fue una novela que no cuajó. 21 Gramos fue una novela que no cuajó. Algo pasaba que no funcionaba y me di cuenta que iba a funcionar mejor en la tercera persona y en el cine. La novela que estoy escribiendo ahorita, la traté de hacer película y no funcionó, porque estaba empujando para una tercera persona: lo que sucedía dentro del personaje es muy importante. Por eso ha sido difícil adaptar Un Dulce Olor a Muerte y El Búfalo de la Noche, parecen muy cinematográficas y son lo menos cinematográficas que hay porque todo está pasando en la cabeza de los personajes.

E: Pero es más difícil en El Búfalo de la Noche que está escrito en primera persona...

GA: Pero por ejemplo en Un Dulce Olor a Muerte te das cuenta que el chavito no tiene ni idea de quién es, no tiene idea de nada. Te das cuenta a través de lo qué está pensando y las contradicciones de lo que está pensando... Te das cuenta que cada vez que va a ver a sus papás está pensando en una cosa y está haciendo otra. Esa contradicción de lo que está pensando el chavito y lo que sucede, no es fácil de representar en el cine.

E: ¿Qué es lo que te dice que no te cuaja?

GA: La primera persona, la persona narrativa. Aunque la novela esté narrada en tercera persona, hay una interiorización...

E: ¿Qué ha cambiado con el tiempo para detectar para dónde van las ideas?

GA: No ha cambiado nada, sigue siendo lo mismo. Ahora estoy muy contento de volver a la novela...

E: Llevabas mucho tiempo sin escribir novelas...

GA: Sí, es bastante apegada a Retorno 201, la novela está más en el tono de Retorno 201 con el cambio de voces narrativas, ese mismo mundo. Se lleva acabo en la misma calle, que es la calle en la que crecí, en los años 60.

E: ¿Cuándo tienes planeado sacarla?

GA: Primero tengo que terminarla, yo creí que iba a ser una novela de 200 páginas y lleva 450 y no veo cuando tendrá fin...

E: ¿Qué otra cosa es diferente en tu proceso de escritura después que decides que va a ser una novela o que va a ser un guión?

GA: A parte de la primera persona, nada. Para mí es literatura, todas son literatura.

E: ¿Cómo funciona el proceso?

GA: Mira yo escribo... Bueno, ahora voy a hablarte exclusivamente de novela. Por ejemplo con El Búfalo de la Noche, yo no me levantaba de la mesa hasta que sentía que el párrafo era correcto. Entonces a veces un párrafo lo escribía 40 o 50 veces, cuando ya sentía que estaba bien... Me tardé casi 4 años en terminar de escribir... 5 años en escribir El Búfalo de la Noche. Fue durísimo. Aparte tuve una operación, me operaron de la columna. En esta novela al contrario, estoy escribiendo, escribiendo, escribiendo, ya sé que después voy a reescribir, pero ahorita quiero terminar la historia.

E: ¿Hay algo que te dice cómo hacerlo de diferente manera cuando es cine que cuando es una novela?

GA: Eso no tiene que ver con técnica, tiene que ver con el momento de la vida, lo que estás viviendo en ese momento.

E: ¿Qué estaba pasando cuando escribiste las tres novelas?

GA: Mira, un cambio fundamental en mi vida fue cuando me convertí en padre y eso te cambia la perspectiva del mundo. Eso es importante, ser papá llamaba a otro tipo de perspectiva del mundo. Eso es lo que sucede a partir de Escuadrón Guillotina, Un Dulce Olor a Muerte y El Búfalo de la Noche, ya soy papá. De hecho terminé Un Dulce Olor a Muerte el día que nació mi hijo. Me llevé la novela al hospital y le dije: 'hijo, esto lo acabo de terminar para ti'.

E: ¿Qué pasa cuando te dicen vamos a hacer la película de Un Dulce Olor a Muerte?

GA: Mira, con Un Dulce Olor a Muerte me ofrecieron que lo iba a hacer un director que conozco desde hace mucho y que respeto, que es Alfonso Cuarón. Él era el director original y por eso no quise meterme en la adaptación.

E: ¿Porqué no quisiste?

GA: Porque es un poco incestuoso, no tienes distancia. De hecho El Búfalo de la Noche prácticamente fue Jorge el que lo adaptó, yo simplemente terminé de meter mano y yo aparecí en créditos por cuestiones de financiamiento. Pero justamente yo quería que fuera la adaptación de Jorge, que era muy buena adaptación por cierto. La película no puedo estar al nivel de la adaptación que hizo Jorge.

E: ¿Qué tan importante es la fidelidad? ¿Cómo defines la fidelidad?

GA: Yo creo que lo importante que debe tener la adaptación es fidelidad a la historia y fidelidad al tono. El problema con Un Dulce Olor a Muerte es que lo hicieron un melodrama y era una tragedia y estaba concebido como una tragedia.

E: A mi me dolió mucho el final de la película.

GA: En la película no retrata el tono. [Gabriel] Reyes ni siquiera leyó la novela. Gabriel... cuando la vi pensé... '¿Gabriel qué hizo? Ese no es el mundo que yo quiero retratar...' Yo quería retratar el mundo de los campesinos, no esta cosa del niño bien, el uniforme recién lavado y haciendas, eso no era. Gabriel sabe que no me gusta la película.

E: ¿A eso es a lo que te refieres con el tono, al universo?

GA: Eso es el tono, era una tragedia. Es como dos inocentes colisionan y tiene que haber un muerto, porque los dos son inocentes.

E: Es el asunto de como todos se enredan y no habla...

GA: La historia era ver como estos dos... y al final cuando no lo mata...

E: Tú estás leyendo el libro porque sabes que alguien va a morir, lo que quieres saber es cómo...

GA: Y cuando yo puse el gitano, yo no hablaba de un español, no un gitano vestido como gitano, lo vistieron como gitano. Era el gitano porque era un apodo. La película creo que... pues a mí no me gusta, no retrata el mundo que yo quería. El Búfalo de la Noche lo retrata mejor pero fue difícil armarla.

E: ¿Cómo fue la relación con Jorge [Hernández Aldana, director de El Búfalo de la Noche]?

GA: Mira, Jorge le di libertad para que hiciera la adaptación. Claro, me consultaba, se tardó 5 años en hacerla. Lo que te digo, creo que la adaptación fue buena pero creo que a Jorge le quedó grande la historia, le quedó grande, le hacía falta experiencia, No sé si ahora después de haber hecho la película y que no hubiera resultado, tendría una perspectiva...

E: ¿Dices que la película no funcionó económicamente como tal?

GA: La película como tal.

E: Pero a la película le fue relativamente bien.

GA: No. Yo creo que la película es desafortunada, no terminó por reflejar el mundo...

E: Me refería económicamente...

GA: No, económicamente no... Digo, pues sí terminó dejando ganancias pero fue una experiencia muy difícil, por lo menos para mí.

E: ¿Qué fue lo difícil?

GA: Costos, ladrones, socios ladrones, problemas de producción, inexperiencia del director, este tipo de problemas...

E: ¿Volverías a dejar adaptar otro de tus libros?

GA: Claro. Eso es lo que está pasando con Un Dulce Olor a Muerte, pero en otra versión.

E: ¿Qué estás haciendo diferente para saber que no se volverá a repetir la experiencia?

GA: Trabajando con directores que sé que están dispuestos a retratar el mundo que yo quiero, el tono, sobretodo el tono.

E: ¿Cómo te aseguras?

GA: Porque ahora sí... por ejemplo, en Un Dulce Olor a Muerte no tuve nada que ver, en El Búfalo de la Noche si creo que era el tono correcto y que sí era el mundo correcto, simplemente el director. No digo que no tenga talento, digo que simplemente la historia le quedó grande en ese momento, se metió muchas cosas en la cabeza y a la hora se le fue la película de las manos.

E: ¿Y ahora?

GA: Trabajo con gente que respeto.

E: Leí eso en una entrevista, que buscabas que al director lo respetaras...

GA: Más que respeto es que tengamos un gusto parecido. Jorge no había hecho más que un corto.

E: ¿Por qué confiaste en él?

GA: Porque el corto me parecía bueno y aparte él hablaba con mucha seguridad y sabía mucho de cine pero... fue una apuesta. Yo he trabajado mucho con primeros directores: Alejandro [González Iñárritu] era su primera película, Tommy Lee Jones era su primera película, Jorge era su primera película y yo hice mi primera película. Siempre he trabajado con primeros directores.

E: ¿Cómo es el trabajo con La Hora Cero?

GA: Son varios directores. Yo fui el primero que lo dirigió, hay una versión mía, hay una versión de Rafa Maya, va a haber una versión de Jorge Jiménez. Es decir, lo van a dirigir muchos, sobre todo directores jóvenes.

E: ¿Cuál es el objetivo de este proyecto?

GA: Es para ver qué tanto pesa la historia y qué tanto pesa el director.

E: ¿Y cómo te has sentido con estos primeros resultados?

GA: Lo que te digo, realmente son directores jóvenes, que son sus primeros trabajos. Rafa Maya es lo primero que filma él pues es un actor, Jorge Jiménez es un actor, entonces todo el mundo ve qué propone cada quien.

E: ¿En qué momento decides publicar los guiones por editorial y cómo funciona el proceso?

GA: Pues mira yo creo que la gente debe estar interesada en el proceso de la escritura como tal, de dónde viene la estructura. Entonces pues varias editoriales... pues han sido editados en varios idiomas y la gente está interesada en saber cómo se estructuró, cómo era el lenguaje, de ahí fue donde se decidió.

E: ¿Fue tu idea? ¿O fue Norma?

GA: No, no fue Norma. Empezaron en Inglaterra que fue el primer sitio.

E: ¿Te buscaron?

GA: Sí, me buscaron y me propusieron estos casos. En todos los casos me han dicho: 'oye nos interesa publicar también el libro cinematográfico'.

E: ¿Cómo fue el convencer que dejaran de llamar guión al libro cinematográfico en México?

GA: Pues lo que pasa es que la palabra guión es muy peyorativa, 'es que yo estoy haciendo una guía'. Mira, yo me tardé 3 años y medio escribiendo esto para hacer una guía. Creo que hay diferentes formas: hay quien escribe por encargo y simplemente obedece, toma notas y 'ahhh ¿qué quieres tú decir?'. Yo no, yo creo que es un mundo personal. Si tú vez por ejemplo... Amores Perros está muy vinculado a Retorno 201, Los 3 Entierros [de Melquiades Estrada] está muy vinculado a Un Dulce Olor a Muerte. Entonces cada una ha tenido un reflejo en la obra literaria. Yo por ejemplo escribí Retorno 201 cuando tenía 24 años. Hay una relación a 21 Gramos, de ahí viene precisamente. Entonces yo creo que hace parte de una obra en general y yo no creo que deba decirse 'ay, esto es una guía para hacer la película'. Yo creo que la película se hace entre dos: cuando hay una visión tan personal. A mi me dijo Alejandro: yo quiero que cuentes esta historia, porque a mi me llamó y me dijo, yo quiero que cuentes esta historia. Y después él dijo yo quiero dirigir y se hizo bajo ciertas condiciones, de las cuales no se cumplió ninguna.

E: Perdóname, esa parte no la entiendo. ¿Hablamos de Amores Perros? ¿Amores Perros no es lo que querías?

GA: Alejandro y yo quedamos, por eso le entregué yo Amores Perros, en que iba a ser una película de los dos, que iba a ser una película de Guillermo Arriaga y de Alejandro González Iñárritu. Y terminamos la película y armó un show, e hizo todo un show para quitarme el crédito.

E: ¿Cómo fue el trabajo de Amores Perros?

GA: Mira, yo tengo un grupo de amigos que siempre leen lo que yo hago y me dan notas, mi mujer, mi papá, mi mamá me dan notas, no es una relación así que se sentó Alejandro [González Iñárritu] y que me dijo... en lo absoluto. Él me daba notas y yo me iba y pensaba si entraban o no entraban. Él me daba notas de director y de productor. La misma forma de trabajo que tuve con Walter Parks que fue el productor del primer largo que yo dirigí, lo mismo que con Tommy Lee [Jones], con todos ellos. Pues no solo ellos dan notas, da notas mucha gente, a mi me dan notas mucha gente pero en el fondo yo soy el que decido si entran o no entran, no es así que la cercanía.

E: ¿Qué tanto va el rol de escritor después, cuando comienza la reproducción?

GA: En Amores Perros, 21 Gramos y Los 3 Entierros [de Melquiades Estrada] y obviamente El Búfalo de la Noche yo estuve muy cercano en pre producción, casting, en edición. Yo estuve en todos los procesos. Obviamente en Babel no estaba.

E: ¿Crees que es una forma de buscar la fidelidad y el tono del que hablamos?

GA: Creo que lo importante es la colaboración. Ya una vez yo le entrego algo a un director, tengo que confiar en él, pero es importante la colaboración, es importante que ese mundo y ese tono sea respetado y esa colaboración es la que defiende la obra. Lo que más termina importando es la historia entonces creo que esa colaboración es muy importante.

E: ¿Cuál experiencia crees tú que ha sido buena?

GA: Pues todas las experiencias son buenas y todas las experiencias son distintas. Creo que... a mí lo que me gusta mucho es la colaboración. Por ejemplo, trabajar con Walter Parks y Laurie McDouals [productores de The Burning Plain] como productores en mi caso, fue muy interesante para mí, porque fui cuestionado, y me cuestionó y me hizo pedazos varias veces hasta que quedó algo bien. Pues esa es la función del productor, ahora que yo he sido productor, llevar a que las cosas queden bien, y cuestioné, y cuestioné. Pero hay un momento en el que sabes que es el escritor el que decide cuando

es una obra personal. Cuando es una obra por encargo, lo que haces es que corro y traigo a otro.

E: ¿Eso quiere decir que no trabajas por encargo?

GA: He hecho dos trabajos por encargo y de los dos he sido despedido, eso ya indica que no soy bueno para eso.

E: Eso lo que demuestra es una posición autoral.

GA: Y es una posición autoral en la que escuchas a los directores pero al final dice escrita por, y más que por mí.

E: ¿Qué crees que hace falta para el reconocimiento del guión por parte de la literatura?

GA: Que la gente de literatura entienda que el cine son muchos procesos. Alguna vez dije esto y un agente me dijo: 'es que están muy manoseados', perdóname, pero manoseados por quién. Nadie cambia una cosa que yo escribo, ¿quién lo manosea? No están manoseados. Está esta cosa de que el director mete mano y el productor y demás. Ve este robo de créditos, hubo mucho robo de créditos, digo, a mi me pasó. Digo... Entonces hay quién escribe por encargo y permite que otros metan mano y hay quienes no. Piensa en Charlie Kaufman, tu no vas a decir que es un tipo: es una visión, es un mundo. David Mamet es un mundo, Sam Shepard es un mundo. ¿Cómo no vas a decir que no es literatura? Si es un mundo... Tú lees a Sam Shepard, tú ves la película que escribe, es el mundo de Sam Sheppard. Tú lees a Charlie Kaufman y es el mundo de Charlie Kaufman, tú lees las obras de David Mamet y ves el cine y es el mundo de David Mamet, entonces cómo no va a ser literatura si están presentando un mundo personal, con estructuras personales.

E: Lo que hace falta entender es que hay mundos personales pero también colaboración.

GA: Pero también hay colaboración en la novela. Mira, una vez vi los manuscritos de Raymond Carver y lo que él escribió fue tachado por su editor,

de tal manera que buena parte del minimalismo de Raymond Carver se debe a la participación de su editor, el editor fue el que le quitó, le quitó, y le quitó. Es más, este famoso cuento en el que van las niñas en bicicleta y las matan... seguía, y el editor lo cortó. Entonces tú dices, bueno ¿aquí no hay colaboración? ¿El editor no colaboró? Yo he sabido de casos de grandes obras donde un editor quitó, reconstruyó y publicó. ¿Eso no es colaboración? Entonces pareciera que cuando hay colaboración ya no es literatura. Yo creo que si hay una novela escrita entre cuatro, ¿deja de ser literatura? ¿Sería o no literatura? Entonces hay estos pleitos equivocados que si hay colaboración ya no hay literatura, y eso es mentira. Es más, escritores como Borges, que puedes ver lo que escribió, si miras los manuscritos antes y después del editor... Hay editores que han sido fundamentales en el éxito de una obra, en sus comentarios, en lo que quitan, en lo que ponen y como le dan vuelta a la escritura. ¿Eso lo hace menos autor al autor? No. Entonces eso le hace falta entender a la gente que hace literatura.

E: En tu caso...

GA: En mi caso yo firmo, a mí nadie mete mano. Me pueden dar ideas, yo decido si las ideas van o entra y salen.

E: Eso me da a entender que tú no trabajas con un editor sino con un grupo de personas que te dan ideas.

GA: Claro pero es que eso es diferente. Yo le ayudo a mis amigos, y hay muchos escritores que le leen a sus amigos o se los dan a sus amigos para que lo lean y les hagan comentarios. Rara vez... No conozco un escritor que no le de su manuscrito a alguien para ver qué opina.

E: Ese proceso de colaboración de lectura cuanto puede durar?

GA: En mi caso yo le doy a leer a mis amigos cada 40 páginas, cada 40 páginas nos reunimos y les leo y me dan consejos y yo soy el que... Una cosa es que ellos me digan y otra cosa es que yo lo haga.

E: ¿Te ha pasado que la editorial quiera meter mano?

GA: No, no hasta el momento. Sé que hay escritores que sus editores les hacen pedazos su trabajo, no es mi caso. Bueno, cuando yo llevé una novela ya está muy trabajada. Pero sí hay colaboración, hay muchos ejemplos de colaboración editorial.

E: ¿Qué le dirías a alguien que está en ambas posiciones? [Cine y literatura]

GA: Que vea el cine como literatura y que ponga el mismo empeño que pondría en escribir una novela, el mismo cuidado en el lenguaje que pondría en una novela.

E: ¿Qué le dirías a la industria?

GA: Incluso he pensado editar antes el libro cinematográfico mucho antes que salga la película.

E: ¿Eso no afectaría a la película?

GA: ¿Por qué? No irías a ver Romeo y Julieta?

E: Sí, pero es teatro y clásico.

GA: Pero la gente fue a ver Twilight después de leer el libro.

E: ¿Pero no afectaría a la gente ver la etiqueta de guión?

GA: A mi me encantaría leer lo próximo que va a hacer Sam Sheppard, leer lo próximo que hará Charlie Kaufman antes de la película. ¿A ti no?

E: ¿Hay alguna posibilidad de que tú publiques un libro cinematográfico antes de hacer la película?

GA: Voy a hacerlo. Con lo próximo que escriba voy a ver si primero lo publico y luego lo filmo.

E: ¿Habría algún problema en la influencia en la gente?

GA: No sé, por eso lo voy a ver. Y es parte de lo que estoy haciendo con lo de La Hora Cero. Voy a armar todos estos cortos y los voy a presentar como una

película. La misma historia, una y otra y otra vez y la gente va a decir: 'ya la vi, ahora vamos a ver cómo lo hizo este y este.' Y lo voy a publicar y ese es el proyecto de La Hora Cero.

E: Ya hablamos un poco de esto pero: ¿cómo surgió la idea de La Hora Cero?

GA: Con esta cosa de ver qué tanto pesa el escritor y ver que tanto pesa el director y ver si una historia puede mantenerse por sí sola. Como una canción adaptada por diferentes grupos, qué pasa si la cantan varios.

E: ¿Crees en el bloqueo de escritor?

GA: Por supuesto que no. Si se paraliza no es escritor. Para ser escritor se necesitan huevos. Yo ahora tengo un problema que se trabó, pero no es un bloqueo: es una ecuación matemática que tienes que resolver, pero no es un bloqueo. Ahora lo veo como... 'ok vamos a ver como se resuelve el problema, no estoy bloqueado.' Lo intento por varias formas y no sale, pero no es un bloqueo.

E: ¿Has tenido periodos en los que no has escrito?

GA: He parado por cansancio. Bueno muchas veces se te acaban las historias y pues se acabaron. Si no tienes qué vas a contar, punto. Pero sí, el escritor que quiere escribir va a escribir. El que tenga miedo, pues no es escritor. Cuando yo por primera vez escribí una novela, me gané una beca y el tipo que nos ayudaba. Tomo mi novela la dejó caer así y dijo: 'esto es una mierda, quién chingados te dijo que eras escritor'. Estábamos varios, y yo pensé 'voy a matar al cabrón'. Entonces le dije: 'no tienes idea de lo que es la literatura'. Entonces tomo mi libro y le dije: '¿porque hiciste eso?' y me dijo 'para ver si eras un escritor de verdad, si después de eso no vuelves a escribir es que no eras, si no aguantas una crítica es que no eras'. Se necesita desparpajo y confianza en uno mismo y la motivación por escribir. Yo puedo decirle a alguien, mira escribe... Uno escribe porque tiene cosas que decir.