

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS
Y SOCIALES**

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**EL RELATO CINEMATOGRAFICO: GUIONES
ADAPTADOS DE NOVELAS. *EL CALLEJÓN DE
LOS MILAGROS, DOS CRÍMENES Y NOVIA QUE TE VEA.*
ANÁLISIS NARRATOLÓGICO.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

P R E S E N T A

LIC. LORENA COLORADO DEL POZO

DIRECTORA: DRA. MA. DE LOURDES ROMERO ÁLVAREZ

CIUDAD UNIVERSITARIA

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria y Agradecimientos

A mi padre **Rodolfo Colorado**, pionero de la televisión en México, quien con su cámara ha escrito gran parte de la historia de México y del resto del mundo y me enseñó que través de las imágenes se cuentan historias y que éstas nos hacen ser personas diferentes. A mi madre **Alma del Pozo**, mujer de éxito, quien con su ejemplo en el trabajo me enseñó que la dedicación es primordial para lograr nuestras metas.

También dedico este trabajo a mis hermanos, sobrinos y amigos.

A **Lourdes Romero**, por sus magnificas clases impartidas durante la maestría, por aceptar dirigir la tesis, por su paciencia y por sus consejos que permitieron que culminara este trabajo; gracias Dra.

A **Tonatiuh Martínez** por alegrarme la vida en momentos difíciles, por su dedicación y sus consejos.

“Pero yo estoy convencida de que el arte primordial es el narrativo, porque para poder ser, los humanos nos tenemos previamente que contar. La identidad nos es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos”...

Rosa Montero

ÍNDICE:	1
INTRODUCCIÓN.	3
CAPÍTULO I.	15
1. Relato y Guión.	15
1.1 Relato.	15
1.1.1 <i>Definición.</i>	15
1.1.2 <i>Relato de ficción.</i>	18
1.1.3 <i>Relato de no ficción.</i>	21
1.2 Guión.	23
1.2.1 <i>Definición.</i>	23
1.2.2 <i>Guión de ficción.</i>	25
1.2.3 <i>Guión de no ficción.</i>	26
CAPÍTULO II.	29
2. Metodología.	29
2.1 Los grandes conceptos de análisis de tiempo.	29
2.1.1 <i>Orden.</i>	30
2.1.2 <i>Duración.</i>	32
2.1.3 <i>Frecuencia.</i>	34
2.1.4 <i>Acerca del estado temporal del guión.</i>	35
2.2 El Modo.	39
2.2.1 Distancia.	39
2.2.1.1 <i>Relato de acontecimientos.</i>	39
2.2.1.2 <i>Relato de palabras.</i>	41
2.2.2 La focalización.	43
2.2.2.1 <i>Focalización interna.</i>	43
2.2.2.2 <i>Focalización externa.</i>	44
2.2.2.3 <i>Focalización cero.</i>	44
2.3 La Voz.	45
2.3.1 Tipos de narradores.	45
2.3.1.1 <i>Narrador homodiegético.</i>	46
2.3.1.2 <i>Narrador heterodiegético.</i>	47
2.3.2 Funciones del narrador.	48

CAPÍTULO III.	50
3. Análisis de Novelas y Guiones.	50
3.1 <i>El Callejón de los Milagros.</i>	50
3.1.1 El Tiempo.	50
3.1.2 El Modo.	66
3.1.3 La Voz.	80
3.2 <i>Dos Crímenes.</i>	91
3.2.1 El Tiempo.	91
3.2.2 El Modo.	100
3.2.3 La Voz.	108
3.3 <i>Novia que te vea.</i>	111
3.3.1 El Tiempo.	111
3.3.2 El Modo.	128
3.3.3 La Voz.	140
CAPÍTULO IV.	144
4. La Función del Adaptador (Nivel Extratextual).	144
CONCLUSIONES.	154
GLOSARIO.	169
BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA.	189

INTRODUCCIÓN.

En los últimos treinta años el cine mexicano ha luchado constantemente por sobrevivir dentro de una doble crisis: por una parte financiera y por otra de calidad. Ya son años en que el cine mexicano ha avanzado entre el desconcierto de una industria declinante, un público que crece y que cada vez exige más. ¿Cuál ha sido la razón de este desconcierto? Para el cine mexicano la crisis financiera aniquiló al cine independiente; la globalización ha permitido que en Estados Unidos haya más talentos mexicanos que en otros años, además de librar las “numerosas batallas contra los dueños de la industria y los nuevos administradores, contra el imperio distribuidor estadounidense y contra el analfabetismo cultural del país.”¹

Las películas *Rojo Amanecer* (Jorge Fons,1988), y *El Bulto* (Gabriel Retes, 1991) en el periodo presidencial de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), se consideraron la obra cumbre del sexenio. Asimismo en 1990 después de estar treinta años enlatada se exhibió en el cine *La Sombra del Caudillo*. A partir de estos tres estrenos, durante el sexenio salinista, ya puede hablarse de un nuevo cine mexicano, porque además de sus temas, se trata de un asunto de libertad de expresión.

Aún así la industria cinematográfica fue incapaz de producir las cien películas anuales, promedio de largometrajes en sexenios anteriores* que mantenían en aquellos años un 30 o 35% del tiempo asignado en pantalla, porcentaje que se redujo hasta un 3.5% en 1998, la cifra más baja desde 1932. Esto significó que la producción cinematográfica fue mínima al producir entre diez o quince largometrajes anuales. Tal medida provocó que de 1990 a

¹ Gustavo García, *Nuevo Cine Mexicano*, México, Editorial Clío. 1997, p.8

* De 1949 a 1990 se realizaron alrededor de cien películas anuales. En 1958 se alcanzó el mayor número de producción de cine nacional: 136 películas. Véase en: García Riera, Emilio. *Historia del Cine Mexicano*. Editorial Foro 2000. México, 1986.

1991 se desplomara la producción en cerca de 75%. De 62 cintas nacionales estrenadas en 1991 se pasó a sólo 17 en 1996.

Debido a esta situación el Estado mostró total desinterés por la industria cinematográfica, a raíz de la quiebra de sus corporaciones cinematográficas; en 1993, el Estado liquidó el Banco Nacional Cinematográfico: cerró las productoras paraestatales Conacine, Conacine 1 y 2; declaró en quiebra las empresas distribuidoras Películas Mexicanas (1988) y Películas Nacionales (1991) y privatizó la Compañía Operadora de Teatros, los Estudios América y los canales de televisión 7 y 13. En ese entonces el Estado únicamente conservó los Estudios Churubusco-Azteca y el Centro de Capacitación Cinematográfica.

También las empresas distribuidoras de películas mexicanas se desmembraron. Destacó sólo una grande: Videocine (de Televisa) que estrenó 19 cintas en 1994. Películas Nacionales era la más importante hasta antes de su quiebra en 1991.

La exhibición de películas mexicanas sufrió así una disminución por un lapso de cinco años. La reducción de películas exhibidas, la inclusión de cintas estadounidenses (que llegó a ocupar hasta el 95% en pantalla) y la reducción de espectadores derivó en el desplome de la industria cinematográfica. Esto se dio a partir del sexenio de Miguel de la Madrid cuando irrumpen formas alternativas de consumo cinematográfico (video, cable y antenas parabólicas) y se presenta una alza en los precios de taquilla.

A partir de 1993 las salas cinematográficas tuvieron precios de admisión cada vez más elevados, ocasionando el creciente ausentismo del público. Éste prefirió refugiarse en la programación televisiva o en la renta de video. Para los espectadores fue cada vez más costoso y de mayor riesgo el

esfuerzo que significaría acudir a cines sucios, con pantallas manchadas, proyectores desajustados y un sonido inaudible.

Esta situación tocó fondo en el sexenio salinista. Se necesitaba un giro dramático para recuperar esta rama de la industria y recuperar lo que escaseaba desde hacía tres decenios: calidad.

En noviembre de 1993 la compañía estadounidense Cinemark anunció que construiría en México los llamados Cineplex erigidos en nuevos conjuntos, con salas más pequeñas, de acuerdo con el denominado Multiplex. Lo anterior se complementó con un público más selectivo y dispuesto a asistir al cine y pagar más cara la taquilla, siempre que la espectacularidad o la calidad de la oferta cinematográfica lo ameritara. En mayo del siguiente año el presidente Zedillo inauguró Cinemark en el Centro Nacional de las Artes al asistir a la exhibición de la película *Dos Crímenes* (Roberto Sneider, 1994)

La nueva oferta de cines Multiplex hizo repuntar la venta de boletos: 80.4 millones durante 1996 en 1639 salas, que se incrementaron hasta 1728 recintos en 1997. Los nuevos cines *no le hicieron el feo* a los productos nacionales pero los dejaron a su suerte en taquilla: *Cilantro y Perejil* aguantó casi cinco meses en el Distrito Federal. Con la permanencia de esta cinta ya se puede hablar de un cine de calidad.

A lo largo de tres sexenios (1976-1990) abundó el cine de albures y ficheras, pues era el único cine que atraía a espectadores más interesados en el relajo de la picardía mexicana que en una propuesta gubernamental. Películas en las que el sexo es una necesidad existencial y “el albur afirmación de un clasismo a la inversa: el lenguaje de la crisis, áspero, bestial, sin concesiones, dominado por los desechos del presupuesto”.² Películas cuya temática era la

² Ibidem. P.16

pobreza, el desempleo, alcoholismo y prostitución, migración, atracos, transas, rateros, asesinos, mendigos, chavos banda.

En el periodo que comprendió el cine mexicano de los noventa, el cine mexicano recuperó a gran parte del público que había perdido tanto por la baja producción de cintas nacionales y de calidad como por el cierre de salas cinematográficas. En esta época el cine nacional produjo cintas de gran éxito tanto crítico como comercial, esto permitió el surgimiento de una nueva generación de cineastas, actores, escritores, técnicos y espectadores.

Dada la necesidad de “hacer” un cine a la vez taquillero y de calidad, se buscó hacer un cine apoyado en el prestigio literario, estas nuevas pretensiones se cumplieron, pues el cambio a un cine de “calidad” al que se le llamó *nuevo cine mexicano**, resultó diferente para el público, y ese fue uno de los elementos que lo hizo taquillero.

Hacia 1918 el cine mexicano, emprendió una breve pero intensa actividad adaptando novelas como *Santa* y *La llaga* de Gamboa, filmadas por Luis G. Peredo. En los años treinta y cuarenta, el cine atrajo a todo tipo de literatos que se aventuraron en el guionismo y la adaptación de obras de todo el mundo.

Durante la época Echeverrista, las aportación literaria de la mayoría de las películas del primer concurso experimental destacaron la aparición de una nueva generación de novelistas en el medio cuya inclusión se debió a la urgencia de atraer a un público que había abandonado el cine mexicano hacía varios años. Sergio Olhovich filmó en 1971 el cuento de Carlos Fuentes *Muñeca Reina*. El mismo Fuentes sería el guionista de *Aquellos Años* en 1972. Y tras él, José Emilio Pacheco hizo el guión de *El Castillo de la Pureza* de

* Nuevo cine mexicano: en el cual desaparecen los albures y las ficheras, aparece una nueva generación de escritores, directores y actores; hay una clara libertad de expresión. Un nuevo cine mexicano con un público renovado, exigente ya adaptado por las buenas condiciones de las nuevas cadenas cinematográficas.

Arturo Ripstein; Jorge Fons hizo *Los Cachorros* de Vargas Llosa en 1971. Y la realización de Gabriel Retes, *Los Náufragos de Liguria* de Emilio Salgari en 1984.

En el sexenio de José López Portillo la audacia de los cineastas no tuvo límites. Juan Ibáñez filmó *Divinas Palabras* de Valle Inclán y José Bolaños filmó *Comala*, versión de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En la transición de sexenio Ripstein realizó la novela de José Donoso *El Lugar sin Límites*, la película más importante de su carrera.

Sin embargo este cine de los años setentas y ochentas que pretendía calidad con el prestigio literario, no funcionó debido a que el público no estaba preparado a ver temas en el cine de un México sórdido, además de la censura por parte del estado.

Durante el sexenio del presidente Salinas (1988-1994) aún dentro de la catástrofe del cine nacional, el mandatario en su sueño primermundista dio un gran apoyo a los autores que habían debutado en los años sesenta y setenta, así como a los recientes directores egresados de las escuelas de cine. En esta época se filmaron alrededor de noventa largometrajes de ficción de los cuales alrededor de quince guiones estaban basados en novelas, cuentos y una pieza teatral; el resto fueron ideas originales.

De los más importantes largometrajes de ficción se mencionan:

PELÍCULA Y AÑO	DIRECTOR	LIBRO	AUTOR
<i>El Secreto de Romelia</i> (1990)	Busi Cortés	<i>La Viuda Román</i>	Rosario Castellanos
<i>Playa Azul</i> (1991)	Alfredo Joskowicz	Pieza teatral <i>Playa Azul*</i>	Victor Hugo Rascón Banda
<i>Anoche Soñé Contigo</i> (1992)	Marisa Sistach	Cuento <i>Esta noche Azucena**</i>	Alfonso Reyes
<i>Como Agua Para Chocolate</i> (1992)	Alfonso Arau	<i>Como Agua Para Chocolate</i>	Laura Esquivel
<i>Mirolava</i> (1993)	Alejandro Pelayo	<i>Mirolava**</i>	Guadalupe Loaeza
<i>Novia que te Vea</i> (1993)	Guita Schyfter	<i>Novia que te vea</i>	Rosa Nissan
<i>Principio y Fin</i> (1993)	Arturo Ripstein	<i>Principio y fin</i>	Naguib Mahfouz
<i>La Vida Conyugal</i> (1993)	Carlos Carrera	<i>La Vida Conyugal</i>	Sergio Pitol
<i>El Callejón de los Milagros</i> (1994)	Jorge Fons	<i>El Callejón de los Milagros</i>	Naguib Mahfouz
<i>Dos Crímenes</i> (1994)	Roberto Sneider	<i>Dos Crímenes</i>	Jorge Ibarguengoitia

* En este caso se trata de una pieza teatral.

** En estos casos se tratan de cuentos.

De las noventa películas que se realizaron durante este periodo, el 11% fueron adaptaciones, lo que en un momento dado pudo garantizar el éxito en taquilla, porque independientemente del apego de estos escritores al sistema, el Estado requirió la solidez de la construcción narrativa, el trabajo creativo y la imaginación como ingredientes para atraer al público. Finalmente el nuevo cine mexicano fue el medio para mostrar esa “nueva ideología mexicana”.

El presente trabajo se centra en el análisis de las novelas y los guiones adaptados a largometrajes cinematográficos. Considero que, en la actualidad, el guión de cine adaptado no ha sido estudiado, por lo que el análisis servirá para darle al guión, un valor y un reconocimiento como relato. Para realizar el análisis se revisaron quince guiones adaptados durante el periodo de 1988 a 1994, solamente se seleccionaron tres de ellos, ya que los doce restantes

servirán para futuros trabajos. Los guiones elegidos son: *El Callejón de los Milagros*, de Vicente Leñero, *Dos Crímenes*, de Roberto Sneider y *Novia que te vea*, de Guita Schyfter. En lo personal estos guiones se seleccionaron porque sus historias pertenecen plenamente al concepto de películas mexicanas *de las de antes* (melodramas, conflictos sociales, económicos y familiares) pero con las posibilidades narrativas, descriptivas y morales que ofrecen el cine y la libertad de expresión de hoy en día. Estos guiones se eligieron porque las tres películas tienen un papel fundamental: son adaptaciones. Puede parecer obvio destacar la importancia del guión, dado que sin historia no hay película. Sin embargo, cuando un guión está bien logrado: - como es el caso de los guiones seleccionados para este trabajo- se tiene que señalar y sobre todo por el especial cuidado en la adaptación, en donde se trasladan tiempos, se transforman lugares, se recrean personajes.

El propósito de este trabajo es hacer un análisis comparativo entre la novela y el guión, que permita distinguir las características y los elementos de cada relato, para ver cómo el narrador de la novela y el adaptador del guión manipulan y organizan la información; cómo es que cuentan la historia, cómo nos la dan a conocer. Además el análisis permitirá saber qué es lo que el adaptador conserva de la novela en el guión; qué repite, qué omite y qué añade. Conocer qué es lo que se mantiene del criterio de unidad: de tema, de forma, de acción, de desarrollo temporal, de diálogos, de lugares y de personajes.

Una vez establecidas estas características y elementos del relato, se pasa a un nivel extratextual, para conocer los elementos necesarios para la adaptación de un guión, valorando la función del adaptador. El guión de cine es un relato que cuenta algo, nos cuenta una historia. Una vez que este guión se produce, más tarde lo veremos representado en la pantalla por actores en

una sala cinematográfica. Pero mucho antes de todo este proceso de producción y exhibición, la historia fue escrita en un papel, y más aún hubo un trabajo de adaptación: el guión basado en otro texto ya sea una novela, un cuento o en una pieza teatral.

El interés de este trabajo es demostrar que la adaptación del guión cinematográfico es una nueva propuesta, que la esencia (anécdota) es la misma que en el texto original; en otras palabras lo que cambia entre un medio (novela) y otro (guión) es la forma, porque al pasar de uno a otro se dan una serie de alteraciones, sin embargo la anécdota se conserva.

Para llegar a lo dicho se realizó lo siguiente: de los tres guiones seleccionados, cuyas historias no son originales sino basadas en novelas, se establecieron relaciones y comparaciones entre éstas y los guiones. Para ello se utilizaron las categorías de *tiempo*, *modo* y *voz* propuestas por Gérard Genette, quien recuperó la palabra “narratología” de su colega Tzvetan Todorov, el origen de la narratología como disciplina en su obra. En *Figuras III* publicada en 1973³ Genette incluye como elemento de estudio a la narratología.

La doctrina de Genette, como nos mencionan André Gaudrelaut y Francois Jost, es referencia obligada de cualquier estudio sobre la narración, en este caso, la narración del guión cinematográfico, puesto que ofrece una respuesta a las cuestiones más solicitadas en el campo del análisis narrativo: “la narratología modal y por la narratología de la expresión, debido a la prioridad que le damos al medio - el cine por oposición a la literatura o

³ Gérard Genette, preocupado por los problemas que plantea la poética del relato, aplicó su metodología crítica a la obra de Proust: *En busca del tiempo perdido*. Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona. Editorial Lumen, 1973.

también al comic- cuya manipulación da forma al relato y más tarde nos lo entrega”.⁴

Asimismo me remonté a otros estudios basados en Genette el de Seymour Chatman,⁵ quien consiguió integrar la tradición de la narratología europea del pasado estructuralista con la teoría de la novela anglosajona, al abordar la cuestión básica de cómo una historia se convierte en un discurso, o elaboración artística mediante una composición formal. Su trabajo crítico representa un atractivo planteamiento para los interesados no sólo en la literatura sino también en los guiones de cine.

También los estudios de narratología de Lourdes Romero⁶ sobre los relatos no ficcionales, fueron punto de motivación para este análisis. Finalmente se tuvieron presentes a André Gaudrelaut y Francois Jost, quienes también utilizaron a Gérard Genette. En sus trabajos estos dos últimos autores analizan una diversidad de películas mediante una exposición metódica de los conceptos claves de la narratología, principalmente los de narrador, tiempo y punto de vista.

Para entender cómo llevé a cabo el trabajo tanto los guiones como las novelas se segmentaron. Esto significa que se dividieron según los acontecimientos de la historia. A cada segmento se le asignó un nombre para facilitar su localización y como ya se mencionó utilicé las categorías de tiempo, modo y voz propuestas por Gérard Genette:

- En el *tiempo*, porque éste se reduce en el guión en cuanto a la sucesión de los acontecimientos que supone la historia al orden en su aparición en el relato. De la misma forma el tiempo se reduce porque en su

⁴ André Gaudrelaut y Francois Jost, *El Relato Cinematográfico*. París. Editorial Paidós, 1995.

⁵ Seymour Chatman, *Historia y Discurso*. Madrid. Editorial Taurus Humanidades, 1974.

⁶ Ma. De Lourdes Romero, *El Relato periodístico entre la ficción y la realidad*. (análisis narratológico), Madrid, Universidad Complutense, 1995.

duración el tiempo en que se narra la novela es mucho mayor al tiempo del guión. Y por último, el tiempo se transforma y se reduce porque el número de veces que los acontecimientos se hallan evocados en la novela en relación al número de veces que se supone se sobreviene en la historia es mayor al del guión cinematográfico.

- En el *modo*, porque en la novela la focalización determina cuál es el foco del relato, muestra lo que ve un personaje y dice lo que éste piensa. En el guión cinematográfico la focalización y la ocularización caracterizan la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve.
- En la *voz*, porque en la novela hay un narrador heterodiegético; esto significa que no es personaje de la historia, pero está ahí, contándonos. Sabe todo acerca de los personajes y en muy pocas ocasiones cede la palabra a los personajes. En el guión cinematográfico el narrador, aunque también heterodiegético, cede totalmente la palabra a los personajes, convirtiéndose éstos en los narradores del relato.

Esta investigación pretende ser útil para estructurar las relaciones de significación entre los elementos de los relatos de las novelas y los guiones. Entender cómo es que las relaciones humanas significan, y por tanto, cómo es que mueven a la acción dentro de una estructura de significación. Con este análisis se puede observar que las novelas y guiones se convierten en un medio de comunicación, mismo que sin una estructura, no sería posible entender. Este trabajo señala las diferencias entre la estructura de la novela y el guión, que nos permitirán comprender mejor las partes del guión y la razón profunda de su unidad a partir de la cual podrán desarrollarse otros análisis.

En consecuencia este trabajo sirve para conformar un estudio crítico, en el que se considera los elementos importantes en el traslado de la novela al

guión cinematográfico, mediante el análisis de las novelas y los guiones: *El Callejón de los Milagros*, *Dos Crímenes* y *Novia que te vea*, con el objetivo de establecer principios generalizados y elementos para el análisis de futuros guiones adaptados de novelas.

El cuerpo de este trabajo queda dividido en los siguientes capítulos:

Capítulo I. Relato y Guión. Los conceptos que se utilizan en este apartado son: historia, relato, narración y guión cinematográfico. La historia es el significado, es decir, los hechos narrados y el relato es el significante y es el que ofrece un análisis textual. El relato nos informa sobre los acontecimientos que narra (historia) y también nos informa sobre la actividad que lo crea (narración). La narración es el acto por el cual el narrador cuenta los hechos que constituyen la historia y por extensión la situación concreta en que se produce la acción de contar. El guión es un relato que se narra mediante imágenes.

Capítulo II. Metodología. En esta parte se presentan las categorías de tiempo, modo y voz.

El tiempo alude a las relaciones temporales que se dan entre el relato y la historia. En la categoría de tiempo, se estudian las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, según tres determinaciones esenciales: *orden*, *duración* y *frecuencia*.

La categoría de modo, refleja la actitud del sujeto enunciador respecto del objeto de su enunciado. “Distancia” y “perspectiva”, son las dos modalidades esenciales de esa regulación de la información narrativa que es el modo.

La voz es la instancia narrativa o el procedimiento de enunciación en el que se sitúa el narrador. En esta categoría se estudia al sujeto que es

responsable de los fenómenos relacionados con la narración y las circunstancias que rodean a este hecho de comunicación. Este sujeto es el narrador, quien dirige su mensaje a alguien (narratario). En sí, el narrador es el que asume, en el relato, el papel de sujeto de la enunciación cuya función principal es contar y por lo tanto responsable de lo que en él se cuenta.

Capítulo III. Análisis de Guiones y Novelas. El objetivo de este capítulo es establecer las relaciones y comparaciones de tiempo, de modo y de voz de las novelas y los guiones: *El Callejón de los Milagros, Dos Crímenes y Novia que te vea*:

El tiempo en donde se desglosan las sub-categorías *orden, duración y frecuencia*. Con su aplicación se pretende analizar las relaciones entre el orden de los sucesos en la historia y cómo son presentados en el relato; asimismo los ritmos que desarrolla el relato y con la frecuencia se analizarán los periodos de reiteración de los sucesos en el relato.

El modo en el cual se analiza la perspectiva del narrador, la de los personajes y la del narratario, es decir, analizar el punto de vista y la distancia desde las cuales es narrada una historia.

La voz en la cual se trata la identidad del narrador y los niveles narrativos.

Capítulo IV. Este capítulo trata a un nivel extratextual la función del adaptador. Su trabajo con los personajes, que son la base fundamental del guión cinematográfico y su labor con las escenas en donde se desarrolla la acción.

Es así que con el desarrollo de cada uno de los capítulos, se pretende conformar un estudio crítico-analítico, en el que se consideren los elementos importantes que conforman el relato de los guiones adaptados: *El Callejón de los Milagros, Dos Crímenes y Novia que te vea*.

CAPÍTULO I.

1. Relato y Guión.

Antes de adentrarnos a conocer la importancia del guión cinematográfico, y además de demostrar que éste es también un relato, en este capítulo se tratarán brevemente algunos conceptos vinculados específicamente, al relato de ficción.

1.1 Relato.

1.1.1 Definición.

La esencia del relato consiste en que da cuenta de una historia; es decir, narra o representa una historia. El relato comunica sucesos, gracias a la intervención de un narrador, mediante la representación teatral efectuada, en un escenario y ante un público, por personajes en las obras dramáticas o en una película.

Si el relato narra o representa una historia, entonces ¿qué es la narración y qué es la representación? La narración es la exposición de unos hechos. La existencia de la narración requiere la existencia de sucesos relatables. Es así como la relación de una serie de acontecimientos se llama relato, y puede ofrecer la forma de la narración, como en un cuento, o bien de la representación, como en una película. Como se mencionó al principio, según esta acepción técnica hay relatos narrados y relatos representados. Una narración es, pues, un tipo de relato. Para Bremond,⁸ en los relatos se presenta “una sucesión de acontecimientos que ofrezcan interés humano y posean unidad de acción”. Dichos sucesos se desarrollan en el tiempo y se derivan

⁸ Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural del relato*, Premia editora, México, D.F, 1990. p.99-104

unos de otros, por lo que ofrecen simultáneamente una relación de consecutividad (antes/después) y una relación lógica (de causa y efecto). Por ello mismo, el relato manifiesta los cambios experimentados a partir de una situación inicial.

Hay que precisar que cuando el relato es narrado, los hechos son comunicados a un destinatario que se llama receptor, oyente, lector, o narratario (cuando está en el interior del relato). Dichos sucesos son comunicados por un emisor de los enunciados (o sujeto de la enunciación) que se llama narrador, el cual dentro de la ficción ⁹ se dirige al narratario (a diferencia del autor que se dirige al lector).

En una narración se presentan principalmente los hechos relatados; las acciones realizadas por los protagonistas o los personajes. En la narración, el discurso es el equivalente de las acciones. En ellas pueden alternar, sin embargo, otras estrategias discursivas como la descripción de conceptos, lugares, objetos, animales, personas, épocas etc. El diálogo (aunque característico en los relatos que son representaciones teatrales) a diferencia del monólogo que puede ser verbal o pensado por un personaje.

En términos generales, la narración es el procedimiento discursivo utilizado más abundante; incluso ocupa un lugar en las obras de teatro y en las películas, donde se utiliza para dar cuenta de acciones ocurridas en escenarios y en otra instancia temporal.

Los géneros narrativos, sin embargo, se oponen a los cinematográficos, y el fundamento de tal oposición radica en la estrategia discursiva de los hechos. En ambos tipos de relato, narrados y representados, alguien cuenta a alguien una historia, pero en la narración la comunica un

⁹ Ficción: que no guarda una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad.

narrador a un lector; mientras que en las películas el autor comunica su mensaje al público, creando una situación en que los personajes aparecen en escena representados por actores que fingen inventar en ese momento los parlamentos que emiten, aunque en realidad han sido previamente preparados para que los aprendan y los digan.

Así pues en el relato representado (cine) también hay narraciones: los personajes pueden convertirse en narradores. En cierto tipo de películas los actores se apropian de la función del narrador, de manera que los actores funcionan como narradores.

En el cine encontramos que las películas de ficción son relatos tanto narrados como representados. Narrados porque parten una base muy importante que es el guión, y el guión está escrito para ser representado porque igualmente que en el teatro se va a recurrir a actores para que memoricen los diálogos y las acciones que el guión, previamente preparado, les indique.

En el cine, existe otra forma de transmitir informaciones narrativas: consiste en privilegiar eliminando completamente al narrador del proceso de comunicación, la reunión en un mismo terreno (en una misma escena) de los diversos personajes del relato. Para ello, se recurre a los actores cuya tarea será la de revivir en directo (aquí y ahora), ante los espectadores las diversas acciones que supuestamente han vivido (antes y en otra parte) los personajes que personifican. Este es el proceder - cuya principal manifestación sigue siendo la representación teatral y que Platón denominó *mimesis* (imitación)- que podemos asociar a lo que recientemente se viene llamando en cine “Mostración”.

1.1.2 *Relato de Ficción.*

Antes de aterrizar al concepto de relato de ficción, se definirá simplemente lo que es *ficción*. Para Ducrot y Todorov¹⁰ “ficción es un discurso representativo que evoca un universo de experiencia mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad que guarda la estructura de la obra con las convenciones de género y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación, que permiten al lector - según su experiencia del mundo- aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira”.

La organización del discurso ficcional sería de la siguiente manera: en la ficción el narrador es una entidad distinta al autor. El *yo* del *autor* es un *yo* social muy variado, es aquel que desempeña los papeles de ciudadano, contribuyente, empleado, padre de familia, sindicalista, jefe de manzana, etc. haciendo necesariamente uso de un registro lingüístico diferente en cada papel. El *yo* del *narrador* es un *yo* ficcional, el *yo* de un locutor, imaginario que el lector puede ir construyendo (inclusive cuando desempeña varios papeles de distintos personajes) durante el proceso de lectura a partir de aquellos enunciados que a él (al narrador) se refieren. Esto no significa que no haya nada del autor en el narrador, el autor pone al servicio del narrador su competencia lingüística y su saber que provienen de su saber intelectual y de su experiencia vital, pero la correferencialidad (que se da entre el sujeto social y el sujeto textual de una carta) se cancela entre el sujeto social y el sujeto textual de la ficción.

¹⁰ Ducrot, O. Y Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires. Siglo XXI, 1974.

Así pues, en el discurso ficcional hay un doble discurso simultáneo debido a que hay un acto de enunciación verdadero, dado dentro de una dimensión pragmática, que es un acto del autor; y hay también un acto ilocutivo¹¹ (acción lingüística que establece un vínculo entre locutor y alocutario porque crea un compromiso: promete o interroga) simulado del narrador, dado que la dimensión semántica en la que el discurso siempre aparece, por definición, como verdadero, aunque proviene de la fuente ficticia (el narrador) y no de la no ficticia (el autor). El acto del lenguaje del autor es “ficcionalmente verdadero”, el del narrador en cambio es, “verdaderamente ficcional”. En el caso de la narración no ficcional, el papel del narrador es social; el historiador escribe desempeñando su papel social de historiador, lo mismo lo hará el periodista o el documentalista en cine.

Teniendo en claro lo que significa la palabra ficción, se pasará a lo que es un relato de ficción. Para Cristhian Metz una relato de ficción “es un discurso cerrado que logra irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos”¹². Por ejemplo en el caso del cine, toda película participa a la vez en dos géneros. Se dice que deber ser una película de ficción y que toda película de ficción debe considerarse, un documental. Lo que permite que un género le tome la delantera a otro es la lectura del espectador. En el caso de la actitud documentalizante y la expresión, es la actitud-documental y a la actitud de ficción, la imagen hace las veces de indicio, y en la medida en que, para el espectador, parece haberse visto directamente afectada por la espacialidad y la temporalidad del objeto representado. En el cine, la imagen se concibe como la retención visual de un (momento) espacio-temporal “real”. Lo que el

¹¹ Véase tipo de Acto de Habla: locutivo, ilocutivo, perlocutivo en: *Palabras y acciones* de J.L. Ausrin, Buenos Aires, Paidós, 1971; También con el título *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982.

¹² Christian Metz, *Ensayos sobre la significación del cine*, p.31.

espectador contempla es a la vez el tiempo y el lugar de lo que Schaeffer¹³ llama “formación de la impresión”; ese momento particular y puntual en que la película ha sido impresionada por los rayos luminosos refractados por los objetos profílmicos (lo que ha estado ante la cámara y ha impresionado la película). La actitud documentalizante anima al espectador a considerar el objeto representado como “*un haber estado ahí*”. La actitud ficcionalizante nos anima a considerar como “*estando ahí*”. Esos *haber estado ahí* que son todos los objetos profílmicos se han estado mostrando ante la cámara. Por ejemplo, en el adiós final de Víctor en “*Casablanca*”, no son los actores Bergman y Bogart interpretando, en la época del rodaje (haber-estado-ahí), en ese decorado del campo de aviación, lo que se supone *estoy mirando* durante la proyección. Se supone que estoy obligado a adoptar una actitud ficcionalizante que me hará considerar mis deseos (los haber-estado-ahí) realidades (estando ahí) y me hará creer, por un instante, que es aquí, ante mí, en esta sábana blanca, donde *dos personajes* se están diciendo adiós. Es así como podemos diferenciar la transcripción de ese mundo real, que existe al margen de nosotros; de la construcción de este mundo que sólo existe en nuestras cabezas y denominamos ficción.

De esta manera se define al relato de ficción como aquel que narra o representa una historia, el cual se fundamenta en la recreación de la realidad y desarrolla su propio discurso con base en planteamientos dramáticos.

Al definir lo que es un relato y lo que es un relato de ficción, a continuación se referirá lo que significa el relato de no ficción y queden más claros los conceptos entre ficción y no ficción.

¹³ André Gaudreault y Francois Jost; *Op. Cit*; p.39. De Jean-Marie, *La imagen precaria*, Madrid, Cátedra, 1990 p. 65.

1.1.3 *Relato de no ficción.*

El relato de no ficción consiste en que comunica sucesos o hechos, trasladados del tiempo en que realmente sucedieron al presente, al tiempo del receptor. “Sin importar el tiempo del suceso, los hechos se convierten en contemporáneos a la conversación y a las acciones que generan las noticias”.¹⁴ Precisamente, los vehículos encargados de dar a conocer lo que sucede a nuestro alrededor incorporando al presente del receptor, a su conversación a su reflexión y a su acción son los medios de comunicación - el periódico, la radio y la televisión- .

Señalando la tarea de los medios de comunicación, el periodismo será aquella actividad que emplea un método para interpretar la realidad social. Asimismo el periodista tiene que interpretar los hechos; es decir, “debe captarlos dentro de una realidad compleja, comprenderlos y expresarlos. Esta es precisamente la tarea de interpretación la interpretación periodística: permitimos el empleo del lenguaje, descifrar y comprender los hechos que suceden a nuestro alrededor”.¹⁵

Los géneros periodísticos (notas informativas, entrevistas, crónicas y reportajes; comentarios y artículos) son el medio para comunicar las noticias. Sin embargo muchas veces las noticias se presentan sin un análisis profundo sin conocer el cómo y el por qué de una nota informativa. “Cuando el hecho se relaciona con otros que se han producido simultáneamente o con anterioridad y con algunos que se prevén, el tratamiento que se da a lo hechos interpretados produce una explicación, un análisis de situaciones”.¹⁶ Toda esta información que hace ver, sentir y entender las cosas como si se hubiera

¹⁴ Ma. de Lourdes Romero Alvarez, *Op.Cit*; p.2

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.* p. 9.

estado en el lugar del hecho o suceso; es la función del periodismo o de la corriente denominada “Nuevo Periodismo”.

Podemos decir que el relato de no ficción, serán aquellos relatos “periodísticos con elementos de ficción y una intensificación de la subjetividad”[...]“en el cual abundan las técnicas narrativas de la novela y el narrador es testigo de los acontecimientos”.¹⁷

A estos textos que resultan del trabajo de investigación de los periodistas se les ha llamado: relato no ficcional, reportaje profundo, reportaje novelado, reportaje de investigación reportaje testimonial periodismo informativo de creación, relatos del nuevo periodismo y relatos periodísticos.

Una vez que se han definido los conceptos de relato, relato de ficción y relato de no ficción conoceremos lo que es el guión, a partir del estudio de *El Callejón de los Milagros*, *Dos Crímenes* y *Novia que te vea*, considerados como relatos.

¹⁷ *Ibidem.* p.13.

1.2 Guión.

1.2.1 Definición.

El guión es una obra cinematográfica, radiofónica o televisiva en embrión, es decir, el primer estado del desarrollo de lo que será una película, un programa de radio o televisión. El guión es una estructura dramática, si se trata de un trabajo de ficción, o lógica, si se refiere a un trabajo documental.

El relato, por definición da cuenta de una historia; comunica sucesos, por medio de la intervención de un narrador, gracias a la representación teatral efectuada en un escenario y ante un público por personajes, en las obras dramáticas. En el guión cinematográfico, se cuenta una historia, incluyendo textos, diálogos, situaciones, personajes. Por lo tanto el guión de cine visto como un relato de ficción es como dice Greimas refiriéndose al texto de la obra dramática o de teatro: “ una especie de partitura dispuesta para ejecuciones variadas... “un discurso a varias voces”, una sucesión de diálogos”.¹⁸ Entonces el guión de cine, al ser un relato lo llamaremos: guión narrativo de ficción.

De un guión de cine resulta una película, y por muy acabado que el guión esté, no deja de ser la materia prima que el director o el productor han de transformar en una película.

Una frase muy conocida del Director de Cine Akira Kurosawa, que muestra la importancia que el guión tenía para él es: “Con un buen guión un director mediocre puede hacer una gran película, con un mal guión un director extraordinario puede hacer el ridículo”.¹⁹ Por lo tanto al ser el guión una guía ha de ser sólida y tendrá que contemplar todos los aspectos de la ficción que

¹⁸ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, pág. 161

¹⁹ Tomado de: Blanca Amezcua. “Cosas Varias” *IPSO FACTO COMUNICACIÓN*. Periódico Universitario Año 1 #7 p.2.

más tarde el director de la película enriquecerá, o será una guía inútil sin sentido.

El proceso formal para hacer un guión se inicia con la *sinopsis*, punto de partida del cine de ficción. Para el guionista Marco Julio Linares: “esta sinopsis contiene la idea generadora o el argumento en forma sintética y es de gran utilidad en la presentación de proyectos”.²⁰

A partir de la sinopsis se realiza el primer tratamiento del guión, en donde el guionista amplía y complementa la idea.²¹ En algunas ocasiones a este primer tratamiento se le llama guión literario, libreto o argumento.

Un guión puede tener tantos tratamientos como sea necesario hasta llegar a un tratamiento final que suele coincidir con el guión técnico²²; en este momento es recomendable el trabajo conjunto del guionista con el realizador para optimizar resultados.

Se puede decir que el guión es un texto que contiene las indicaciones para el manejo del relato narrado o representado durante su puesta en escena o su filmación. Se ha dicho que por la dificultad de convertir el lenguaje novelesco en otro teatral o cinematográfico, la calidad poética del guión resulta demeritada. Por lo tanto el guión debe ser trabajado intensamente y no olvidar que es la materia prima que irá acompañado más tarde con los otros lenguajes (luz, color, música, movimiento, aspecto de los personajes etc.) para que de como resultado una gran película. En cuanto al formato del guión de cine, todas las escenas o secuencias se numeran consecutivamente a lo largo del guión. El encabezado de las escenas se escribe con mayúsculas y se subraya. Asimismo cuenta con tres elementos fundamentales:

²⁰ Marco Julio Linares, *El Guión*, p. 84

²¹ Vamos a hablar de narrador y no de autor porque el narrador es el sujeto de la enunciación, quien dirige su mensaje a alguien.

²² El guión técnico en su formato es semejante al guión literario pero con acotaciones técnicas, que le indican al director y al fotógrafo los movimientos de la cámara cuadro por cuadro.

- 1.- Ubicación (interior o exterior, abreviándose INT. o EXT.)
- 2.- Locación (lugar donde se lleva a cabo la escena) y
- 3.- Momento (día o noche).

Después del encabezado, viene la descripción de la escena con personajes, situaciones, atmósfera y acciones. En seguida vienen los diálogos que se encabezan con el nombre del personaje, escrito con mayúsculas. En caso de existir acotaciones de intención, inflexión o tono éstas se escriben entre paréntesis, en el renglón inmediato al nombre del personaje. Los guiones de cine se escriben por un solo lado de las hojas.

Los diálogos en el guión son muy importantes ya que representan la estrategia discursiva mediante la cual el discurso muestra los hechos que constituyen la historia relatada, prescindiendo del narrador e introduciendo al lector (en el caso del guión) directamente en la situación donde hablan los personajes.

En cuanto a los diálogos, acciones, atmósferas, situaciones y personajes de los guiones seleccionados, los trataremos en el capítulo IV que se refiere a cómo está narrado el guión o al punto de vista.

1.2.2 *Guión de ficción.*

Al definir tanto al guión como a la ficción, se puede decir que el guión de ficción es aquel que se diferencia del guión de documental, el cual es en esencia el registro de hechos tomados de la realidad, desarrollado con base en técnicas de investigación, documentación, selección y clasificación de los diversos procesos y elementos, con un orden lógico y natural, que conforman un determinado acontecimiento.

El guión de ficción será la guía que contiene una historia que será relatada a partir de la representación de personajes que recrearán la realidad con base en planteamientos dramáticos. Si bien el cine se nutre de otros medios también produce sus propios dramas; un alto porcentaje de la cinematografía mundial corresponde a obras originales, concebidas y escritas para cine. Pero también es cierto que también existe un alto porcentaje de adaptaciones de novelas a guiones de ficción.

1.2.3 *Guión de no ficción.*

El guión de no ficción es en esencia el registro de hechos tomados de la realidad, desarrollado con base en técnicas de investigación, documentación, selección y clasificación de los diversos procesos y elementos, con un orden lógico y natural, que conforman un determinado acontecimiento. En sí el guión de no ficción es el esqueleto o la partitura de lo que será el cine documental llamado también testimonial o “Cine Verdad”. En este caso, el discurso cinematográfico tendrá como hilo conductor testimonios directos o una narración, dependiendo del tema, de los contenidos, de la intención, del público al que va dirigido y de las posibilidades y recursos para realizarlos.

El desarrollo de un guión de no ficción puede “ser temático, cronológico, por situaciones o por actividades y se refleja en la estructura correspondiente”;²³ por ejemplo, el cine científico lleva a la pantalla los temas tratados con rigor y método científico; inclusive, usa un lenguaje dirigido a los especialistas de la disciplina correspondiente. Cuando el mismo tema es tratado con un lenguaje sencillo, claro y atractivo para el público en general, entonces se trata de cine de divulgación científica ; este caso se puede aplicar

²³ Marco Julio Linares., *Op. Cit.*, p. 81.

a otras actividades o disciplinas como son: tecnología, arte, turismo, sociología y muchas más, lo que da origen al cine de difusión o divulgación. En el momento en que el tema corresponde a la vida de los personajes, núcleos sociales o lugares en donde los factores cronológicos determinan el desarrollo del documental, se tiene guión de no ficción histórico o biográfico. Si el documental plasma situaciones únicamente informativas de hechos relevantes acontecidos en un momento histórico determinado se llama noticiario o actualidades. Estos testimonio fílmicos, al recurrir con frecuencia al reportaje y la entrevista, usan una guía o línea general en lugar de guión; su estructura, semejante a la miscelánea de radio y televisión, se forma con varias secciones. Cuando el guión de cine documental se utiliza para fines didácticos, pedagógicos o de apoyo a programas institucionales de enseñanza, se le conoce como cine educativo o de capacitación. Otra forma de realizar un documental es aquella que usa exclusivamente material de archivo (*stock shots*); esto hace indispensable conocer el material susceptible de ser utilizado para desarrollar una guía de imágenes y una sinopsis, previas al primer tratamiento y armado, después del cual se escribe el guión en su tratamiento final.

Estas modalidades del documental se reflejan en los formatos de los guiones; así, algunos se resuelven con una lista de tomas, una guía temática, un tratamiento general o una idea. Por otra parte, en caso de que las secuencias deban ser muy precisas, como en el documental científico, el formato usado es semejante al de dos columnas de televisión.²⁴ Cuando el documental se realiza incluyendo dramatizaciones o cuando se conocen con precisión todos los elementos audiovisuales, se usa el formato del guión de cine de ficción.

²⁴ Ver *Formato de guión de televisión de dos columnas* en: Marco Julio Linares., *Op. Cit.* p. 149.

Algunos documentalistas escriben sus propios guiones con inclusión de bocetos o *story boards* de las secuencias a filmar.

Hay dos tipos de *story boards*: *story board de dos columnas*, este tipo de guión se estructura colocando del lado izquierdo de la hoja, en recuadros, el desarrollo de la imagen; y del lado derecho los parlamentos y acotaciones de sonido. La historia se desarrolla secuencialmente con dibujos en los recuadros; el número de recuadros dependerá de la precisión deseada, en algunos casos se llega a tener una imagen por cada cuadro a filmarse. Cuando es necesario hacer acotaciones de imagen, éstas se colocan al pie del recuadro y a un lado del mismo. La columna de sonido se escribe en correspondencia directa con los recuadros y contiene parlamentos, textos e indicaciones de efectos y música; su terminología es la misma que se usa en los guiones de ficción o documental. El otro tipo es *story board de historieta*. El formato de este guión se realiza con recuadros consecutivos de manera análoga a las tiras cómicas o historietas; las indicaciones de sonido se colocan al pie de los recuadros. Cuando existe la necesidad de acotaciones de imagen, éstas se incluyen en un apartado de la parte inferior de los recuadro. La terminología es la misma que se usa en el cine documental o en el cine de ficción.

CAPÍTULO II.

2. Metodología.

En el presente capítulo se abordan las tres categorías propuestas por Gérard Genette para el análisis del relato: *el tiempo, el modo y la voz*.

En primer lugar se presenta la categoría de *tiempo* la cual se divide en tres subcategorías que son: el *orden*, la *duración* y la *frecuencia*. Asimismo en este apartado se trata el estado temporal del guión cinematográfico, en el cual se deja en claro la condición temporal del guión. En segundo lugar se distingue la *perspectiva* la cual demuestra el punto de vista y la distancia desde los cuales es narrada una historia; es decir desde qué punto de vista se narra. La categoría de modo se divide en dos subcategorías: la *perspectiva* y la *distancia*. Y en tercer lugar se muestra la categoría de *voz*; en la cual se especifica la función que desempeña el narrador en las relaciones entre relato, historia y narración.

2.1 Los grandes conceptos de análisis de tiempo.

La temporalidad es una de las instancias en que se desarrolla el proceso discursivo, además de la espacialidad y la acción de los actores. Todas estas instancias ofrecen dos facetas, pues se refieren, por una parte a la enunciación del discurso y, por otra, a lo enunciado, a los hechos relatados por el discurso. En otras palabras, la historia, relatada tiene una instancia espacial, una temporal, y unos protagonistas (personajes); pero también el proceso discursivo (el relato) transcurre en una instancia temporal, otra espacial y existen unos protagonistas del hecho discursivo: el narrador (emisor o sujeto de la enunciación) y el narratario, personaje a quien va dirigida la enunciación y virtual lector del relato (destinatario o receptor).

Tanto la historia, como el relato que da cuenta de ella, se desarrollan paralelamente sobre la instancia temporal; pero mientras el relato se desarrolla linealmente, el tiempo de la historia es pluridimensional. La correspondencia entre ambas dimensiones temporales no es constantemente exacta; sus desajustes afectan tanto al *orden* como a la *duración* y a la *frecuencia*.

Al orden porque las relaciones entre el *orden* temporal de sucesión de los acontecimientos, la diégesis, y el orden seudotemporal de su disposición en el relato. A la duración porque las relaciones entre la *duración* variable de esos acontecimientos, o segmentos diegéticos, y la seudoduración (en realidad, longitud del texto) de su relación en el relato: relaciones de velocidad. Y la frecuencia porque las relaciones de *frecuencia*, son relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y las del relato.

2.1.1 Orden.

La correspondencia entre ambas instancias temporales (relato e historia) se relaciona con el *orden*. Es frecuente la falta de coincidencia, de otro modo que el relato no ofrezca los hechos de la historia en un supuesto orden cronológico, sino que introduzca en ellos un desorden (que en realidad es otro orden) un orden artificial, artístico. Esto ocurre cuando se presentan los acontecimientos comenzando por el final o por en medio e intercalando anticipaciones (prolepsis) como retrospectiones (analepsis). El conjunto de estas estrategias estudiado principalmente por Genette, quien las llama anacronías.

También es problema de *orden* el de la combinación de diferentes historias, lo que puede hacerse mediante una relación de coordinación, yuxtaponiéndolas (*encadenamiento*), mediante una relación de subordinación,

incluyendo una dentro de otra (*intercalación*), o bien contando las historias simultáneamente, interrumpiéndolas y retomándolas por turnos (*alternancia*)

En otras palabras el orden temporal de un relato consiste en confrontar el orden de los acontecimientos en su sucesión cronológica lineal (tiempo de la historia y su disposición concreta en el relato).²⁵ O Como establece Seymour Chatman “el discurso puede disponer de manera diferente los sucesos de la historia tantas veces como quiera, siempre que la secuencia de la historia siga siendo discernible. Si no, la trama clásica pierde su unidad”.²⁶

Las distintas formas de discordancia que se producen entre el orden de los acontecimientos de la historia y su colocación dentro del relato son las anacronías. Las anacronías son alteraciones temporales, cuando la historia se detiene y da paso a un suceso con distinta cronología a la expresada en ese momento por el discurso narrativo. Las anacronías pueden ser de dos tipos: analepsis y prolepsis.²⁷

Analepsis es toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos. En el cine, analepsis es lo que se denomina como *Retrospección* o *Flash back*, esto es, una vuelta atrás del nivel verbal y una retrospección visual de los acontecimientos que nos cuenta el narrador.

Las analepsis pueden ser internas y externas. Son internas cuando el alcance (la distancia que separa a la anacronía del relato primario) de la misma queda incluida dentro del relato primario y son externas cuando el alcance queda fuera del relato primario que le da paso.

²⁵ Gérard Genette, *Op Cit*; p.91-143.

²⁶ Seymour Chatman, *Historia y Discurso*. Taurus Humanidades, p.67.

²⁷ Gérard Genette, *Op. Cit*; p. 104-130

Prolepsis es toda maniobra narrativa que consiste en contar y evocar por adelantado un acontecimiento posterior. Indudablemente es la intervención de un acontecimiento que llega antes de su orden normal en la cronología. Prolepsis en el cine se le llama *Anticipación o Flash forward*. Este procedimiento supone que el narrador sabe lo que va a ocurrir y que puede anticiparse al futuro.

Las prolepsis también pueden ser internas o externas. Son internas cuando la amplitud (la extensión que una anacronía ocupa dentro de la historia) de la misma queda incluida dentro del relato primario. Son externas cuando la amplitud rebasa el ámbito de los acontecimientos del relato marco o primario.

Genette distingue entre la distancia de una anacronía y su amplitud. La distancia es el lapso de tiempo desde el ahora hacía atrás o hacia adelante hasta el comienzo de la anacronía. La amplitud es la duración del suceso anacrónico en sí mismo.

2.1.2 Duración.

Entre el momento en que se inicia la historia y el momento en que termina, tiene lugar las acciones que la constituyen. Entre esos dos momentos transcurre su *duración*. Por otra parte, entre el momento en que se inicia y el momento en que se termina el relato de la historia, transcurre la *duración* del discurso, su extensión. La relación de paralelismo entre ambas duraciones no es exacta ni constante. Por el contrario, lo más frecuente es que ocurra una variedad de desfases o irregularidades en esta relación.

La *duración*, segunda categoría del tiempo, alude al ritmo o velocidad narrativa que se alcanza a través del volumen de información que se pasa o se pierde de la historia al relato. Compara el tiempo que los acontecimientos

deben tener en la historia y el tiempo que tardamos en narrarlos. En otras palabras, la duración trata de la relación entre el tiempo que lleva hacer una lectura profunda de la narración y el tiempo que duraron los sucesos de la historia en sí. Se presentan cinco ritmos narrativos:

- La Elipsis que corresponde a un silencio textual (narrativo) acerca de ciertos acontecimientos que según la historia han tenido lugar. El tiempo del relato equivale a “0” mientras que el tiempo de la historia equivale a una “N” duración indeterminada donde el tiempo del relato es menos importante que el tiempo de la historia.
- La Pausa es un movimiento de desaceleración en la que el narrador se aleja del objeto narrativo. A una narración determinada del relato no le corresponde ninguna duración diegética (de la historia). En la pausa, el tiempo del relato es más importante que el tiempo de la historia. En otras palabras es la descripción en donde no ocurre ninguna acción. En los cuatro relatos del guión hay pausas y su razón de ser es que sólo describen a los personajes cómo son físicamente y cómo es el escenario en donde se desarrollan las acciones.
- La Escena presenta un caso de isocronía: la duración de la historia es idéntica a la duración narrativa. Existen escenas dialogadas y escenas narrativas, en donde el tiempo del relato equivale al tiempo de la historia.
- El Sumario: el tiempo del relato es menor que el tiempo de la historia. El sumario es el movimiento narrativo que se encarga de hacer presente la acción en el relato. El sumario resume un conjunto de sucesos, esto puede implicar algún tiempo de verbo o adverbio durativo; por ejemplo: (“Luis vivió siete años en Toronto”). En el sumario, un periodo largo se

expresa en pocas líneas y los sucesos contados no se presentan en su total desarrollo, sino en sus puntos esenciales.

Chatman²⁹ menciona una quinta posibilidad, que es el *Alargamiento* en donde el tiempo del relato es más largo que el tiempo de la historia. En las obras literarias las palabras pueden ser repetidas o parafraseadas y ciertos sucesos pueden ser contados muchas veces. El cine puede manifestar el alargamiento con la famosa “cámara lenta”.

2.1.3 Frecuencia.

La *frecuencia* es la coincidencia o falta de coincidencia entre el número de ocurrencias dadas en la historia y el número de ocurrencias discursivas que dan cuenta de ellas.

Asimismo, la frecuencia, es la relación establecida entre el número de veces que se evoca tal o cual acontecimiento en el relato y el número de veces que se supone ocurre en la historia.

La frecuencia presenta tres configuraciones o variantes:

1.- Relato singulativo: un relato puede narrar una vez en la historia: la singularidad del enunciado narrativo responde a la singularidad del acontecimiento narrado. Este relato utiliza expresiones como: *un día, aquel día, en cierta ocasión, aquella vez.*

2.- Relato repetitivo: un relato puede narrar “N” veces en la historia, es decir, “N” relatos de la misma historia.

3.- Relato iterativo: un relato puede narrar una vez lo que ha ocurrido muchas veces. Una sola emisión narrativa asume el conjunto de ocurrencias del mismo acontecimiento. En otras palabras, un relato para “N” historias.

²⁹ Seymour Chatman, *Op. Cit.*; p. 69.

Este relato se identifica por los índices temporales: *con frecuencia, todos los días, todas las noches, cada minuto etc.*

2.1.4 Acerca del estado temporal del guión.

Roland Barthes³⁰ dice que la fotografía parece presentarnos algo que ya ha ocurrido, es decir, un “*haber-estado-ahí*”; Cristian Metz³¹ afirma que el cine se aproxima más a la sensación de un “*estar-ahí-en vivo*”. Y si no, tendríamos que poner a prueba el ejemplo que André Gaudrelaut y Francois Jost nos dan: “entren a un cine cuando la película ya ha empezado, nada les permitirá afirmar si la escena que se desarrolla en la pantalla es una vuelta atrás o si por el contrario, pertenece a la secuencia cronológica de los acontecimientos narrados”.³² Así pues, la imagen cinematográfica sólo conoce un único tiempo, en otras palabras, en el cine todo está siempre en presente.

Si la imagen fílmica está siempre en presente, el guión por su parte ¿en qué tiempo estará, al ser la “cosa que será filmada”? Se puede admitir fácilmente la idea que el guión que será filmado conserva la huella de un acontecimiento en presente por su misma estructura. Se explicará esta afirmación.

Se dejará en claro que el guión cinematográfico es un relato que se narra mediante imágenes. La película es un medio visual a través del cual se representa una línea narrativa básica y como en todas las narraciones existe con características definidas un *principio*, una parte *intermedia* y un *final*. Todos los guiones de cine contienen esta estructura lineal básica. Este modelo,

³⁰ Roland Barthes *Retórica de la imagen en lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.

³¹ Cristian Metz. *Ensayos sobre la significación del cine*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo, 1972.

³² Gaudreault André, Jost Francois. *El Relato Cinematográfico*. Ediciones Paidós. P. 109

de guión, se conoce como paradigma, el cual es un modelo o un esquema conceptual.

El paradigma de un guión cinematográfico se divide de la siguiente manera:

<u>Comienzo</u> Acto I	<u>Parte Intermedia</u> Acto II	<u>Final</u> Acto III
<u>Planteamiento</u> Pág. 1-30	<u>Desarrollo</u> Pág. 31-90	<u>Conclusión</u> Pág. 91-120
	<u>Punto Argumental I</u> Pág. 25-27	<u>Punto Argumental II</u> Pág. 85-90

Acto Primero o el Comienzo.

Un guión cinematográfico tiene una extensión de unas 120 páginas, que equivalen a unas dos horas de duración. Se calcula a razón de una página por minuto de tiempo. El comienzo será el primer acto al que llamamos planteamiento, debido a que se tiene más o menos una extensión de 30 páginas para plantearse el relato. Cuando alguien va a ver una película, por lo regular llega a una decisión, ya sea consciente o inconsciente, acerca de “si le gusta o no le gusta” el filme en cuestión. Se necesitan unos diez minutos para decidir si la película gusta o no. Este tiempo es igual a diez páginas del guión. Esto quiere decir que es necesario capturar la atención del lector inmediatamente. Se tienen aproximadamente diez páginas para hacerle saber al espectador - que obviamente no lee el guión- quien es el personaje principal, cual es la premisa del relato y cual es la situación.

Al final del primer acto hay un punto argumental, que es un incidente o suceso que se inserta en el relato y lo hace girar hacia una nueva dirección. Este suceso casi siempre tiene lugar entre las páginas 25 y 27.

Acto II o el Desarrollo.

El segundo acto contiene el grueso del relato y tiene lugar entre las páginas 30 y 90. Se le denomina como parte que corresponde al desarrollo dentro del guión cinematográfico debido a que la base de toda situación dramática es el *conflicto*. Una vez que se definen las necesidades del personaje, lo cual equivale a descubrir que es lo que se propone a lo largo del guión, o sea su propósito; se crean los obstáculos que se oponen a esa aspiración. Esto da lugar al *conflicto*.

El punto argumental al final del segundo acto, casi siempre ocurre entre las páginas 85 y 90.

Acto III o Conclusión.

El tercer acto casi siempre tiene lugar entre las páginas 90 y 120 y constituye la solución del relato. ¿Cómo termina este? ¿Qué le ocurre al personaje principal? ¿Muere o continúa viviendo? ¿Tiene éxito o ha fracasado? Un final lleno de fuerza soluciona el relato y permite hacerlo comprensible y completo. Ya han pasado los tiempos de los finales ambiguos. Para Sydfield (1986) autor de *¿Qué es el guión cinematográfico?* Todos los guiones, cinematográficos, mantienen esta estructura básica y lineal.

La estructura dramática se puede definir como un ordenamiento de incidentes, episodios o hechos relacionados que conducen a una solución dramática. La manera en que se utilicen estos componentes estructurales determina la forma de la película. Por ejemplo aunque un relato sea narrado en

flash back (una vuelta atrás) posee un comienzo, una parte intermedia y un final.

Este paradigma ofrece una visión de la estructura del guión. Como podemos observar dicha estructura determina su temporalidad en lo que se refiere a la historia (dos horas). Pero, y ¿el tiempo del relato? Porque no es lo mismo el tiempo de la historia que el tiempo del relato. Esto es lo que se manejará: el tiempo del relato del guión y la novela en *El Callejón de los Milagros*, *Dos Crímenes* y *Novia que te vea*. En otras palabras, este análisis se refiere al tiempo literario y más específicamente al tiempo narrativo; también en este análisis se identifica al narrador y se determina su posición a la hora de reproducir los hechos. El narrador es quien desde su perspectiva, organiza los acontecimientos y los podrá enunciar de distinta manera a como ocurrieron. De esta manera se permitirá apreciar el grado de manipulación del material por parte del narrador. La finalidad del análisis del tiempo será revelar esta manipulación.

Gérard Genette, en *Figuras III*, describe el juego retórico de las estrategias de la narración y la representación, que corresponden a los conceptos contenidos en los términos de orden, duración y frecuencia.

2.2 El Modo.

El modo, constituye según Gérard Genette, la segunda gran categoría del discurso narrativo³³. El modo, al igual que el tiempo, marca las relaciones entre la historia y el relato; el modo da cauce a la información narrativa y es la forma en que pueden ser contados los acontecimientos.

La información narrativa se modula de dos maneras³⁴: los acontecimientos pueden contarse con mayor o menor detalle (distancia) y desde uno u otro punto de vista (perspectiva).

2.2.1 Distancia.

La distancia es la modalidad cuantitativa de la narración que indica el grado de manipulación del narrador en el discurso que emite. En otras palabras “la distancia es una relación que se establece entre la información narrativa y el sujeto que la emite”³⁵

Tomando en cuenta el grado de distancia entre estos dos términos, hay dos tipos de relatos: el de acontecimientos y el de palabras.

2.2.1.1 Relato de Acontecimientos.

En el relato de acontecimientos la distancia que se establece entre la información narrativa y el sujeto que la emite es mayor que en el relato de acontecimientos, pues las acciones son conocidas por nosotros gracias a un intermediario, que es el narrador.

Más aun este tipo de relato quedaría precisado de la siguiente manera: “el relato de acontecimientos transforma lo no verbal (las acciones de los

³³ Gérard Genette, *Op, Cit.* p. 84-87.

³⁴ *Ibidem*, p. 219-241.

³⁵ María de Lourdes Romero Alvarez, *El relato periodístico: entre la ficción y la realidad (Análisis Narratológico)*, p. 137.

personajes) en verbal (discurso narrativo) con una función primordial - la de contar en sentido estricto - y un emisor que, en mayor o mayor medida, interpreta los hechos”.³⁶

El relato de acontecimientos tiene como finalidad informar sobre los hechos que suceden a nuestro alrededor, además que es imprescindible el punto de vista del narrador. Por lo tanto el relato de acontecimientos se divide en tres partes: discurso narrativo, discurso descriptivo y discurso expositivo.

El discurso *narrativo* se refiere al recurso empleado para contar acciones, y su principal característica es que se somete a interrupciones por parte de los discursos descriptivo y expositivo.

El discurso *descriptivo* tiene como finalidad representar personas, lugares o cosas por medio del lenguaje, refiriendo o explicando sus distintas partes, cualidades o circunstancias. Hay que destacar que la narración y la descripción conviven la una con la otra ya que resulta imposible narrar sin describir. Asimismo la descripción se encuentra mezclada con la exposición de ideas.

El discurso *expositivo* alude a la expresión de las ideas, reflexiones, juicios u opiniones tanto del narrador como de los personajes del relato. En otras palabras, “el sujeto de la enunciación no se conforma exclusivamente con narrar lo que ha visto y le han contado sino que le interesa opinar, emitir juicios, reflexionar; en otras palabras, manifestar su punto de vista abiertamente. Por ello, interrumpe frecuentemente el discurso narrativo para dar paso al expositivo”.³⁷

³⁶ Gérard Genette, *Op Cit*, p. 222-228

³⁷ María de Lourdes Romero Alvarez, *Op. Cit*; p. 156.

2.2.1.2 *Relato de Palabras.*

En el relato de palabras la distancia es prácticamente nula, el narrador desaparece y los personajes dan cuenta de sus propias acciones, hablan ellos mismos sin necesidad de un mediador. El relato de palabras quedaría precisado así: “transforma un supuesto verbal (las palabras de los personajes) en verbal (el diálogo transcrito); su función, por tanto, no es, en sentido estricto, la de contar, sino la de servir de expresión a las distintas hablas ajenas a la voz de narrador”.³⁸

“El relato de palabras o palabras de los personajes tiene como función primordial reproducir el discurso ajeno, es decir, el discurso del personaje”.³⁹

Sin embargo en el relato de palabras existen tres procedimientos para introducir las palabras de los personajes, y se define básicamente por la mayor o menor presencia del narrador en el texto del personaje.⁴⁰ Estos procedimientos son:

- a) *Estilo Directo.* El narrador se mantiene al margen del discurso del personaje, es decir, el discurso directo será una reproducción literal de lo dicho por el personaje. Una de las formas más comunes de presentar el estilo directo es mediante el empleo de las palabras de los personajes como *réplicas desgajadas de un diálogo*.⁴¹ Mientras que en un diálogo, el hablante espera la participación lingüística de su interlocutor, en la réplica desgajada del diálogo, no se admite réplica alguna. Por otro lado otra forma de presentar el estilo directo mediante el empleo de las palabras de los personajes es mediante los *diálogos* que pueden reproducirse de dos maneras:

³⁸ Gérard Genette, *Op Cit.*, p. 226-227.

³⁹ María de Lourdes Romero Alvarez, *Op. Cit.*, p. 171-172.

⁴⁰ Gérard Genette, *Op Cit.*, p.228-230

⁴¹ María de Lourdes Romero Alvarez, *OpCit.* p. 176.

una, en forma directa y a medida que se va realizando; la otra, a través de una narración de palabras de un sujeto que lo refiere.

En los relatos el estilo directo se presenta como ya mencionamos, a manera de réplica desgajada de diálogo o como diálogo, sin embargo, también es posible encontrarlo como cita. La cita se define así: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.⁴²

b) *Estilo Indirecto*. El narrador está presente y asume el papel de mediador o interpretador de lo dicho. En el estilo indirecto la distancia que existe entre el enunciado del narrador y el del personaje es, a diferencia del estilo directo, más corta. El narrador se apropia del discurso del personaje, reacomoda los términos del discurso original y los reproduce dentro de su propio discurso. En el estilo indirecto la presencia del narrador es determinante: éste se apropia de las palabras del personaje, las interpreta y traslada al relato como quiere.

c) *Estilo indirecto libre*. Se establece una ambigüedad entre lo dicho por el narrador y el personaje. En el estilo indirecto libre, “el narrador asume el discurso del personaje o el personaje habla por la voz del narrador y las dos instancias quedan confundidas”.⁴³

Como se mencionó, el estilo indirecto libre pertenece al relato de palabras, sin embargo, colinda también con el relato de

⁴² *Ibidem*, p. 197-198.

⁴³ Gérard Genette, *Op Cit*, p. 231.

acontecimientos ya que no sólo se ocupa de la reproducción de palabras emitidas por el personaje, sino que las trata como si fueran acciones, es decir, las cuenta; por lo tanto en el estilo indirecto libre las palabras son tratadas como acontecimientos.

2.2.2 Focalización.

La focalización, también denominada perspectiva o punto de vista. Este concepto alude a la manera en que se da cauce a la información narrativa: “La historia nos proporciona una serie de datos que hay que seleccionar para convertirlos en relato, y es precisamente el punto de vista el que se ocupa de mostrarnos la forma en que se lleva a cabo esa labor de selección y elección de la información narrativa”.⁴⁴ En otras palabras la focalización será la manera en que se capta o percibe la información narrativa. Por lo tanto hay que distinguir entre narrador y focalizador. El narrador es quien cuenta los hechos y focalizador es el sujeto de las percepciones descritas o contadas en el relato. La focalización se divide en: focalización interna, focalización externa y focalización cero.

2.2.2.1 Focalización Interna.

La focalización interna se da cuando el foco coincide con un personaje, el cual pasa a convertirse en el sujeto perceptor fundamental del relato. En otras palabras: *desde la posición de interés de alguien.*

Se pueden distinguir tres tipos de focalización interna: “*fija*, cuando el relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un solo personaje (Genette da como ejemplo *Lo que sabía Maisie*, de Henry James, novela en la que sólo se narra lo que previamente ha

⁴⁴ María de Lourdes Romero Alvarez, *Op. Cit* , p. 219-220.

sido puesto en conocimiento de un niño, que ostenta entonces de centro de la perspectiva); *variable*, cuando el personaje focal cambia a lo largo de la novela (como en *Madame Bovary*, donde primero es Charles, luego Emma y nuevamente Charles); *Múltiple*, cuando el mismo acontecimiento se evoca en distintas ocasiones según el punto de vista de diversos personajes (y Genette pone como ejemplo *Rashmon*, donde sucesivamente un bandido, el alma del muerto, su mujer y un leñador nos narran la muerte de un samurai).⁴⁵

2.2.2.2 Focalización Externa.

En la focalización externa los relatos aparecen cuando el punto de observación se encuentra en el exterior del personaje y el narrador se limita por tanto, a registrar datos puramente sensoriales. En este tipo de relato, la información del narrador está por debajo de la información del personaje; corresponde a la fórmula: Narrador < Personaje. En otras palabras: *A través de la visión del mundo de alguien.*

2.2.2.3 Focalización Cero.

Los relatos con focalización cero son aquellos en los que no hay restricción alguna de la información a disposición del narrador. En este tipo de relato el narrador sabe más que el personaje. Esta posibilidad se suele simbolizar así: Narrador > Personaje. En otras palabras: *A través de los ojos (percepción) de alguien.*

Como se puede constatar la focalización se concibe como la relación de *saber* existente entre el narrador y sus personajes.

⁴⁵ André Gaudreault, Francois Jost, *El relato cinematográfico*, p. 139.

2.3 La Voz.

La tercera gran categoría que se da en el estudio del discurso narrativo es la voz. La voz es la instancia narrativa o el procedimiento de enunciación en el que se sitúa el narrador. En esta categoría se estudia al sujeto que se responsabiliza de los fenómenos relacionados con la narración y las circunstancias que rodean a este hecho de comunicación. Este sujeto es el narrador, quien dirige su mensaje a alguien (narratario). El narrador asume en el relato, el papel de sujeto de la enunciación cuya función principal es contar y por lo tanto responsable de lo que en él se cuenta. La figura del narrador “es elemento central de un relato, toda la información pasa por sus manos, decide cómo organizarla y desde su punto de vista contarla”.⁴⁶

2.3.1 Tipos de Narradores.

El narrador para organizar su relato recurre a dos procedimientos:⁴⁷ el primero es relacionado con la categoría de persona gramatical y el segundo es el relacionado con los niveles narrativos. Iniciaremos con el primer procedimiento: la presencia o ausencia del narrador como personaje en los hechos narrados⁴⁸. Es así como existen dos tipos de narradores:

1.- El homodiegético, que participa como personaje en los acontecimientos narrados.

2.- El heterodiegético, que no es personaje de la historia que cuenta.⁴⁹

⁴⁶ María de Lourdes Alvarez; *Op. Cit*; p.72.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Gérard Genette, *Figuras III*, p. 298-301

⁴⁹ María de Lourdes Romero Alvarez, *Op.Cit.* p.72.

2.3.1.1 Narrador homodiegético.

El narrador homodiegético es el que participa como actor en la historia que cuenta. La presencia del narrador no es igual en todos los relatos, ya que asume varios grados, que van desde el papel protagonista hasta el personaje secundario.

Se distinguen dos variedades dentro del tipo homodiegético:⁵⁰ el narrador protagonista y el narrador testigo. Lourdes Romero en su estudio no sólo confirma esta posición sino que la enriquece con algunas variantes dentro del narrador protagonista: “ hemos encontrado, en los relatos no ficciones, al narrador disfrazado y, como una variante más, al narrador entrevistador”.⁵¹ Se comentará acerca de cada uno.

El narrador *protagonista* es aquel que participa en el relato y por lo tanto se convierte en el personaje principal. “La identidad de éste y la del narrador coinciden ya que de lo que se trata es de contar su propia historia”⁵². Así, estos textos serían la forma de la autobiografía o, en los términos de Genette, al tipo de narrador autodiegético⁵³. Asimismo el narrador protagonista se expresa en primera persona.

Como ya se indicó dentro de los relatos hay dos variantes del narrador protagonista: el narrador *disfrazado*, el cual es aquel que no sólo participa en la historia como protagonista, sino que además se prepara para participar en ella con otra identidad, es decir, disfrazado. La segunda variante es el narrador *entrevistador*, el cual “no es no protagonista, ni secundario. Se encarga de

⁵⁰ Gérard Genette, *Op.Cit*, p.298-301.

⁵¹ María de Lourdes Romero Alvarez, *Op.Cit*, p. 73.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Gérard Genette, *Op.Cit*, p. 300.

presentar y sostener un diálogo con un entrevistado. El narrador participa como interlocutor, incluyendo sus opiniones y sentimientos”.⁵⁴

Por último se tiene al narrador *testigo* que tiene la facultad de expresar su experiencia sobre los acontecimientos que suceden a su alrededor y de los cuales él es testigo ocular. Aunque no se da la coincidencia del narrador y protagonista en una misma persona, se conserva el carácter personalizado del texto. Este tipo de narrador que es al mismo tiempo personaje desempeña en la historia contada el papel de periodista. Es el sujeto que vigila e investiga la situación para atestiguar sobre lo observado. Recurre a técnicas como: la entrevista y la investigación documental.⁵⁵

2.3.1.2 Narrador heterodieético.

El narrador heterodieético es aquel que sólo se limita a narrar sin participar como personaje en la historia que cuenta. “El narrador heterodieético puede definirse como el sujeto de la enunciación que cuenta los hechos desde fuera del propio relato”.⁵⁶ Generalmente el narrador heterodieético emplea la tercera persona.

A primera vista, pareciera que la única función del narrador es contar la historia, sin embargo, el discurso del narrador puede asumir otras funciones, que pueden resultar significativas para el desarrollo de la misma.

⁵⁴ María de Lourdes Romero Alvarez.*Op.Cit.* p.87.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 83-86.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 99.

2.3.2 Funciones del Narrador.

De acuerdo con Gérard Genette,⁵⁷ las funciones del narrador son, según los diversos aspectos del relato a que se refiere, las siguientes:

- a) Función narrativa: el narrador sitúa al emisor en la acción, le cuenta los hechos. Es la forma más habitual de introducir los acontecimientos dentro del relato. “En ocasiones la función narrativa se ve reducida a la mínima expresión cuando el relato se vuelve más ideológico o reflexivo y la acción pasa a ocupar un segundo plano; o bien, cuando la acción se expresa por medio de otros procedimientos, tales como el empleo del diálogo que, en este caso, sirve al desarrollo de la acción”.⁵⁸
- b) Función de control: “toma en consideración los vínculos del narrador con el texto; es una función paralela a la metalingüística, gracias a la cual el narrador puede hacer referencia a su propio discurso desde un plano superior (metanarrativo) con el fin de hacer hincapié en su disposición interna”.⁵⁹ Por ejemplo, en algunos relatos la función de control del narrador produce intervenciones que se convierten en un índice de caracterizaciones del narrador; el cual por ser homodiegético, es también personaje de la historia.
- c) Función comunicativa⁶⁰: se refiere a la relación que se establece entre el narrador y el narratario y abarca las funciones *apelativa* y *fática*⁶¹ del esquema de Jakobson. Con esta función el narrador

⁵⁷ Gérard Genette, *Op Cit.* p. 309-310.

⁵⁸ María de Lourdes Romero Alvarez, *Op. Cit.*, p. 125.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 127; Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, p. 119-120.

⁶⁰ María de Lourdes Romero Alvarez, *Op. Cit.*, p. 129.

⁶¹ Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística General*, Edit. Seix Barral, Barcelona, 1975. *Función Apelativa*.- se orienta hacia la segunda persona, hacia el oyente, receptor o destinatario al cual exhorta. Constituye un toque de atención para el que escucha, una llamada para que comprenda el mensaje y así poder actuar sobre él, influir en su comportamiento. *Función Fática*.- se da cuando el emisor establece, interrumpe, restablece o

comprueba la efectividad de su comunicación, es decir, verifica si la narración está cumpliendo su cometido. Además, el narrador al dirigirse al destinatario trata de que éste se involucre de manera afectiva en lo que se está contando.

- d) Función testimonial: se refiere al emisor, su corelato es la función emotiva, moral o intelectual. Que adopta la forma de un simple testimonio. Por ejemplo una narrador protagonista puede dar a conocer las opiniones y sentimientos que le provocan los acontecimientos vividos u observados. La función testimonial también se hace presente cuando se cita la fuente de donde procede la información.
- e) Función Ideológica: “la función ideológica se vuelve explícita cuando las intervenciones, directas o indirectas, de éste sobre la historia adoptan la forma más didáctica de un comentario autorizado por la acción; en otras palabras, cuando lo dicho por el narrador expresa la visión que éste tiene del mundo mediante comentarios o juicios de valor. Esta función también puede ser desarrollada por los personajes”⁶².

Estas son, a grandes rasgos las tres grandes categorías de análisis: tiempo, modo y voz. En el siguiente capítulo se establecerán las relaciones que se dan entre éstas tres categorías y los guiones y novelas seleccionados para este análisis: *El Callejón de los Milagros*, *Dos Crímenes* y *Novia que te vea*.

prolonga la comunicación con el receptor. También se oriente en el sentido de otro factor: el contacto. Por ejemplo, conversaciones telefónicas.

⁶² María de Lourdes Alvarez *Op.Cit.*, p. 132.

CAPÍTULO III.

3. Análisis de Guiones y Novelas.

Este capítulo está dedicado al análisis del tiempo, modo y voz de las novelas y guiones adaptados. Su objetivo de este capítulo es establecer las relaciones temporales, el punto de vista y la dimensión de narrador de las formas narrativas historia y discurso, que sostienen los relatos de las novelas y los guiones: *El Callejón de los Milagros*, *Dos Crímenes* y *Novia que te Vea*.

Para el análisis de estas novelas y guiones, los relatos se dividieron en segmentos de acuerdo con los acontecimientos más sobresalientes de la vida de los personajes, porque esto permitió hacer más accesible el trabajo. Para el análisis se comienza con la novela y enseguida con el guión.

3.1 El Callejón de los Milagros.

3.1.1 El Tiempo.

Novela

La acción de la novela *El Callejón de los Milagros* de Naguib Mafouz, se sitúa en los años cuarenta en la ciudad de El Cairo, centro de la capital, en el callejón del *Midaq*. Sus protagonistas: el vendedor de caramelos, la panadera que hostiga a su esposo, la alcahueta, el dentista, el barbero, el comerciante, incluso la joven *Hamida*, hermosa pobre y ambiciosa, son los personajes que representan con sus problemas de moralidad y comportamiento, los enormes cambios sufridos por la sociedad y la personalidad egipcias en los últimos cuarenta años.

Orden

La Novela *El Callejón de los Milagros* abarca treinta y cuatro capítulos y en sus grandes articulaciones, se somete al orden cronológico. Inicia un día con la descripción del callejón del *Midaq* y con la reunión de algunos de los habitantes del callejón en el café de *Kirsha*. A partir de ese momento, durante catorce días, el narrador plantea la situación de cada uno de los personajes principales. Los describe a todos contándonos su vida actual y algo de su pasado. En el día catorce *Abbas*, el barbero, parte del callejón para alistarse en el ejército británico después de haberse comprometido con *Hamida*. Un día después *Salim Alwan*, el dueño del bazar, decide casarse con *Hamida* pero él enferma. Dos días después *Hamida* conoce a *Faray* en un mitin electoral. Diez días después *Hamida* huye con *Faray*. Dos meses después *Salim Alwan* se recupera del infarto y regresa al bazar y la *Sra. Afify* se casa. Un día después, *Abbas*, regresa y se entera que *Hamida* se fue. Durante ocho días el narrador relata cómo *Abbas*, encuentra a *Hamida*, cómo realizan un plan para matar a *Faray* y cómo muere *Abbas*. La historia concluye cuatro días después con el regreso de *Hussainy* de la Meca.

No obstante, en torno a este eje narrativo, el narrador se vale de analepsis para explicar las razones por las cuales *Radwan Hussainy* es una persona a la que todos los habitantes del callejón acogen con sumo respeto y admiración. Era la persona que escuchaba con bondad y generosidad las penas de sus vecinos, a pesar de lo que había sufrido en el pasado.

La función de esta analepsis externa consiste en presentarnos cómo fueron las primeras etapas de la vida de *Radwan Hussainy*; lo que provocó su dolor y su tristeza.

Asimismo el narrador se vale de analepsis para conocer la vida de otro personaje que se reúne frecuentemente en el café de *Kirsha*: el jeque

Darwish. El narrador cuenta la profesión del jeque, su fortuna, su familia y cómo descendió de categoría en el trabajo y finalmente cómo llegó al callejón. Esta analepsis externa abarca tres páginas del primer capítulo. Su función consiste en presentar la vida pasada del jeque, y proporcionar entre otros datos las causas que provocaron su despido del Ministerio. De igual forma, el narrador continúa con la presentación de los personajes contándonos su vida mediante analepsis externas.

Por ejemplo para comprender la razón por la cual la Sra. *Afify* ha estado tanto tiempo soltera, el narrador por medio de esta analepsis externa presenta información de la vida de cuando era joven la Sra. *Afify*, anterior al periodo que abarca el relato y que es necesaria para comprender su comportamiento avaro ya que era de las más antiguas clientes de las cajas de ahorro. Conservaba los billetes nuevos en un cofrecito de marfil que tenía escondido en el fondo del armario. El manejo de los billetes se había convertido en consuelo y justificación de su soledad. Siguiendo con más revelación de los personajes el narrador, mediante analepsis externa, nos ofrece datos que no quiere dejar de lado referente a la razón de porqué *Hamida* es hija adoptiva de *Umm Hamida*.

La función de esta analepsis externa es proporcionar elementos que nos van a ayudar a comprender el comportamiento de *Hamida* en el suceso relatado más adelante, cuando ella decide irse del callejón con *Faray*. Mediante una pausa reflexiva, un día antes de decidirse a dejar su casa *Hamida* piensa en su madre, *Umm Hamida*.

La primera parte del texto se desarrolla de manera similar a lo expuesto aquí. El relato sigue el orden cronológico y en él van intercalándose diversas analepsis. El narrador conocedor de los acontecimientos que están siendo relatados nos sigue ofreciendo antecedentes de la vida de *Abbas*, y

Hussain Kirsha. Nos cuenta lo que hacían en su niñez, sobre sus primeros trabajos en el callejón etc. También el narrador, mediante una analepsis externa, nos cuenta sobre la vida de *Zaita*, el deformador de mendigos, y el trato que ha tenido con estos hombres desde que vivía con su padres, que eran pordioseros así como su trabajo en un circo ambulante. Mediante otra analepsis externa el narrador proporciona información sobre la actividad pasada del dueño del Café, *Kirsha*. Nos cuenta sobre su juventud, su renombre en el campo de la política, su valentía en las luchas electorales y su supuesta aceptación de un soborno de un candidato.

Se concluye en esta parte, que el tema principal se desarrolla en el relato primario, esto quiere decir, que el relato de *El Callejón de los Milagros*, como ya mencionamos, en sus grandes articulaciones se somete al orden cronológico; por consiguiente el relato presenta la siguiente modalidad: el tema principal se desenvuelve en el relato marco o primario, por lo tanto su argumento es claro y no presenta dificultad para comprender su significado. De las anacronías, las analepsis sólo desempeñan una función contextualizadora. En el relato no se encontraron prolepsis.

Es importante destacar que el narrador únicamente recurre a las analepsis en la primera parte del texto cuando la historia comienza con la descripción del callejón y nos da una idea de cómo es la vida ahí mostrándonos a los personajes que se reúnen en el café de *Kirsha* hasta el momento en que *Abbas*, el peluquero, decide alistarse al ejército británico. En esta primera parte el narrador plantea la situación de cada uno de los personajes, y mediante analepsis cuenta sobre su pasado y nos ofrece información que considera interesante para despertar el interés del lector. Se puede decir que la función de las analepsis aunque básicamente tiene la función de contextualizar, ayudan eficazmente no sólo a la caracterización de

los personajes sino a explicar sus comportamientos en el que se desarrolla la acción.

Duración

En cuanto a la duración de la novela, el narrador cuenta los acontecimientos alternando elipsis, pausas reflexivas y descriptivas, sumarios y escenas tanto narrativizadas como dialogadas. Los puntos culminantes e importantes se expresan en un mayor número de páginas, como cuando *Salim Alwan* enferma; *Hamida* conoce a *Faray* y decide huir del callejón; *Zaita* y el *Dr. Booshy* son descubiertos profanando tumbas para obtener las dentaduras de los muertos; la Sra. *Afify* se entera y se arranca desesperadamente la dentadura que el *Dr.* le había puesto. Es un acontecimiento muy fuerte. Posteriormente el narrador nos relata el regreso de *Abbas*, que llega para casarse con *Hamida*. Lo más fuerte se da cuando *Abbas*, lleno de coraje avienta la botella en la cara de *Hamida* porque no puede soportar verla como prostituta. Los soldados lo matan.

El relato transcurre en un periodo no mayor a cuatro meses, al principio el narrador relata los acontecimientos lentamente, pero a la mitad de la novela la situaciones se van acelerando, para llegar a un final lleno de tensión y de intriga en el que suceden la mayor parte de los acontecimientos fuertes que impactan al lector.

La novela presenta varias historias, pequeñas micronarraciones en las cuales el narrador las intercala formando una cadena irrompible dentro de una estructura cronológica. Sus narraciones, presentadas en 35 episodios, en la que cada episodio va tratando a un personaje con su respectiva historia, son constantemente interrumpidas por los ritmos narrativos.

La novela en sus grandes articulaciones está interrumpida constantemente por las pausas, escenas, elipsis, y sumarios los cuales tienen la función de conocer con mayor detalle la historia. Asimismo la duración permite presentar el ritmo y la velocidad del relato para poder comparar el tiempo que los acontecimientos tienen en la historia y el tiempo que tardamos en narrarlos.

La primera parte del texto, que va de la páginas 7 a la 120 y abarca catorce días, inicia con la descripción del callejón hasta cuando *Abbas*, se marcha del mismo, la acción es representada a través de escenas tanto narrativizadas como dialogadas, que se encuentran interrumpidas constantemente por pausas descriptivas y sumarios; éstos se emplean para conocer en detalle el callejón y presentarnos a los personajes y el ambiente que viven en el callejón.

En la segunda parte del texto, que va de la página 121 a la 195 se abarcan tres meses de la historia desde que *Abbas*, deja el callejón hasta que *Salim Alwan* el dueño del bazar se recupera, se nota un gran cambio de ritmo en el cual el narrador acelera mucho más la acción utilizando en su mayoría la escena tanto dialogada como narrativa, en la cual los personajes adquieren voz propia, actúan y se mueven dentro de grandes acciones. Dicha acción se desarrolla con una escena en el momento en que *Abbas* se despide de *Hamida* y se va del callejón, habiéndose comprometido con ella. La vida de *Hamida* da un giro; *Salim Alwan* se quiere casar con ella y posteriormente conoce a *Faray*, quien la va a convencer de dejar el callejón, mientras tanto *Salim Alwan* se recupera y la Sra. *Afify* se casa. Las escenas van a estar interrumpidas la mayoría de las veces por pausas tanto descriptivas como reflexivas, la cuales tienen la función de presentarnos el interior de los

personajes por ejemplo: lo que meditan de sí mismos, lo que piensan de los demás, lo que consideran como problemas y su posible solución.

Cabe destacar que en esta parte del texto el narrador recurre muy poco a los sumarios, sin embargo es importante mencionar que el sumario que presenta el narrador es clave para conocer la vida pasada de uno de los personajes principales del relato: *Kirsha*. La función de este sumario es la de resumir en un tiempo corto lo que se supone transcurrió en un tiempo más largo, la vida de joven y su carrera política del dueño del café.

Como se puede observar este sumario a la vez es un analepsis externa ya que la historia se detiene y da paso a otro suceso de la vida de *Kirsha* con distinta cronología a la expresada en ese momento por el relato.

En la tercera parte del texto, que va de la página 238 a la 299, abarcan dieciséis días de la historia corresponde de la detención de *Zaita* y el *Dr. Booshy* al fin del relato con el regreso de *Radwan Hussainy* de la Meca el ritmo es sumamente rápido. Lo que sobresale en esta parte es la escena tanto dialogada como narrativa, interrumpidas en algunas ocasiones por pausas reflexivas.

En resumen *El Callejón de los Milagros* es un relato con un ritmo lento al principio, en que los acontecimientos suceden paulatinamente, pero a la mitad del relato, los hechos se van acelerando para llegar al final, en la cual el narrador cuenta los acontecimientos más fuertes. Las escenas que se reproducen con detalle son aquellas que coinciden con los momentos de mayor intensidad en la acción; para lograrlo, como ya dijimos, el narrador utiliza la narración y los diálogos y así la escena logra mayor consistencia y la agilidad en el relato.

Frecuencia

En cuanto a la frecuencia la novela *El Callejón de los Milagros* está narrada como relato singulativo, el cual se narra una vez en la historia.

También el narrador recurre al relato repetitivo en donde las repeticiones aspectuales y discursivas no sólo imprimen coherencia y cohesión a la novela sino destaca el interés del narrador por ciertos acontecimientos. Por ejemplo: en la primera parte del texto el tío *Kamil*, el vendedor de dulces siempre hablaba del día de su muerte y de la preocupación de su mortaja.

Estas repeticiones no sólo se justifican porque el narrador tiene interés en presentar puntos de vista distintos sobre el suceso, sino porque en diversas ocasiones le interesa insistir en la importancias que este tiene para el desarrollo de la historia. En el caso de la mortaja, el narrador insiste en ella porque a final de cuentas el que se muere no es el tío *Kamil* sino *Abbas*. Además el narrador al insistir en esta repetición pretende destacar cómo este influye en la evolución interior del personaje, como sucede con *Abbas* y el tío *Kamil*.

En general en toda la novela destaca el relato iterativo para dar cuenta de un acontecimiento que se ha producido varias veces en la historia.

Al principio del relato el narrador nos cuenta a partir de índices temporales: bastante frecuencia... (p.10), como de costumbre...(p.22), siempre había sido...(p.24), conservaba la costumbre...(p.38) tenía por costumbre acompañar... (p.48).

Guión

El Callejón de los Milagros de Vicente Leñero es una adaptación a guión para cine, basado en la novela *El Callejón de los Milagros* de Naguib Mahfouz.

La historia se desarrolla en un barrio del Centro Histórico de la Ciudad de México, nos cuenta las vivencias de varios personajes populares que viven en una calle llamada: El Callejón de los Milagros.

Leñero estructura el guión en cuatro relatos: los tres primeros están yuxtapuestos y los narradores son los protagonistas principales de la historia: *Rutilio*, *Alma* y *Susanita*; y el cuarto relato denominado *El Regreso*, es el desenlace de la historia. Quien toma la palabra o narra es el narrador.

En el relato de *Rutilio* se cuenta las vivencias de este hombre, dueño de una cantina, a la cual acuden a jugar dominó y a beber los personajes que tendrán gran peso en la historia. Él vive con su mujer *Eusebia* y con su hijo *Chava*. A lo largo del relato *Rutilio* tiene una serie de conflictos con su familia y amigos por sus tendencias homosexuales. Debido a que *Chava* propina una golpiza a *Jimmy*, el nuevo amor de su padre, *Chava* huye de México para irse de ilegal a Estados Unidos lo que significa un gran dolor para *Don Ru*.

En el relato de *Alma* se cuenta que ella es una joven altiva, orgullosa y vanidosa. Vive con su madre *Doña Cata* quien se dedica a leer las cartas. Por interés, *Alma* acepta casarse con el rico del barrio, *Don Fidel*, dueño de un bazar de chácharas. De igual forma vive dándole esperanzas de casarse con su pretendiente, el peluquero *Abel*, quien también decide ir a Estados Unidos a trabajar para en un futuro darle una mejor vida. Mientras tanto, *Alma* conoce a un hombre que le hace cambiar su destino: *José Luis* quien la lleva a trabajar a una casa de citas.

En el relato de *Susanita*, se narra que ella es una mujer madura que vive sola y se dedica a cobrar la renta de la vecindad y a que *Doña Cata* le lea las cartas, esperanzada en que el hombre de su vida llegará algún día. *Susanita* conoce a *Giicho*, quien es el mesero de la cantina de *Don Ru*. Ambos se enamoran y se casan. Posteriormente *Susanita* se da cuenta que el hombre de su vida le roba el dinero cuantas veces puede.

En el relato *El regreso*, como su nombre lo dice, *Chava* regresa de Estados Unidos, ya con mujer e hijo, quien se reconcilia con su padre *Don Ru*. También vuelve *Abel* con la ilusión de encontrarse con *Alma* para casarse; pero se halla con la novedad de que *Alma* se fue y vive en una casa de citas. *Abel* la busca en la casona de José Luis. En una segunda búsqueda *Abel* muere por una puñalada que le da *José Luis*.

Del relato de *Rutilio* los segmentos son: el aniversario, el encuentro con el amor, la visita, el pleito y el adiós. Del relato de *Alma*: la coquetería, el encuentro, la admiración, el paseo, el guiño de ojo, los regalos, el velorio y la huída. Del relato de *Susanita*: la lectura de cartas, el préstamo, el amor llega y la boda. Y por último, del relato *El Regreso*, los segmentos son: *Chava* regresa a las vecindad, *Abel*, la búsqueda y la muerte.

Una vez seleccionados los segmentos, se analizaron y lo que se encontró fue lo siguiente:

Orden

En *El Callejón de los Milagros*, los cuatro relatos siguen el orden cronológico de la historia. Los tres primeros relatos, cada uno por separado, inician con la misma partida de dominó en la cantina de *Don Ru* y termina tres años después, con otro juego de dominó en el mismo lugar.

De los cuatro relatos, sólo en uno: *El Regreso* el narrador se vale de una alteración temporal que se produce cuando la historia se detiene y da paso a un suceso con distinta cronología a la expresada en ese momento. Esta alteración es una analepsis interna, en la cual el hijo consentido de *Don Ru*, *Chava* regresa a la vecindad y cuenta a sus vecinos las aventuras que vivió en los Estados Unidos.

La razón de ser de esta analepsis se puede ver de dos maneras: primera: el narrador cuenta de una forma resumida las peripecias que corrió *Chava* en Estados Unidos y por qué tuvo que regresar, simplemente son datos para enriquecer el relato, ya que lo que está escrito en el guión será lo que veremos en la pantalla y el haber recreado el ambiente o la acción de *Chava* y *Abel* en otra ciudad, hubiera requerido de mayor tiempo y espacio tanto para el guión como para la película. En segunda: es que las demás referencias de lo que sucedió en el callejón van dirigidas al propio *Chava*, para enterarlo de lo que ha ocurrido en el callejón. Ya que los lectores o espectadores ya estamos enterados de que *Alma* se fue y de que *Susanita* se casó.

En lo que se refiere a la prolepsis se observó que en el guión el narrador no la utiliza.

Duración

En general, el guión adopta un ritmo muy acelerado. Ya que lo narrado en las 155 páginas del total del texto, ocurre aproximadamente en tres años. Asimismo se pudo observar que el narrador otorga más tiempo al relato de *Alma*. En otras palabras la historia se dilata más en este relato. A este resultado se llegó por la segmentación que se hizo para este relato, como ya se mencionó al dividir el relato en ocho partes (la coquetería, el encuentro, la admiración, el paseo, el guiño de ojo, los regalos, el velorio y la huida), de

acuerdo a la vivencia de la propia *Alma* y de acuerdo con el guión, de las 155 páginas del guión, el relato de *Alma* abarca 52 páginas. Esto lo constatamos en lo que se refiere a la velocidad narrativa, en donde el volumen de información que contiene el guión, va a establecer el ritmo o la velocidad.

En general, en el guión de *El Callejón de los Milagros*, el narrador utiliza la elipsis que abarcan periodos breves. Por ejemplo en el relato de *Rutilio* en el segmento llamado: “El Aniversario”. La esposa de *Don Ru*, Eusebia lo espera para cenar y celebrar su aniversario. En donde el narrador marca un cambio de día: Es otro día, poco tiempo después.

Ante todo en el guión de *El Callejón de los Milagros* predominan las escenas tanto dialogadas como narrativas, interrumpidas por pausas y algunas elipsis. Lo que da como resultado que el guión tenga un ritmo acelerado. Hay que destacar que en el análisis del guión se advirtió el uso de la pausa como ritmo narrativo. Sin embargo en el guión mismo estas “pausas” van a ser indicaciones para todas las personas que intervinieron a la hora de rodar la película.

Se puede decir que en los cuatro relatos del guión todo son escenas, en las que los acontecimientos se expresan tal y como aparecen en la historia, mediante el diálogo. Estas escenas dialogadas están intercaladas con las escenas narrativas.

Otra de las funciones de las pausas en este guión es frenar totalmente la acción para adentrarnos al ambiente de la escena. El narrador quiere que conozcamos mucho más a los personajes, en este caso intimar con *Don Ru* y con *Eusebia* y sobre todo descubrir cómo viven, cómo es su casa, cómo es su aspecto, cómo visten. Con esta pausa el narrador nos informa mucho más y nos prepara para acompañar la acción con el apoyo de los diálogos.

Asimismo las pausas nos recrean el ambiente de los lugares o escenarios donde se desarrolla la vida de estos personajes y nos ofrece una referencia del tiempo. Por ejemplo: recrea la atmósfera de la vivienda, ofrece el ambiente del velorio de *Don Abel*, la boda de *Susanita* y *Güicho* y el narrador explica de una manera breve quiénes se encuentran en el lugar, qué adornos hay, qué vestimenta llevan los personajes. Asimismo con estas pausas el narrador nos pone en antecedente de cómo se encuentra el lugar y nos recrea un ambiente, ofreciéndonos sensaciones de tranquilidad o de susto. También tienen la función de frenar un poco la acción para describir el ambiente y la atmósfera en donde se desarrollan las acciones de los personajes.

Es importante destacar que el narrador recurre solamente en una ocasión al sumario cuando *Chava* regresa al callejón y le cuentan lo que sucedió en su ausencia. Esto es porque en el guión el sumario o resumen puede presentar problemas por el reducido tiempo en pantalla. La secuencia-montaje es una colección de planos normalmente unidos por la misma música que muestran aspectos seleccionados de un suceso o secuencia. Esta secuencia-montaje es una posible solución para dar un resumen a un suceso. Sin embargo en el guión estudiado no recurre en ningún momento a la secuencia-montaje.

Podemos concluir en esta parte de la duración del guión, que el narrador selecciona los acontecimientos para narrarlos y contarlos, a un ritmo muy acelerado en donde en pocas páginas se narra lo que ocurre en determinado tiempo: Dentro de *Rutilio*, el segmento “La Visita”, *Jimmy* visita el bar de *don Ru*. La velocidad de la narración es la siguiente: en dos páginas se narra lo que ocurre en diez minutos.

Dentro de *Alma*, en el segmento “Los Regalos”, *Don Fidel*, un hombre maduro, visita a *Alma* en su casa y le lleva regalos. La velocidad de la narración es: en dos páginas se narra lo que ocurre en una hora.

Dentro de *Susanita*, en el segmento “El Préstamo”, *Chava* visita a *Susanita* para pedirle dinero prestado. La velocidad de la narración es: en una página y media se narra lo ocurrido en diez minutos.

Dentro *El Regreso*, en el segmento “La Búsqueda”, *Abel* busca a *Alma* en la casona de *José Luis*, que es un burdel. La velocidad de la narración es: en cuatro páginas se narra lo que ocurre en una hora y media.

Frecuencia

En lo que se refiere a la frecuencia, la tercera categoría en cuanto a la temporalidad. El guión *El Callejón de los Milagros*, está relatado en frecuencia singulativa forma básica y obligatoria en la mayoría de las narraciones: una representación discursiva de un único momento en la historia.

En lo que se refiere a la frecuencia repetitiva en los segmentos estudiados se encontró que hay demasiadas repeticiones discursivas que ayudan a no perder el hilo de la narración. En *Alma*, el segmento: “El Guiño de Ojo”, *Alma* conoce a *José Luis* en la calle: 1.- Un auto rojo se orilla a la banqueta. [...] (p.69) 2.- *Maru* ha detectado el auto rojo. [...] (p.69) 3.- *Alma* gira y se vuelve, queda frente al conductor del auto rojo. [...] (p.69)

También se encontraron repeticiones aspectuales, en la que el narrador tiene la obsesión por cierto acontecimiento. En *El Regreso*, el segmento: “La búsqueda” *Abel* busca a *Alma* en el burdel de *José Luis*. El encuentro es desagradable ya que *José Luis* corre violentamente a *Abel*. En el mismo relato

pero en el segmento “La Muerte” Abel insiste en regresar al mismo lugar para sacar a *Alma* de ahí pero ahí se encuentra con que *José Luis* lo mata.

Otro relato repetitivo que es muy importante en el guión son las partidas de dominó que aparecen en los cuatro relatos.

En el guión no se encontraron relatos iterativos.

A través del análisis del tiempo podemos concluir que el guión *El Callejón de los Milagros* es una narración que sigue el orden cronológico de la historia en la que el asunto central se desarrolla en el relato primario. En esta historia, el narrador va contando las historias sucesivamente de cada personaje del callejón interrumpiendo una u otra para retomarla en el momento en que se dejó la precedente.

En cuanto a la duración, el cálculo de la acción fue de manera absolutamente aproximativa en término de número de líneas o de número de páginas. La medición del tiempo de la historia se advirtió únicamente por las pocas referencias que nos ofrece el narrador en cuanto a los minutos, horas y años, referencias que permitieron dar cuenta de los cambios de ritmos de velocidad narrativa.

Diferencias

Esto es, a grandes rasgos el análisis del tiempo del guión. Ahora se puntualizará tanto de la novela como del guión de cine *El Callejón de los Milagros*. Si bien es cierto que nunca una película basada en una novela será igual a ésta y mucho menos en lo que se refiere a la temporalidad. En el caso del guión y la novela *El Callejón de los Milagros*, ambas manejan un tiempo, sí, pero una temporalidad tanto en la historia como en el relato muy diferente. Por lo que pudo observar en el análisis, en la novela se destaca un tiempo en pasado, mientras que el guión maneja un tiempo en presente.

La novela *El Callejón de los Milagros* es un relato extenso y narrado en prosa que da cuenta de una cadena de acciones cuya naturaleza en buena medida es la de la ficción. Si bien en esta novela el narrador nos da la ilusión de que los acontecimientos que nos está relatando ya sucedieron y nos da la oportunidad de suspender la lectura y retomarla cuando queramos, el narrador en la novela tiene la ventaja de relatarnos los sucesos de su historia en el tiempo que él desee. Él es libre de introducirnos los grandes detalles; relatando con analepsis, sumarios, pausas, elipsis, escenas etc. Permitiéndonos a los lectores penetrar en el interior de los personajes del callejón, conociendo sus vidas etc.

Muy distinto es el guión *El Callejón de los Milagros*, que aunque toma la anécdota de la novela, que es el conflicto surgido entre los personajes, ocurrido en familia y entre vecinos de un mismo barrio. El tiempo del narrador es limitado para contarnos la historia, tal como la cuenta el narrador de la novela. El método que elabora el narrador en el guión con respecto a la novela es la de resumir constantemente, la de contarnos a nosotros mismos lo que está llevando a escena. En pocas palabras, el narrador en el guión se ve forzado en eliminar los grandes detalles que se destacan en la novela. Acentúa lo que le parece esencial. Exagera la identidad de los personajes para mantener vigilante al espectador; multiplica los cambios bruscos y las sorpresas, y descubre en cada escena su tema principal, su sentido. En el guión el narrador cuenta su tema en pocas frases.

Los diálogos que maneja el narrador en el guión hacen que el relato esté en un tiempo presente. Antiguamente los diálogos en la películas eran considerados como un mal necesario porque ahí donde no se podía expresar el tema por medio de imágenes, se incluía alguna información verbal. Sin embargo en el guión *El Callejón de los Milagros* los diálogos tienen en

cuenta la acción y los personajes. Basta con leer únicamente los diálogos del guión, saltándonos el resto, para darnos una idea del tema y de la acción.

3.1.2 El Modo.

Novela

A continuación se trata el modo de la novela *El Callejón de los Milagros* de Naguib Mahfouz. Como ya se mencionó el modo marca las relaciones entre el relato y la historia así como da cauce a la información narrativa. En otras palabras el modo es la forma en que pueden ser contados los acontecimientos.

Debido a que la información narrativa se modula de dos maneras: distancia y perspectiva, a continuación se analizan las distintas posibilidades y grados de distancias que pueden observarse en el texto de la novela *El Callejón de los Milagros*.

Distancia

En la distancia los acontecimientos pueden contarse con mayor o menor detalle, por lo tanto la novela es un relato de acontecimientos, contado por el narrador de diferentes maneras. El narrador selecciona los procedimientos narrativos que emplea para exponer los acontecimientos así como sus sentimientos por el callejón. No es de extrañar que el modo elegido para contar este relato sea predominantemente el discurso narrativo. En este tipo de relato se hacen evidentes las descripciones de personas y lugares.

A efecto del análisis, la novela combina el discurso narrativo, recurso empleado para contar acciones, con el discurso descriptivo, que representa a las personas y a los lugares del callejón; y con el discurso expositivo que alude

a la expresión de las reflexiones, juicios y opiniones de los personajes del callejón.

En este relato estos tres tipos de discurso conviven el uno con el otro; no obstante, hay que destacar que el discurso narrativo es el más consistente; le siguen en orden de importancia: el descriptivo y el expositivo. La convivencia en este relato de dichos discursos es posible porque la función de ellos coincide con la de la narración: contar acontecimientos.

La descripción ocupa un lugar relevante en *El Callejón de los Milagros* y es indispensable no sólo para conocer quiénes interactúan en la historia sino para pintar el ambiente y las circunstancias en donde se llevan a cabo los acontecimientos narrados.

A lo largo del relato, el discurso narrativo se somete repetidamente a interrupciones por parte de los discursos descriptivo y expositivo. Con mucha frecuencia el narrador corta el hilo narrativo en el momento que considera necesario presentar a sus personajes, el espacio en que se desarrollan los acontecimientos o para expresar su punto de vista sobre tal o cual fenómeno.

Esta posibilidad se ejemplifica en la novela cuando el narrador relata el final de un día en el callejón, donde los ruidos de un día se han apagado y se empiezan a escuchar los de un atardecer, así como los suspiros de la gente. Seguidamente el narrador interrumpe el discurso narrativo para describir los lugares principales del callejón y una vez finalizada la descripción, retoma nuevamente el hilo narrativo para concluir con que el café de *Kirsha* se ha empezado a llenar iluminado por la luz eléctrica, cuyos cables estaban cubiertos de moscas.

En este relato el discurso descriptivo y expositivo no cortan bruscamente el discurso narrativo sino que se conjuntan de tal manera que

resulta difícil distinguir cuándo y dónde inicia o termina cada modalidad narrativa.

Como se observó a lo largo de todo el relato de la novela, la narración y la descripción conviven la una con la otra. En sí la descripción podría ser considerada como un aspecto de la narración en el relato del callejón.

Como ya se mencionó en la categoría del tiempo específicamente en la duración, la descripción suele introducir una pausa en el discurso narrativo. La descripción en la novela transmite información que resulta de relevancia para la evaluación general de la historia, e influye en la estructura del relato puesto que al proporcionar información adicional se suspende el hilo narrativo, aplazándose la resolución de los acontecimientos. El narrador utiliza este procedimiento en el relato para subrayar los acontecimientos y presentar a los personajes del relato: dibuja un callejón totalmente aislado del bullicio exterior, que tiene una vida propia y personal. Sus raíces conectan, básica y fundamentalmente, con un mundo profundo del que guarda secretos muy antiguos... La barbería aunque pequeña, era considerada como algo especial. Tenía un espejo y un sillón, además de los instrumentos propios del oficio. El barbero era un hombre de estatura mediana, tez pálida y con tendencia a echar carnes. Tenía los ojos algo saltones y el pelo liso tirando a amarillo, a pesar de que era de piel morena. Llevaba traje y nunca se quitaba el delantal, quizá para imitar a los grandes de la profesión.

Por otro lado, en la novela el narrador interrumpe frecuentemente el discurso narrativo para dar paso al expositivo; en otras palabras el narrador no se conforma sólo con narrar lo que ha visto sino que también le interesa reflexionar, o mejor dicho manifestar su punto de vista. Sin lugar a dudas, en la novela el discurso expositivo adopta como forma de expresión la reflexión, la opinión y la valoración.

En la novela, el discurso expositivo se encuentra muy bien representado cuando *Salim Alwan*, uno de los personajes de la novela, reflexiona sobre su trabajo, y por la preocupación que le daba el futuro, cuando comenzaran a fallarle las fuerzas y no hubiera nadie capaz de ponerse a la cabeza del negocio. De sus tres hijos, ninguno había querido ayudarlo, ni estaba interesado por el comercio, y los esfuerzos de su padre por hacerlos cambiar de parecer habían sido del todo inútiles. Pensaba en su mujer y en su familia... Pero ella ya no era joven y no tenía fuerzas para gozar, como antaño, de sus orgías nocturnas. Comparado con ella, y gracias a su extraordinaria vitalidad, él parecía aún un joven insaciable que ella no era capaz de satisfacer... Fuera como fuese él sentía el irresistible deseo de una sangre joven. Y se preguntó: “¿Por qué he de privarme de lo que Dios ha permitido?”... Cuando estaba solo era capaz de pensar y meditar... la reflexión se convertía en obsesión.

Como resultado en cuanto al discurso expositivo de la novela, éste interrumpe el relato pues abandona la historia para dar a conocer los recuerdos, comentarios y reflexiones de los personajes del callejón. Esta pérdida del hilo narrativo se encuentra frecuentemente a lo largo de todo el relato. Sin embargo el narrador marca hábilmente los inicios y finales de estas interrupciones para regresar al hilo narrativo.

En el relato de *El Callejón de los Milagros* aparte de que el narrador recurre al relato de acontecimientos combinando el discurso narrativo, descriptivo y expositivo, también emplea el relato de palabras, es decir el narrador no sólo cuenta con su voz la historia sino que en varias ocasiones cede su lugar a los personajes y les concede la voz. Una de las formas en que está contado este relato es en estilo directo mediante réplicas desgajadas de diálogo. En el estilo directo el narrador no está implicado en el enunciado del

personaje, por lo tanto el narrador interrumpe su relato con breves y aisladas réplicas de los personajes de su historia, con el fin no sólo de dejarnos oír en su propia voz lo que dice el personaje sino para dar viveza y agilidad al relato.

Las réplicas desgajadas de diálogo se encuentran intercaladas en toda la novela, donde los enunciados de un personaje son introducidos por el narrador con verbos de habla y marcados por la raya (?) ... *Al poco rato, y después de haber estudiado la indiferencia con que le había acogido el camarero, rompió el silencio gritando: - ¡Un café Sanker!*

Aunque las réplicas son breves, el contenido referencial de ellas sirve para dar énfasis a algunos puntos culminantes de la historia.

En la novela también abundan los diálogos breves que coinciden con los momentos de mayor tensión y dan énfasis a una determinada escena y le proporcionan mayor fluidez al relato.

Del mismo modo, en la novela el narrador emplea el estilo directo como cita, cuando el personaje, una vez introducido por el narrador, formula un enunciado con sus propias palabras, sin esperar una réplica por parte de otro interlocutor. En ocasiones el narrador cede la palabra a sus personajes para que éstos se expresen directa y libremente. Las marcas utilizadas son los dos puntos seguidos de comillas.

En la novela el narrador también hace uso del estilo indirecto libre, en donde el narrador asume el discurso del personaje. En este sentido, es notorio cómo se proyecta el mundo interior de los personajes en la novela, mediante palabras, impresiones, pensamientos etc.

El narrador emplea el estilo indirecto libre cuando *Hamida* decide dejar su casa e irse a buscar una nueva vida: *No obstante, la noche no pasó sin que le asaltaran algunas dudas. Se preguntó que iban a decir los vecinos*

cuando se enteraran. La respuesta estaba en una sola palabra: “puta”. La boca se le secó al pensarlo... De pronto, pensó en su madre...

En sus grandes articulaciones se examinó que en lo que respecta a la distancia en la novela *El Callejón de los Milagros*, el narrador recurre tanto al relato de acontecimientos como al relato de palabras. En cuanto al primero, sobresale el discurso narrativo interrumpido por el discurso descriptivo y expositivo. En lo que se refiere al segundo el narrador recurre tanto al estilo directo como al estilo indirecto libre.

Perspectiva

Se refiere a la segunda manera en que la información narrativa de la novela *El Callejón de los Milagros* se modula: *la focalización*

La focalización, llamada también perspectiva o punto de vista es la manera concreta en que se capta o percibe la información narrativa. En sus grandes articulaciones, en la novela se alternan los tipos de focalización cero y focalización externa, en donde el narrador omnisciente no asume íntegramente la responsabilidad de lo contado. De ahí la alternancia entre focalizadores y tipos de focalización. El narrador permite a los personajes de la historia que ofrezcan o compartan con él su visión de los acontecimientos.

En la novela se observa la mezcla de focalizaciones, se advierte la presencia del narrador omnisciente y la presencia de los personajes.

En la novela la focalización cero, en donde el narrador sabe más que el personaje, se relaciona con la categoría temporal de la frecuencia: el relato iterativo. Este tipo de relato se convierte en uno de los recursos más habituales para expresar la focalización cero, ya que supone un acercamiento con el narrador de la historia, que quiere captar sus rasgos esenciales.

Con la categoría tiempo, específicamente, la duración y su ritmo narrativo, el sumario, también está relacionada la focalización cero. El narrador omnisciente, al conocer toda la información de la historia, puede concentrarla en un aspecto reducido.

La focalización cero alternando con la focalización externa se emplea en la novela para describir el lugar y la atmósfera donde se desarrollan los acontecimientos, así como informar cómo son los personajes tanto física como psicológicamente.

En la novela se puede percibir la focalización cero; el narrador omnisciente tiene dominio absoluto del tiempo en que se desarrolla el relato y la focalización externa en donde el narrador ofrece una descripción física de los personajes.

Finalmente con la focalización cero el narrador recrea las atmósferas que rodean la acción y penetra en el interior de los personajes del callejón; por la tanto los sucesos son percibidos por el narrador y relatados por él en tercera persona, así que tanto la voz como el punto de vista perceptivo son los del narrador en la novela *El Callejón de los Milagros*.

El Guión

El guión narrativo de ficción *El Callejón de los Milagros* de Vicente Leñero; es un relato de palabras. Y de hecho en todos los guiones el relato de palabras es el modo de expresión por antonomasia.

En el guión *El Callejón de los Milagros*, el narrador describe la escena para introducir el diálogo de los personajes, dibujando el marco espacial en el que se desarrolla la conversación y para que los interlocutores relaten los acontecimientos, por ejemplo, en el relato de *Rutilio* en el segmento: el aniversario, el narrador describe como don *Ru* siempre disimulado se

dispone a servir los tragos que le ha pedido *Güicho*. Como lo vigila la mirada briaga de *Macario*, y en la mesa de billar, como *Abel* está de turno, ligando carambolas. En seguida, el narrador cede la palabra a los personajes, y ellos por medio del diálogo desarrollan la escena.

En sus grandes articulaciones encontramos que el guión narrativo de ficción: *El Callejón de los Milagros*, es un relato de palabras o palabras de los personajes, cuya función consiste en reproducir el discurso de los personajes.

El procedimiento para introducir las palabras de los personajes en los guión narrativo de ficción *El Callejón de los Milagros* es en estilo directo, el cual se caracteriza por ser una reproducción literal de lo que dicen los personajes y en donde el narrador se mantiene al margen del discurso de éstos, lo que podemos constatar en el relato de *Susanita*, en el segmento denominado: “El préstamo” cuando *Chava* busca desesperadamente a *Susanita* para pedirle prestado dinero para huir a Estados Unidos. Aunque en este segmento el narrador se mantiene al margen del discurso de *Susanita* y *Chava*, reproduciendo literalmente lo que dicen éstos, en cierto momento el narrador interrumpe para describirnos el ambiente que se siente en ese momento y nos termina de contar la acción de la siguiente manera: *Susanita parece vencida por la súplica de Chava, por su apuro real. Se da la vuelta y camina hacia el mueble antiguo donde guarda el dinero. De un cajoncito secreto extrae una llave. Abre un puertecita... Acciona de espaldas a Chava...* [p.116]

En el guión narrativo de ficción *El Callejón de los Milagros*, el relato de palabras emplea el estilo directo marcado, la separación entre los dos enunciados está expresada por los signos gráficos: letra cursiva y los dos puntos; hay que dejar en claro que el narrador no está implicado en el

enunciado del personaje y que los enunciados de los personajes en el guión narrativo de ficción son una secuencia ajena al narrador.

En lo que respecta al guión narrativo de ficción *El Callejón de los Milagros* el empleo del estilo directo le imprime vivacidad, interés y sobre todo agilidad a la narración, la cual por su misma estructura es una de las características que tiene que tener un guión de cine. Asimismo todos los personajes se expresan con sus propias palabras que de alguna forma rompen el discurso del narrador. Con el empleo del estilo directo se conocen mucho mejor a los personajes ya que hablan con su propia voz. Sin embargo, no hay que dejar a un lado que el narrador hace muy poca descripción física de los personajes, de los lugares y del ambiente, porque ese trabajo se lo cede al “gran imaginador” quien será el que nos cuente con imágenes este guión narrativo de ficción. En otras palabras, el director de la película será quien dé ese toque al ambiente, al espacio de los lugares y a la descripción de los personajes, su físico y su comportamiento. A diferencia de lo visual de la película, en el guión narrativo de ficción *El Callejón de los Milagros*, hay que destacar que con las palabras de los personajes se satisface la veracidad de lo que se cuenta porque las palabras que éstos pronuncian no son directamente las del narrador pues éste cede la palabra a los personajes para que las expresen.

La forma como se presenta el estilo directo en el guión narrativo de ficción *El Callejón de los Milagros* es mediante el empleo de las palabras de los personajes como en un diálogo, donde el hablante espera la participación lingüística de su interlocutor. Otra característica del formato del guión de cine.

Los diálogos en el guión narrativo de ficción *El Callejón de los Milagros* se reproducen en forma directa y a medida que se va realizando el diálogo, asume un papel predominante en el relato y solamente es introducido

—evidentemente— por el discurso narrativo, mezclado en ocasiones con el discurso descriptivo.

En el guión narrativo de ficción *El Callejón de los Milagros*, el narrador es heterodiegético, el cual exclusivamente introduce a los personajes que participan en el relato. Asimismo, el enunciado de cada personaje se marca, como en las obras de teatro, con el nombre del interlocutor, así como acotaciones del narrador (entre paréntesis) que pone de relieve la situación en que se desarrolla la conversación y se coloca entre las intervenciones de los personajes. Después del nombre del interlocutor está la pausa marcada por los dos puntos y a continuación el discurso de los personajes. En el relato de *Rutilio*, en el segmento “El Aniversario” se puede resaltar:

Don Ru: ¡Ya llegué, vieja... ¡Traigo un hambre feroz!... ¡Vieja!
(Alzando la voz.) ¿Ya llegó Chava?... p.25

Eusebia: Cumplimos treinta años de casados... Y vamos a cenar rico. Lo que te gusta: sopa de cacahuete y carne en pipián. (Transición.)...p.27

Don Ru: Está muy bien... Gracias...p.27

Eusebia: La cena va a estar rociada con vinito blanco, importado, que se está enfriando en el refri... (Pícaro.) Y luego lo que venga después...p.28

El diálogo en el guión narrativo de ficción *El Callejón de los Milagros*, es interrumpido por las acotaciones del narrador, que proporcionan datos que permiten reconstruir el ambiente donde se desarrolla el relato. Además, en el guión narrativo de ficción *El Callejón de los Milagros*, las opiniones de los personajes, sus juicios y comentarios revelan indicios de la forma de ser y actuar de los interlocutores. La conducta lingüística en los diálogos de los guiones proporciona la información de los personajes: su modo de articular informa de su extracción social, y su forma de expresarse remite a su educación, su cultura, sus sentimientos; el léxico de que se vale es muy revelador respecto de su ideología.

Esto es a grandes rasgos lo que respecta a la distancia. A continuación se abordará lo que se refiere a la segunda manera en que se modula la información narrativa del relato del guión: *El Callejón de los Milagros*: la perspectiva, focalización o punto de vista.

Antes de iniciar el análisis del relato del guión, es importante hacer dos precisiones: “la primera, el criterio de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien a segmentos y, por lo mismo, no debe esperarse que se mantenga un único tipo de focalizador (lo habitual es la alternancia entre las diversas modalidades de focalización). La segunda, si nos atenemos a los tipos puros de focalización, la distinción entre los diferentes puntos de vista no siempre es clara, pues en ocasiones una focalización externa con relación a un personaje puede definir a veces como focalización interna sobre otro”.⁶³

En el relato del guión cinematográfico *El Callejón de los Milagros*, la focalización, perspectiva o punto de vista presenta al menos tres significados:

A) Focalización cero: a través de los ojos (percepción de alguien) o “visión por detrás”. En donde el narrador está contando cómo en el relato de

Rutilio, Don Ru se detiene frente a un aparador de una tienda de ropa masculina, en alguna zona modesta del centro. Y cómo un empleado joven (*Jimmy*), como de veinte años, acomoda algunas prendas en el aparador y pone letreros de barata. Más que a los productos *Don Ru* mira al muchacho. Esta escena es contada por el narrador tal y como la vio *Don Ru*; el personaje se coloca en un semicírculo de visión, vamos a llamarlo “su punto de vista perceptivo”.⁶⁴

⁶³ María de Lourdes Romero Alvarez, *Op Cit.* p.222.

⁶⁴ Seymour Chatman., *Historia y Discurso*; p. 162

B) Focalización interna: desde la posición de interés de alguien (caracterizando su interés general, provecho, bienestar, salud), o “visión con”. Aquí, el narrador nos relata cómo Eusebia dijo desde su punto de vista, que todos saben lo de su marido, que *Rutilio* es un descarado, por tener relaciones con un joven y exhibirse en público. Aquí se observa que no hay referencia a si situación física concreta en el mundo real sino a sus actitudes o sistema conceptual, su manera de pensar y cómo se filtran por él los hechos y las impresiones. “Podemos llamarlo su punto de vista conceptual”.⁶⁵

C) Focalización externa: a través de la visión del mundo de alguien o “visión desde fuera”. En el relato del guión el narrador le cede la palabra a uno de los personajes: *Chava*, quien nos cuenta sobre el tiempo en que estuvo en Estados Unidos y relata:

“El primer año fue muy difícil. Ya me estaba abriendo paso, ya tenía una buena oferta en San Diego, cuando la pinche migra nos cayó encima y nos retachó... Hice todo para volver a cruzar, pero ya no pude. Me quedé jodidísimo, de lana y todo.”

Como se puede observar aquí no se hace referencia alguna a la mente de *Chava*, ni a sus facultades perceptivas o conceptuales. Como *Chava* no se da cuenta de las consecuencias mencionadas, no está viendo, ni en el sentido figurativo ni en el real, en este caso el término es un simple sinónimo de “por lo que a *Chava* se refiere” “Llamaremos a esto punto de vista de interés”.⁶⁶

La focalización, la perspectiva o el punto de vista en el relato del guión se refiere a una acción de cierto tipo –percibir o concebir– o a un estado pasivo como en el caso del punto de vista de interés. Ahora bien, en el relato del guión implica uno además de la combinación de estos sentidos.

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

En este caso hay dos presencias: narrador y personajes. Cada uno de éstos manifiesta uno o más puntos de vista. Los personajes en el guión perciben a través de sus ojos ciertos objetos o sucesos; y/o hacen referencia a su interés. Entonces el punto de vista en el guión es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos; es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión.

En el relato del guión de ficción, la focalización, la perspectiva o el punto de vista se le asigna a los personajes que no son el narrador, entonces la otra voz que narra definitivamente se deja oír. Por lo tanto se puede decir que en el relato del guión queda muy claro quien lo percibió.

Diferencias

Entre la novela y el guión y *El Callejón de los Milagros*, existe una gran diferencia en cuanto al modo en que es contado el relato de cada uno. En general el guión por su misma estructura es un relato de palabras y la novela es un relato de acontecimientos. Lo interesante en esta parte es cómo el narrador del guión traslada de alguna forma la “anécdota” de la novela y la sitúa en el guión. Entendiéndose como anécdota la interpretación sobre la riqueza infinita de la novela, sabiendo que la novela como gran obra literaria tiene larga vida porque en cada época distinta se le puede encontrar algo nuevo. Por eso es necesario descubrir ese “algo” que cuando apareció la película de “*El Callejón de los Milagros*” resultó verdaderamente interesante. Según las percepciones, esa anécdota que arrastra el narrador de la novela, es precisamente un conflicto entre los personajes; pensado que este aprieto será más violento si ocurre en familia como ocurre tanto en el relato del guión como en el de la novela. Los lazos sanguíneos son los más fuertes. Vemos

cómo el narrador del guión interpreta y pone de manifiesto esos deberes de un hijo hacia su padre, los sentimientos de una madre por sus hijos, los conflictos que esto puede generar, etc.

Sin embargo ese traslado de la “anécdota” que realiza el narrador del guión no lo plasma igual que el narrador de la novela. Hay que partir de que el trabajo del narrador del guión está destinado a unos actores (personajes), por lo tanto el narrador primero interpretó y después escribió y con esta interpretación llegó a ideas que le ayudaron a ubicar la historia en la forma como la cuenta.

“Esto sucedió así” o “He aquí cómo podrá suceder”. El guión *El Callejón de los Milagros*, en principio es ante todo esto: la descripción más o menos precisa, coherente, sistematizada, y en lo posible, comprensible y atrayente de la serie de sucesos que van ocurriendo con cada uno de los relatos de los protagonistas de la historia: *Rutilio*, *Almita*, *Susanita* y el *Regreso*.

La primera cualidad del narrador del guión es esa posición del sentido del suceso. Sin embargo la novela: *El Callejón de los Milagros* es otra cosa, es un bloque de escritura en el cual las palabras no solamente tiene una función indicativa, sino que valen por sí mismas. El guión es, incluso en su forma, una ficción débil donde las palabras, salvo las del diálogo, son contingentes, (están ahí en lugar de imágenes), donde los caminos siempre son posibles, donde los desenlaces son más o menos frágiles, intercambiables. La novela pudo haberse reescrito, pero llegó el día en que el narrador debió firmar el “listo para imprimir”. El guión, mucho más allá del primer día de rodaje pudo haber sido modificado, reelaborado, para cambiarse tal diálogo, o tal escena e incluso el curso de los acontecimientos.

Se puede afirmar que en cuanto al modo en que se cuenta el relato, tanto el guión como la novela son muy distintos. Ambos pueden coincidir en

la “anécdota” sin embargo concluimos aquí, el relato del guión es un trabajo de adaptación; y adaptar la novela de *El Callejón de los Milagros* al formato de guión no es lo mismo que escribir un guión original, porque adaptar significa trasladar de un medio a otro y se definiría como la habilidad para hacer que algo sea adecuado o apropiado a través del cambio o el ajuste, modificando una cosa para crear un cambio en la estructura, la función y la forma, lo que da lugar a una mayor adecuación. Dicho de otra manera, esto significa que la novela es la novela y el guión es el guión. Adaptar la novela a la forma del guión cinematográfico significa convertir una cosa en otra y no implantar el uno en el otro. No se trata de filmar la novela, son dos formas diferentes. Podemos concluir que el narrador no solamente se encargará de relatarnos la historia del guión, sino además tendrá la facultad de adaptar y relatar el guión de acuerdo con su capacidad de interpretación, basado en otro tipo de material, en este caso de la novela: *El Callejón de los Milagros*.

3.1.3 La Voz.

A continuación se estudian las huellas que el sujeto de la enunciación ha dejado en los relatos de ficción tanto de las novelas como de los guiones, que supuestamente ha producido. Analizar la situación narrativa de ambos relatos implica establecer las relaciones que se dan entre el sujeto de la enunciación y la historia que cuenta.

Antes de iniciar el análisis “es importante diferenciar claramente entre narrador y autor, es decir, entre el que cuenta y el auténtico responsable del texto narrativo. El autor se encuentra en un nivel distinto de análisis al del narrador. El autor es la persona física que desarrolla la actividad que el texto presupone, pero que no es indispensable para el análisis textual. En el relato, el autor cuenta con una imagen vicaria y una voz delegada que es la del

narrador. El narrador asume, pues, en el relato, el papel del sujeto de la enunciación, cuya función principal es contar, y, por lo tanto, responsable de lo que cuenta”.⁶⁷

Como ya se aclaró la figura del narrador es el elemento esencial de un relato, por lo tanto en los guiones de ficción: *El Callejón de los Milagros*, *Dos Crímenes* y *Novia que te vea* va a ser esencial su presencia ya que toda la información pasa por sus manos y no sólo va a ejercer como sujeto de la enunciación, quién decide cómo organizarla y desde qué punto de vista contarla sino además traslada la anécdota de la novela, la interpreta y crea un nuevo relato.

En lo que se refiere a la adaptación y a la función que asume el adaptador se dejará para el siguiente capítulo, por ahora se atenderá a la voz del narrador en la novela y en el guión del *El Callejón de los Milagros*.

Novela

En la novela *El Callejón de los Milagros*, se encontró un narrador heterodiegético, el cual no es personaje de la historia que cuenta, pues sólo se limita a narrar, y lo hace en tercera persona sobre la vida de ciertos individuos que viven en el callejón. Narra cómo el callejón está totalmente asilado del bullicio exterior con una vida propia y personal. Cómo sus raíces conectan, en primera instancia con un mundo profundo del que guarda secretos muy antiguos. Así el narrador introduce al lector, cuenta de los lugares y de las personas que habitan el callejón, como las dos tiendas, la del tío *Kamil*, el vendedor de dulces, a mano derecha de la entrada del callejón, y la barbería de enfrente, que no cerraban hasta después de la puesta de sol. Asimismo el narrador cuenta tanto los hábitos como el físico de los personajes, por

⁶⁷ Maria de Lourdes Romero Alvarez, *Op.cit*; p.71

ejemplo, los del tío *Kamil* que tenía la costumbre de sentarse a la puerta de su tienda y dormir con un matamoscas sobre el pecho y no despertaba hasta que no entrara un cliente, a no ser que *Abbas*, el barbero lo hiciera con una de sus bromas. Tío *Kamil* era un hombre corpulento, con dos piernas como troncos y un enorme trasero redondo como la cúpula de una mezquita: la parte central reposaba en la silla y el resto desbordaba por los lados. Tenía la barriga como un tonel y los pechos parecían melones.

En ocasiones el narrador pareciera incapaz de mantenerse al margen y hace patente su presencia para de alguna forma acercarse al lector y hacer la referencia a sí mismo dentro del texto. Como cuando describe al callejón diciendo que fue una de las joyas en otro tiempos y actualmente es una de las rutilantes estrellas de la historia de El Cairo. ¿A qué El Cairo me refiero? ¿Al de los fatimíes, al de los mamelucos o al de los sultanes? La respuesta sólo la saben Dios y los arqueólogos. A nosotros nos basta con constatar que el callejón es un reliquia del pasado...(p.7) Semejante al guión, el narrador de la novela no siempre habla, en ocasiones cede su función básica, narrar, a los distintos personajes que aparecen en el relato.

El narrador de la novela, al delegar su función, permite que un sin fin de voces se escuchen en diferentes niveles narrativos dentro del mismo relato. En la novela el primer nivel es el que contiene la historia contada por el narrador del relato; el segundo nivel da cabida al relato de los que ocupan el lugar del narrador primario, que son los personajes. Los narradores de segundo nivel en ocasiones ceden su función a otros situados en un tercer nivel. Esto se aprecia con un ejemplo tomado en el momento en que *Kirsha*, el dueño del café, conoce a un joven, que llama de una manera especial su atención:

...Con una mano apoyada en el bastón, la otra aguantando el paquete, no apartó los ojos de la tienda. El joven dependiente había vuelto a la postura anterior, con los brazos cruzados. *Kirsha* lo contempló... Se dijo: “¡Me he hecho entender, no lo dudo!”. Recordó la amabilidad y educación del joven... Permaneció ahí una hora, inmóvil, tenso y a la espera... *Kirsha* lo abordó, diciendo afablemente:

- *Buenas noches, joven.*

El joven le miró, sonrió levemente con los ojos y respondió:

- *Buenas noches, señor.*

El otro, para iniciar la conversación, le preguntó:

- *¿Ya ha cerrado la tienda?*

(p.54-55)

Como se verifica, al igual que en el guión cinematográfico, en la novela el relato marco sirve de eje narrativo para ir introduciendo a los narradores intradieгéticos que están directamente vinculados con el relato marco; como se advierte en el ejemplo anterior, los narradores intradieгético son *Kirsha* y el joven de la tienda.

A continuación se aprecia otro ejemplo en el cual se aprecia cómo el narrador extradieгético asume la responsabilidad de introducir los relato metadieгéticos dentro del relato marco.

El narrador extradieгético –que también es heterodieгético– cede su función básica al narrador intradieгético, *Hussain Kirsha*, el hijo del dueño del café, para que sea él, con sus propias palabras, cuente a su madre *Umm Hussain* la aversión que sentía por el callejón y la manera de querer comenzar una nueva vida fuera del callejón:

...Aquel día reventó... un buen día a su madre:

- *Escúchame. He tomado una decisión que nadie me hará cambiar.*

Encuentro la vida aquí insufrible y no veo por qué he de continuar soportándola.

Umm Hussain estaba habituada a los ataques de irascibilidad de su hijo... De modo que no se dignó a contestar, limitándose a refunfuñar:

- ¡Señor! ¡Qué vida es esta!

- Estoy harto de esta vida. Yo ya no aguanto más... (p. 121)

El narrador extradiegético y además heterodiegético, se preocupa no sólo por introducir al narrador intradiegético sino también por describir el ambiente en que la acción se desarrolla. El narrador extradiegético describe detalladamente el lugar donde *Hamida* es llevada por *Faraj*. Un lugar con el techo blanco y reluciente del colgaba una potente bombilla eléctrica, metida dentro de un globo de cristal rojo...

En la novela también se encontró al relato marco como enlace para introducir el relato metadiegético, es decir, en *El Callejón de los Milagros* el relato extradiegético sirva de enlace para introducir el relato metadiegético que confiere entidad a la acción, a la historia que cuenta.

En algunos pasajes de la novela, el relato marco sólo es el pretexto para introducir el metadiegético, por ejemplo en el segmento donde el narrador cuenta las experiencias que *Kirsha*, personaje de la novela, vivió como servidor público en la política y los conflictos que lo llevó a dejar la política:

*... Kirsha parecía otro desde que había comenzado la campaña electoral. De joven había tenido cierto renombre en el campo de la política. Había tomado parte activa en la rebelión de 1919 y se decía que él había planeado el gran incendio que devastó la compañía judía de tabacos de la plaza de *Hussain*. Se había destacado por su valentía en la luchas entre el bando revolucionario y el de los armenios y judíos... (p. 162-163)*

Como se puede apreciar, en algunos segmentos de la novela se encontró, pues, con un relato marco donde el narrador introduce, de manera intercalada, relatos metadieéticos narrados básicamente por él mismo, que integran la historia que él quiere contar. La mayoría de las veces, estos relatos metadieéticos son la expresión formal de analepsis, pues se refieren a acontecimientos ocurridos en un tiempo anterior al de la historia que los incluye.

Con respecto a la función del narrador en la novela *El Callejón de los Milagros*, además de su función básica de narrar la historia, el narrador asume otra: la ideológica, porque a lo largo del relato el narrador interviene expresando la visión que éste tiene acerca del callejón y de los personajes mediante comentarios o juicios de valor. Se destaca que esta función también la desarrollan los personajes de la novela. Se observó cómo es el narrador, quien explica lo que significa la política para *Kirsha*:...

Para él la política se había convertido en una transacción comercial: se ponía a favor del que más le pagara. Su excusa era lo que él consideraba la «corrupción general» Alegaba que si el dinero es el objetivo de los que se disputan el voto, lo más razonable era que lo fuera para los pobres electores... (p.162-163)

Las funciones del narrador conviven en la novela; la función narrativa es indispensable para que exista un relato, pero a su lado se dan el resto de las funciones y en este caso, especialmente la ideológica.

Guión

Ya se había señalado que el narrador, para organizar el relato recurre a dos procedimientos: uno, relacionado con la categoría de persona, y otro, con los niveles narrativos.

En cuanto al primer procedimiento, es decir, la presencia o ausencia del narrador como personaje en los hechos narrados, se observó que en el guión *El Callejón de los Milagros* el narrador es heterodiegético, es decir, que no es personaje de la historia que cuenta, sino que sólo se limita a narrar.

El narrador heterodiegético del guión se limita a relatar en tercera persona, al principio del relato de *Rutilio* vemos como unos amigos se reúnen en un bar a jugar dominó; en una mesa de la cantina juegan dominó: *Ubaldo* y *don Fidel* contra *Doc. Beltrán* y *Zacarías*. El narrador, por medio de una anotación indica cómo la cámara abre sobre la mano huesuda de *Zacarías* en el momento de la iniciar partida y poner, sobre la mesa, la mula de seis... Luego la cámara abandona la mesa de dominó, y mientras se escuchan en off los comentarios de los jugadores sobre las fichas que van poniendo, enfoca directamente a *Rutilio*, el dueño del establecimiento, a quien todos llaman don Ru. El narrador así continua narrando cómo *Don Ru* está dando cambio a los billetes que le ha dejado enfrente Güicho, el único mesero de la cantina: un jovencito de aspecto picarón. Puesto que *Don Ru* dirige su mirada a un hombre picarón, un parroquiano que está entrando en la cantina denominada Las Glorias del Callejón. *El parroquiano* llega hasta la barra y queda cerca de *Macario*, el panadero. Como se puede observar el narrador no es personaje de la historia que nos está relatando, sin embargo conoce muy bien a sus personajes y sabe cómo se mueven, e incluso el narrador tiene conocimientos referentes a los movimientos de cámara ya que a lo largo de todo el guión el narrador da sugerencias acerca de la colocación de la cámara. Dichas instrucciones van dirigidas al gran imaginador quien narrará la película visualmente. El narrador del guión sabe bastante bien, cómo se hace una película. El narrador además de buscar en su relato palabras, frases, acciones acontecimientos; busca también, imágenes, encuadres, sonidos particulares,

alianzas de sonidos, movimientos de cámara y un acercamiento lo más preciso, lo más vivo posible, a ese fenómeno tan misterioso que es la interpretación de los actores.

Toda esta búsqueda, que se compone con el narrador de la película, forman parte del relato. Por eso los conocimientos técnicos son útiles, necesarios para el narrador del guión, para su inspiración misma. Esta búsqueda técnica - *el cómo se hace eso*- puede llegar a ser una fuente constante e irremplazable de inspiración. El cómo apoya al porqué, a veces incluso lo adelanta, lo provoca, lo exige.

Por otro lado, a lo largo de todo el relato del guión, se advierte que el narrador no siempre habla, es más, se puede afirmar que en todo el relato del guión cede su función básica de narrar a todos los personajes que aparecen dentro del marco de su discurso. En el guión, el narrador, al delegar su función permite que una variedad de voces se escuchen en diferentes niveles narrativos dentro del mismo relato. (Segundo procedimiento que el narrador utiliza para organizar su relato).

El primer nivel del guión contiene la historia contada por el narrador del guión; el segundo da cabida al relato de los que han ocupado el lugar del narrador primario, este lugar ha sido ocupado por los relatos, que el mismo narrador crea y divide en: *Rutilio, Alma, Susanita y El regreso*. Estos narradores del segundo nivel ceden su función a los demás personajes situados en un tercer nivel: *Abel, Doña Cata, Eusebia, Chava, José Luis, Don Fidel, Güicho, Maru, Jimmy, Zacarías, Doña Flor y Tina*.

Este segundo procedimiento quedaría representado de la siguiente manera:

Nivel	Narrador
-------	----------

Primer Nivel

narración primaria o marco <i>(descripción de los personajes y de los lugares)</i>	Narrador extradiegético
---	-------------------------

Segundo Nivel

(relato metadieético: Rutilio, Alma, Susanita, El regreso)	Narrador intradieético
---	------------------------

Tercer Nivel

<i>(Abel, Doña Cata, Eusebia, Chava, José Luis, Don Fidel, Güicho, Maru, Jimy, Zacarías, Doña Flor y Tina)</i>	Personajes
--	------------

El relato del guión *El Callejón de los Milagros* se caracteriza por la pluralidad de voces dentro de un mismo relato, con el fin de que sean los distintos personajes de éste quienes por delegación narren sus historias en el relato metadieético, como en el caso de los relatos: *Rutilio, Alma, Susanita y El regreso*.

En el guión el relato marco definitivamente sirve para ir introduciendo a los narradores intradieгéticos que están vinculados al relato marco. Un ejemplo que se aprecia al narrador extradieгético del guión *El Callejón de los Milagros* (que también es heterodieгético) es cuando cede su función básica al narrador intradieгético en el relato *El regreso*: el narrador otorga la palabra al hijo de *don Ru*, *Chava* que acaba de regresar de Estados Unidos para que sea él quien con sus propias palabras cuente por qué regresó al callejón: En la sala, varios vecinos escuchan a *Chava*:

Chava: El primer año fue muy difícil. Ya me estaba abriendo paso, ya tenía una buena oferta en San Diego, cuando la pinche migra nos cayó encima y nos retachó... Hice todo para volver a cruzar, pero ya no pude. Me quedé jodidísimo, de lana y de todo... (p.133)

Y así a lo largo del guión el narrador extradieгético y además heterodieгético, se preocupa no sólo por introducir a los narradores intradieгéticos, sino también por describir el ambiente en que la acción se desarrolla.

Una de las funciones del narrador en el relato del guión: *El Callejón de los Milagros* es la función narrativa en donde sitúa en la acción y cuenta los hechos el emisor.

La labor del narrador en el guión, es la de organizar, relatar desde su punto de vista. Como ya se nombró la función del narrador en el guión es la función narrativa, en la cual el narrador nos sitúa en la acción, sin embargo en el guión, por su misma estructura, va a destacar otro procedimiento, tal como el empleo del diálogo, que en este caso sirve de desarrollo de la acción. En el guión el narrador es el elemento de unión que da paso al diálogo, a las palabras de los personajes.

En cuanto a la voz del guión: *El Callejón de los Milagros* se concluye que el narrador además de ser un narrador heterodiegético, ceder la voz a los personajes del relato.

Diferencias

De acuerdo con el análisis se puede concluir que la voz del narrador tanto de la novela *El Callejón de los Milagros* como del guión cinematográfico va a ser sobresaliente para el desarrollo de las historias.

Dentro de la función narrativa, también se pudo observar cómo el narrador del guión además de ceder la voz a los personajes en la mayor parte del relato, establece el punto argumental, el cual es un incidente, un suceso, que se “clava” en la acción y la hace girar en otra dirección. En otras palabras el punto argumental impulsa el avance del relato. Y en el relato del guión *El Callejón de los Milagros* el narrador describe claramente esos incidentes y sucesos. Podemos mencionar algunos: en el relato de *Rutilio*, la escena de éste y *Jimmy* en el baño público cuando llega *Chava* y golpea fuertemente a *Jimmy*; en el relato de *Alma*, en el momento que conoce a José Luis y ella decide irse al prostíbulo a trabajar; en el relato de *Susanita*, cuando recién casada se da cuenta que *Guiicho* se dedica a robarle y en el relato *El regreso*, en el tiempo que *Abel* muere en brazos de *Alma*.

En la novela, la voz del narrador destaca en todo el relato aunque en ciertas ocasiones, - mucho menos que en el guión- cede la palabra a los personajes; éstos hablan poco ya que lo que el narrador acentúa en la novela son las grandes descripciones y los detalles de los lugares así como las reflexiones de los personajes.

3.2 *Dos Crímenes.*

3.2.1 El Tiempo.

Novela

Dos Crímenes cuenta sobre *Marcos*, un hombre inocente que es buscado por la policía. Él decide ocultarse en un lugar muy apartado mientras pasa el peligro; pero no tiene dinero y para conseguirlo viaja a una ciudad de provincia y llega a la casa de su tío, que es el hombre más rico de la región. Sin embargo en los días que siguen *Marcos* teje, con las mentiras que cuenta, las pasiones que provoca, sus propias pasiones y las ambiciones de sus parientes, un enredo del que resultan dos crímenes.

La novela *Dos Crímenes* de Jorge Ibarguengoitia, se somete al orden cronológico. La historia está dividida en dos relatos: el de *Marcos* y el relato de *Don Pepe*. Por lo tanto el narrador cede la palabra tanto a *Marcos* como a *Don Pepe* para que sean ellos quienes cuenten la historia. El relato de *Marcos* comienza un 13 de abril y termina el 24 del mismo mes. El relato de *Don Pepe* comienza el 25 de abril y termina cinco meses después, en septiembre.

Así, los primeros doce días transcurren con la narración de *Marcos*, quien es el que narra la historia. En estos doce días *Marcos*, cuenta el por qué tiene que huir de la Ciudad de México, por un crimen que no cometió. Decide escapar a una ciudad de provincia: Muérdago, porque no tiene dinero y en ese pueblo vive su tío, el hombre más rico del lugar. En los días que siguen, *Marcos*, a pesar de su inocencia, sale con una serie de mentiras para obtener dinero de su tío, cuenta también las pasiones que provoca en su prima y sobrina y relata las ambiciones de sus primos.

En cuanto al relato de *Don Pepe*, durante los cinco meses que le corresponden a su narración, cierra con la historia desde que *Marcos* deja el pueblo, la muerte del Tío, la lectura del testamento, el encarcelamiento y

salida de la cárcel de *Marcos* y para cerrar la historia: la muerte de *Lucero*, sobrina de *Marcos*.

Se pudo observar que los narradores marcan de una forma clara el desarrollo de los sucesos de la historia, especificando los días de la semana, así como los meses: abril y septiembre. Sin embargo, a pesar de que la historia se desarrolla en forma cronológica, los narradores introducen pocas alteraciones de tiempo, que servirán para enriquecer y ofrecer muchas más información de los que ocurre.

Es así como unos de los narradores, *Marcos*, se vale de la analepsis externa para explicar cómo hacía cinco años comenzó su relación con la *Chamuca*, cuenta de sus estudios y su trabajo. También casi al principio de la historia, el narrador se vale de un prolepsis interna, adelantando información: explica que esa sería la última noche, en la que celebran su quinto aniversario, que pasarían él y la *Chamuca* en casa. En esta parte se observa cómo el narrador comienza a manipular la información y a dejar la incógnita, puesto que él ya sabe lo que sucedió en el relato y lo que sucederá en la historia.

Este mismo narrador *Marcos*, se vale de otra analepsis externa para enterarse a su llegada a Muérdago, de lo que había ocurrido tres años atrás desde la muerte de la esposa de su tío *Ramón*, la frecuencia con la que el tío acudía al panteón, y el día en la que sufrió una embolia. Razón por la cual los hijos del hermano de *Ramón* quedaron a su cuidado ya que el tío nunca tuvo hijos.

En el segundo y tercer día dentro del relato de *Marcos*, el narrador mediante analepsis externas da referencias de la casa del tío, contando que a quien había pertenecido el cuarto donde él dormiría, era a las hermanas gemelas del tío, quienes habían muerto jovencitas en 1920; después comenta que él ya había visitado dos veces esa casa cuando era chamaco. Y así sigue

durante el relato alternando las analepsis sobre todo externas que dan detalles de lo que sucedió tiempo atrás, como cuando hacía treinta años que el *tío Ramón* sembró eucaliptos y fresnos.

La mañana del cuarto día mediante una analepsis externa el narrador, hace referencia de sus padres, y cuenta cómo un día su padre, fue a comprar unos tubos para una bomba, nunca regresó y los abandono a él, un niño de siete años y a su madre.

Una vez que conocemos mediante las analepsis externas más allá de lo que envuelve la vida de Marcos: sus padres, sus lugares de niño y lo que le habían contado, el narrador sólo se vale de una analepsis interna al repasar los sucesos la noche anterior cuando él y *Amalia*, su prima, habían hecho al amor furiosamente, haciendo exclamaciones y lamentos prolongados.

Por último, el narrador se vale de una analepsis externa, ya casi el final de su relato, cuando se encuentra en un estanque y recuerda cuando era niño y lo visitaba; la antigua dueña del hotel podía verlo jugar desde la ventana del segundo piso; el narrador regresa al presente y cuenta que ahora no hubiera podido ver nada porque entre el hotel y el estanque hay un muro de vegetación.

En el segundo relato de *Don Pepe*, el narrador también se vale de analepsis sobre todo internas para recordar cuando *Marcos* llega al pueblo y lo más importante: cuando muere Ramón. Es el narrador quien cuenta por medio de una analepsis externa su juventud, cuando los dos: *Ramón* y *Don Pepe* se conocen y se hacen amigos; lo que solían hacer sus fines de semana, cuenta de los secretos del amor de *Ramón* y las razones por las que él se casa.

Después de observar las analepsis señaladas, es importante destacar que la historia se divide en dos relatos, cada uno con su propio narrador.

Ambos relatos siguen el orden cronológico y en ambos los narradores, se valen de analepsis que desempeñan una función totalmente contextual.

Con respecto a la duración de la novela, los narradores alternan elipsis, pausas reflexivas y descriptivas, sumarios y escenas tanto narrativizadas como dialogadas. El relato transcurre en un periodo de cinco meses. Y si lo partimos, el relato de Marcos va del 13 al 24 de abril, o sea que este narrador se valió de doce días para contarnos en 126 páginas los sucesos que acontecen en la historia. El relato de *Don Pepe* ocurre en cuatro meses y tres días desde que *Marcos* se va del pueblo, pasando por la muerte de *Ramón*, la lectura del testamento y concluyendo el relato con la aprehensión y liberación de *Marcos* de la cárcel y por último la muerte de *Lucero*. Estos meses y tres días del relato de *Don Pepe* ocurren en 78 páginas.

Hay que destacar que los narradores en lugar de dividir los hechos por capítulos o episodios, los dividen por días. Desde que comienza la historia hasta que *Marcos* llega a Muérdago, ocurre todo un día en 14 páginas. De su llegada al pueblo y antes de instalarse en la casa del tío pasa otro día completo en diez páginas. Del día que sale *Marcos* de la casa hasta la muerte de *Ramón* pasan tres días en dieciséis páginas. Desde que lo detiene la policía, lo encarcelan y lo liberan de la cárcel, pasan tres días en diecinueve páginas. Y por último, los siguientes cuatro meses que van desde abril hasta septiembre ocurren en cinco páginas.

Los narradores recurren muy poco a los sumarios. El narrador del relato de *Don Pepe*, presenta uno muy importante que da referencia de uno de los personajes principales de la historia: el tío *Ramón*. Su función, como ya se mencionó, consiste en resumir en un tiempo corto lo que transcurrió en muchos años: cuando *Don Pepe* y *Ramón* se conocieron de niños, cómo era

físicamente *Ramón* de joven, sus padres. Lo que solían hacer: sus fiestas, las visitas de *Ramón* a *Leonor*, su boda y la muerte de ésta.

Como se puede advertir, *Dos Crímenes* es un relato con un ritmo muy acelerado. Los narradores utilizan la narración y los diálogos, lo que proporciona mayor consistencia y agilidad en los relatos.

Por lo que respecta a la frecuencia, la novela *Dos Crímenes*, está narrada en su mayoría en singular: el relato narra una vez en la historia. También los narradores, sobre todo, *Marcos*, recurren al relato repetitivo en donde las repeticiones aspectuales y discursivas destacan en interés del narrador por ciertos acontecimientos, como el que mencionan a lo largo de todo el relato: *la Playa de la Media Luna*. Que es el objetivo a alcanzar del protagonista, el querer llegar a ese sitio mientras que el narrador no deja de insistir en ello.

Guión

Dos crímenes se filmó en 1993, en coproducción con el Instituto Mexicano de Cinematografía y el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica. Dirigida por Roberto Sneider, también autor del argumento y del guión, basado en la novela *Dos Crímenes* del escritor Jorge Ibarguengoitia, contó con la fotografía de Carlos Marcovich, y un elenco integrado por los actores Damián Alcázar, José Carlos Ruiz y Margarita Isabel, entre otros.

El guión narra la historia de *Marcos*, un joven que será acusado de dos homicidios que no cometió; por lo que tiene que huir a Muérdago, una ciudad minera, donde lo espera su familia que codicia la herencia de un tío enfermo.

Orden

Sneider estructura el guión en un relato, este sigue el orden cronológico de la historia. Inicia en una tarde común y corriente con un desquiciado tránsito en la ciudad de México y termina catorce días después con un día de campo familiar en el prado de las ruinas de una hacienda del pueblo de Muérdago. Se observó que el narrador sólo se vale de una alteración temporal: analepsis cuando *Don Pepe*, amigo de la familia, pone en antecedentes al joven *Marcos* contándole lo que ha sucedido en el pueblo desde que murió la *tía Leonor*, cuando el *tío Ramón* enfermó, lo que dijo el doctor, y cómo entraron en acción los primos que nunca le habían hecho el menor caso.

El narrador sólo se vale de una prolepsis cuando el mismo *Don Pepe* explica a *Marcos* cuál es el interés de los primos por la herencia del *tío Ramón*. Además le advierte que ellos son los únicos herederos visibles, por lo que respecto a su presencia en el pueblo dice *Don Pepe*: te van a odiar. La función de estas alteraciones es dar tanto al personaje como al lector referencias, por una parte de lo que ha sucedido con los personajes de la historia y por otra, de lo que anticipa el narrador en cuanto a la situación que le espera a *Marcos*, cuando sus primos sepan que él está en el pueblo.

Duración

El guión adopta un ritmo apresurado, ya que las 101 páginas del total del texto, se desarrollen 15 días. El narrador otorga más tiempo al segmento la llegada, desde que *Marcos* llega al pueblo, hasta que éste se escapa huyendo de la policía. Esto significa que la historia se dilata más en este segmento que de acuerdo con el guión abarca 78 páginas de las 101 de total del texto.

Se percibió que el narrador marca de una forma exagerada las elipsis, hay brincos de tiempo muy bruscos en donde no sabemos qué ocurrió. Por ejemplo, el narrador las indica de la siguiente manera: está *Marcos* en la peluquería y narra que lo están rasurando, en seguida, *Marcos* se encuentra enfrente de la casa del *tío Ramón*. No se sabe cuánto tiempo le tomó en estar en la peluquería y en trasladarse a la casa. En cuanto al sumario, el narrador no recurre a éste. En conclusión, el narrador selecciona los acontecimientos para narrarlos y contarlos a un ritmo acelerado por ejemplo en el segmento la llegada, la velocidad es: en 7 páginas lo que ocurre en un día, 24 horas.

Frecuencia

En este sentido, el guión *Dos Crímenes* está relatado en frecuencia singulativa. También hay repeticiones discursivas. No se encontraron repeticiones aspectuales, ni relatos iterativos.

En resumen, el guión *Dos Crímenes* es una narración que sigue el orden cronológico de la historia. El narrador va contando la historia del protagonista y de los personajes secundarios y de los que no vemos, ya que sólo los menciona. En cuanto a la medición del guión, se realizó por las pocas referencias que ofrece el narrador en las indicaciones del texto y permiten ver los cambios de velocidad narrativa.

Diferencias

Como se pudo destacar, la novela y el guión coinciden en que manejan un tiempo en presente. Se observa que el narrador de la novela crea un ambiente que transmite una sensación de comodidad y a la vez familiariza al lector con la secuencia, los hilos de las acciones de los personajes y su peculiar estilo narrativo que utiliza en la historia. Esto crea un escenario

mental de los hechos y del tiempo que es alcanzado y respetado por el narrador adaptador del guión *Dos Crímenes*.

Hay elementos que no fueron tomados en cuenta por el narrador adaptador del guión *Dos Crímenes*, ya que el narrador intenta dar mucha más importancia a las actitudes de los personajes, como el énfasis que hace en la ambición descarada de los hijos del *Guapo*.

Muy diferente es la novela en la que el narrador, frecuentemente menciona un elemento muy importante como lo es el jorongo de Santa María que le regalan los Pereira a *Marcos*; por simple que este hecho haya parecido, las circunstancias que llevaron a *Marcos* a quitárselo le salvaron la vida en dos ocasiones y con este “objeto” el narrador decide el trágico final de la historia: el asesinato de *Lucero* por parte de su padre.

Aunque el narrador del guión se caracterice por respetar los lugares, los nombres de los personajes, las secuencias y en sí la historia tal como se presenta en la novela, es obvio que tiene un gran limitante que son dos horas de duración. Los detalles no los puede desarrollar con la libertad y el aislamiento como los amplía el narrador de la novela, ya que el narrador adaptador del guión corre el riesgo de que el espectador pierda el interés de lo que verá en la pantalla.

El tiempo que utiliza el narrador de la novela es subjetivo o interno. Intercala el plano temporal lineal en el que se desarrolla la historia con los recuerdos, las sensaciones y pensamientos del narrador, lo cual también le otorga la característica de la simultaneidad. Pero ésta se va descubriendo conforme pasan las páginas.

En cambio, el tiempo que utiliza el narrador del guión, es objetivo. Su plano temporal es estrictamente lineal, y casi se deshace de las analepsis y prolepsis. Además de desaparecer la simultaneidad de golpe. Esto es, hasta

cierto punto productivo porque no nos da la oportunidad de perdernos en la trama; sin embargo el narrador adaptador es más trágico porque elimina muchos elementos de apoyo a la historia y deshace considerablemente el suspenso que encierra la novela.

Se considera que la descripción del ambiente que hace el narrador de la novela en el que se desarrolla la historia, es uno de los elementos más fascinantes: la Ciudad de México, el pueblo de Muérdago y un plano que llega a ser un tanto ilusorio que se menciona tantas veces pero que físicamente sólo aparece una vez: *la playa de la Media Luna*. En cambio el narrador del guión crea una conexión entre los personajes y sus espacios, ya que el hecho de que no se lleven a cabo largas y exhaustivas descripciones de los lugares y los personajes, ayuda muchísimo a que cada vez que aparece un personaje en escena, ésta se adapte automáticamente al personaje.

Se puede concluir que aunque en el guión existe un respeto por conservar todos los elementos que conforman la historia de la novela, entre ésta y el guión existe una reducción del tiempo y el más dañado es el tiempo que tienen los personajes para reflexionar, como se destaca en el guión *Dos Crímenes*.

3.3.2 El Modo.

Novela

A continuación se hablará del análisis de este aspecto en la novela *Dos Crímenes* de Jorge Ibarguengoitia.

Distancia

La novela es un relato de acontecimientos contado por un narrador que cede la palabra a dos personajes, que serán los encargados de contar la historia. Por lo tanto a lo largo del análisis con lo que respecta al modo en la novela *Dos Crímenes*, se hablará de dos narradores.

El modo seleccionado que emplean los narradores es el discurso narrativo. En este tipo de relato se hacen evidentes las descripciones de las personas y de los lugares que intervienen en el relato.

Se observó que la novela combina el discurso narrativo que cuentan las acciones que se suscitan alrededor de *Marcos* el protagonista de la historia, con el discurso descriptivo que representa a los personajes como son: *Marcos*, *Ramón*, *Los Primos* y *Don Pepe* principalmente. Y también los lugares como la descripción del Distrito Federal, el pueblo de Muérdago, la casa de *Ramón*, la Plaza del pueblo, sólo por mencionar algunos. Y por último el recurso que utiliza es el discurso expositivo que alude a la expresión de las reflexiones, juicios y opiniones sobre todo de *Marcos* y *Don Pepe*.

En *Dos Crímenes* estos tres recursos van de la mano, principalmente el discurso narrativo, seguido por el discurso expositivo y finalmente el descriptivo.

Uno de los narradores, *Marcos*, utiliza el discurso descriptivo que sirve para la transmisión de la información trascendente para conocer la historia. El narrador subraya los acontecimientos y presenta a los personajes. Como ya se

mencionó, el discurso narrativo se interrumpe por el expositivo, el cual es utilizado por el narrador de una manera frecuente. El discurso expositivo lo representa el narrador a lo largo de todo el relato como el personaje *Marcos*, que a todo momento describe lo que ve, lo reflexiona y transmite al lector su parecer, su sentir.

Esto da como resultado en cierta forma el abandono a la historia, y no sólo con las reflexiones de *Marcos*, sino también con sus recuerdos y sus comentarios. Esto se encuentra a lo largo de todo el relato.

Además de todos estos recursos que se mencionan, los narradores de *Dos Crímenes*, emplean el relato de palabras y les ceden la palabra a los personajes. La forma en que está contado el relato es en estilo directo mediante réplicas desgajadas de diálogos. Estas réplicas, que además permiten que se escuchen los personajes, dan agilidad al relato. Las réplicas se encuentran intercaladas a lo largo de la novela. Los enunciados son introducidos por el narrador con verbos de habla y marcados por la raya. Asimismo en el relato *Dos Crímenes* abundan los diálogos que dan énfasis a las escenas y le proporcionan mayor fluidez al relato.

En *Dos Crímenes* el narrador *Marcos*, emplea el estilo directo como cita; formula un enunciado, con sus propias palabras sin esperar una respuesta por parte de otro personaje. En ocasiones el narrador cede la palabra a *Ramón*, a sus primos, al mismo *Don Pepe* para que éstos expresen directa y libremente con los signos utilizados: dos puntos seguidos y las comillas.

En sus grandes articulaciones se advirtió, en lo relativo a la distancia en *Dos Crímenes*, que los narradores recurren tanto al relato de acontecimientos como al relato de palabras. En cuanto al primero sobresale el discurso narrativo interrumpido por el discurso expositivo y descriptivo.

Perspectiva

Con lo que respecta a la focalización, en *Dos Crímenes* se da la focalización interna variable desde la posición de interés de *Marcos*. Sin embargo este personaje focal cambia a lo largo del relato ya que primero el foco en el mismo *Marcos* y después *Don Pepe*. Aunque el relato es contado desde el punto de vista de ambos narradores, en ocasiones ellos permiten a los personajes de la historia ofrezcan o compartan con ellos su visión de los acontecimientos.

Con la focalización interna variable, los narradores recrean los ambientes y situaciones que rodean el relato. Además ambos narradores viven personalmente los sucesos y son relatados en primera persona; así que tanto la voz y el punto perceptivo son de los narradores: *Marcos* y *Don Pepe* en *Dos Crímenes*.

Guión

El guión narrativo de ficción *Dos Crímenes* de Roberto Sneider es un relato de palabras.

En este guión, el narrador describe la escena para introducir el diálogo de los personajes, dibujando el marco espacial en el que se desarrolla la conversación y para que los interlocutores relaten los acontecimientos.

En sus grandes articulaciones se encontró que el guión narrativo ficción: de *Dos Crímenes* es un relato de palabras o palabras de los personajes, cuya función consiste en reproducir el discurso de los personajes.

El procedimiento para introducir las palabras de los personajes en el guión narrativo de ficción *Dos Crímenes* es el estilo directo, el cual se caracteriza por ser una reproducción literal de lo que dicen los personajes y en donde el narrador se mantiene al margen del discurso de los personajes.

Hay que destacar que aunque el narrador en *Dos Crímenes* se mantiene al margen de los acontecimientos y del discurso de los personajes; éste en ocasiones habla en primera persona, participando en el desarrollo de la acción y habla como si él estuviera presente en la escena. En el segmento “la llegada”, el narrador nos sitúa en las calles de Muérdago, el cual lo describe como un pueblo pequeño y muy tranquilo y dice: *Estamos en la plaza central en donde los sábados a estas horas hay un trío tocando canciones de los cincuenta...* [p. 12] Es así, como el narrador de *Dos Crímenes* en ciertos momentos del relato opina, da referencias y marca en las escenas el punto de vista de los personajes con las siguientes palabras: “hemos visto”, “oímos”, “vemos”, “sabemos”. Así mismo señala algunas frases técnicas, que se utilizan en el lenguaje cinematográfico, que son los movimientos de cámara como el *tiltdown* o picada donde la cámara ve hacia abajo. Por lo tanto es un narrador que además de relatar una historia, coloca las marcas o instrucciones a un narratario diferente al de los actores, que representan a los personajes de la historia y que también reciben las indicaciones para llevar a cabo sus acciones; por medio del guión.

En *Dos Crímenes*, el relato de palabras emplea el estilo directo, utilizando el nombre del personaje con letras mayúsculas y en punto y aparte coloca lo que expresan los personajes. En los diálogos, hay momentos en que el narrador indica el estado de ánimo en que se encuentra el personaje y coloca la palabra entre paréntesis: *(notando a Marcos muy efusivo)...[p. 47] (a Marcos guiñándole el ojo)... (gozando)... p.[47] (sería sin voltear a verlo)... (susurrando)... p.[53]*

El empleo de este estilo directo le imprime al guión energía, interés y sobre todo velocidad a la narración, la cual por su misma estructura es una de las características del guión de cine. Asimismo todos los personajes se

expresan con sus propias palabras que de alguna forma rompen el discurso del narrador. Al igual que *El Callejón de los Milagros*, con el empleo del estilo directo se conocen mucho mejor a los personajes ya que hablan con su propia voz. Sin embargo, no hay que dejar a un lado que el narrador hace muy poca descripción física de los personajes, de los lugares y del ambiente porque ese trabajo se lo cede al “gran imaginador” quien será el que nos cuente este guión narrativo de ficción, en representaciones con movimiento.

Hay que destacar que en el guión narrativo ficción *Dos Crímenes*, con las palabras de los personajes se satisface la veracidad de lo que se cuenta porque las palabras que estos pronuncian no son directamente las del narrador sino que éste cede la palabra a los personajes para que las expresen.

De la misma forma como se presenta el estilo directo en el guión narrativo de ficción *El Callejón de los Milagros*; en *Dos Crímenes*, es mediante el empleo de las palabras de los personajes como en un diálogo, donde el hablante espera la participación lingüística de su interlocutor; propio del formato del guión de cine.

Los diálogos en *Dos Crímenes*, se reproducen en forma directa y a medida que se va realizando el diálogo asume un papel predominante en el relato y solamente es introducido evidentemente por el discurso narrativo mezclado en ocasiones con el discurso descriptivo.

En el guión *Dos Crímenes* el narrador es heterodiegético el cual exclusivamente introduce a los personajes del relato. Asimismo el enunciado de cada personaje se marca, como en las obras de teatro, con el nombre del interlocutor, así como acotaciones del narrador (entre paréntesis) que pone de relieve la situación en que se desarrolla la conversación y se coloca entre las intervenciones de los personajes. Después del nombre del interlocutor está la

pausa marcada por los dos puntos y a continuación el discurso de los personajes.

Los diálogos en *Dos Crímenes*, también son interrumpidos por las acotaciones del narrador, en ellas se proporcionan datos que permiten reconstruir el ambiente donde se desarrolla el relato. *Dos Crímenes* se caracteriza porque en los diálogos, el narrador va introduciendo reacciones gestuales, movimientos corporales y estados anímicos de los personajes, con letra cursiva y no recurre a la utilización de los dos puntos. Además en ambos guiones, los personajes al expresar sus opiniones, comentarios y juicios por medio de sus palabras, éstas constituyen un indicio de la forma de ser y de actuar de los interlocutores. La conducta lingüística en los diálogos de los guiones proporciona la información de los personajes: su modo de articular informa de su extracción social; y su forma de expresarse remite a su educación, su cultura, sus sentimientos; el léxico de que se vale es muy revelador respecto de su ideología.

Perspectiva

En cuanto a la perspectiva, focalización o punto de vista, en *Dos Crímenes* se distingue focalización cero, que es la percepción de alguien o visión por detrás, en este caso del mismo narrador que hasta se da a la tarea de indicarlo en el relato. Como cuando *Marcos* llega a Muérdago y el narrador dice: Estamos en la plaza central en donde los sábados a estas horas hay un trío tocando canciones de los cincuentas... *Marcos* aún trae puesto el jorongo... La paz de este pueblo contrasta enormemente con el ajetreo surrealista de las calles de la Ciudad de México... Estamos frente a una barda de piedra enorme y magnífica... p.12

También en *Dos Crímenes* se da la focalización interna que es desde la posición de interés del mismo *Marcos* o de sus primos los *hijos del Guapo*, cuando le notifican a *Marcos* sobre los cálculos que han hecho para la repartición de la herencia, en la cual *Marcos* no estaba contemplado, pero con su llegada tendrían que hacer nuevas cuentas.

Y así todos los personajes que intervienen en el relato hacen referencia a sus cualidades y su manera de pensar.

Y por último la focalización externa que se da principalmente a través del mundo del *Dr. Canalejas* y de *Don Pepe* y por lo que se refiere a éstos, como ven la situación cuando suponen que Ramón ha sido envenenado, y comienzan la investigación con el agua de zafia.

A lo largo del relato de *Dos Crímenes*, se va a distinguir la combinación de estos tres significados: focalización cero, focalización interna y focalización externa.

Hay que destacar que lo más importante es la presencia del narrador y los personajes que manifiestan cada uno su punto de vista, su visión de todo el enredo que se suscita en la historia. Así como la actitud vital y ligera de *Marcos* con la mentiras que tiene que contar, que rompen con el rígido esquema: el aburrimiento y la falsedad en que vive la familia. Desde su punto de vista los primos sienten amenazados sus intereses. Desde de su perspectiva *Ramón* descubre una nueva forma de atormentar a sus sobrinos y da con *Marcos* con quien beber y fumar. La prima *Amalia* y la sobrina *Lucero* encuentran en *Marcos* el romance y la emoción que falta en sus vidas. De toda esta situación y las pasiones que provoca van a resultar *Dos Crímenes*.

Diferencias

Al comparar ambos relatos: guión y novela, es interesante descubrir que el modo como lo cuenta el narrador de la novela, nos revela poco a poco y de forma sarcástica las actitudes que toman los personajes cuando tratan de defenderse de los pequeños y cotidianos sucesos que pasan día a día; del destino que le depara a cada personaje. Estas actitudes son de alguna forma las actitudes que tomamos los seres humanos cuando nos proponemos a toda costa a alcanzar lo que deseamos.

Sin embargo el modo como el narrador del guión, a pesar de que sus modificaciones son ligeras, nos remite más a una cadena de sucesos llevados a cabo mediante la ley de la casualidad. Porque es una cadena que se desenvuelve de forma que el primer suceso, el primer objeto y el primer personaje lleguen a ser la parte más importante y decisiva de la escena.

Aunque el narrador del guión trasladó de la novela los mismos personajes, los mismos nombres, los mismos lugares, la misma anécdota, en su relato plantea aquellos detalles que fueran envueltos en las actitudes, en los diálogos, en los sucesos causales y en los objetos cotidianos que estaban regados en la novela a fin de que se unificaran en el guión para formar una línea más visible y lógica que constituiría el hilo de la trama.

Una falla que se observó por parte del narrador del guión es que en el guión el *tío Ramón* comienza a dudar de *Marcos*, mientras que en el relato de la novela no duda de él, por lo que prematuramente se revela en el guión una buena parte del misterio y las acciones causales que hace tan bien el narrador de la novela.

3.2.3 La Voz.

Novela

En la novela *Dos Crímenes*, el narrador es homodiegético que participa como personaje en los acontecimientos narrados. *Marcos* es el narrador protagonista porque participa en el relato y por lo tanto se convierte en el personaje principal. Su identidad y la del narrador coinciden y de lo que se trata es que este narrador cuenta su propia historia: lo que vivió a raíz que lo inculpan primero de quemar la tienda *El Globo* y segundo de envenenar a su tío *Ramón*. Este relato se convierte en una autobiografía al tipo de narrador autodiegético.

Don Pepe es un narrador testigo porque en su relato expresa su experiencia sobre los acontecimientos que se suceden alrededor de *Marcos*, los primos, *Ramón*, *Lucero*, *Amalia* y de los cuales *Don Pepe* es testigo ocular.

Don Pepe que al mismo tiempo es personaje de la historia, desempeña el papel de investigador, cuando en su relato indaga el paradero de *Marcos*, el misterio del agua de zafia, el cambio en el testamento, y por último el trato que hace con la policía y los primos para que *Marcos* salga de la cárcel. Este narrador utiliza técnicas como la entrevista, la observación y la investigación documental.

Con respecto a la voz en *Dos Crímenes* se deduce que aunque hay un narrador que le cede la palabra a dos personajes para que cuenten la historia, el primer nivel del guión contiene la historia contada por *Marcos* y *Don Pepe*; y el segundo nivel es ocupado por los demás personajes.

Guión

En el guión de ficción *Dos Crímenes*, el narrador es heterodiegético, quien se limita a narrar en tercera persona. Sin embargo a lo largo del relato en ocasiones marca su presencia y le hace saber a su lector que está ahí, observando la acción.

El narrador heterodiegético se limita a narrar en tercera persona. Este narrador conoce todo el contexto de sus personajes: cómo son, en dónde se tienen que situar y cómo se deben mover. También este narrador sabe de movimientos de cámara ya que a lo largo de todo el relato indica la colocación de la cámara y el punto de vista de los personajes. También se advierte que el narrador no es el único que habla, ya que una de sus funciones es la de ceder la voz a los personajes.

En cuanto al procedimiento que el narrador utiliza para organizar su relato, se observa que el primer nivel del guión *Dos Crímenes* contiene la historia contada por el narrador del guión. El segundo nivel lo ocupan los personajes, lo que será la representación de una pluralidad de voces dentro del mismo relato. Su voz es una orden en la que los personajes se mueven en su propio mundo lleno de representaciones.

Diferencias

En especial en *Dos Crímenes*, el guión, se siente cómo los personajes se dejan llevar de la mano del narrador, y esto también lo logra el narrador de la novela. El narrador del guión además de obtenerlo, lo disfruta.

Y lo disfruta en el momento en que las dos voces, de alguna forma, coinciden tanto en la novela como el guión. En ambos relatos los narradores que ceden la palabra a *Marcos*, quien comienza con la frase en la novela: *la historia que voy a contarles inició una noche en que la policía violó la*

Constitución... Si bien esta frase en el guión, añade una característica cíclica eterna y permanente en la historia, pronto se olvida y debido a que esa voz no regresa jamás, parece totalmente prescindible.

Es notable como el narrador del guión se concentra en hacer una disección de la provincia aburguesada a través de los contrastes entre los primos: la esmerada *Amalia*, el fatuo *Alfonso*, el ranchero torvo *Fernando*, el arribista *Gerardo* y la ganosa sobrina *Lucero*, quien se vuelve rápidamente el eje en torno a quien giran las acciones de *Marcos*.

En todo este trabajo y las relaciones que marca el narrador del guión, se nota su afán de querer hacer imprescindible una historia bien conocida. El narrador del guión, se entrega al encanto de los finales sucesivos que se convierten en una caída libre que van diluyendo la bien elaborada tensión. Si bien el final del relato del guión es inesperado por la muerte de *Lucero*, el narrador del guión, da muestras de su notable conocimiento del medio y de su potencial.

Y estas muestras de entendimiento del narrador del guión serán semejantes a las del narrador de la novela. Estas muestras son los rasgos, los tonos, las circunstancias, el lenguaje, los hechos, en fin, todo lo que está tejido en la novela, para dejar como sobresaliente la identidad con el humor en ambos relatos.

Existe un vínculo entre el relato del guión y el relato de la novela *Dos Crímenes*; un amor dependiente que se manifiesta entre ambas expresiones artísticas.

3.3 *Novia que te Vea.*

3.3.1 El Tiempo.

Novela

Novia que te vea narra la historia e una familia judía en México.

Orden

La novela *Novia que te vea* de Rosa Nissan, en sus grandes articulaciones, se somete al orden cronológico. Inicia un día con la descripción que hace *Oshinca*, la protagonista de la historia, sobre el rezo que hace todas las noches al Padre Nuestro y el Ave María, a pesar de ser hija de judíos. A partir de ese momento y durante diez años la narradora, en forma de diario plantea la acción y la situación de una familia judía sefardita en México, a través de una protagonista que es mujer y que habla en ladino, el idioma de la comunidad judía que fue expulsada de España en 1942.

Aunque la historia sigue un orden cronológico, la narradora se vale de analepsis internas para explicar lo que hizo el día de ayer, lo que soñó la semana pasada o lo que sucedió la noche anterior cuando bajaron sus vecinos y sacaron la lotería: *Mi cartón tenía “el diablo” y perdí, porque el malvado no salió. Ese diablillo rojizo anduvo bailoteando con sus ojos maliciosos en mi sueño cuando era de noche: agarrado de un tenedor de fierro remueve las cenizas, va y viene, se mete por donde quiere, me ve de reajo, me enseña sus cuernos y el filo ardiendo de sus tenazas...(p.10)*

La función de esta analepsis interna es proporcionar información que ayudarán a comprender todo lo que sucede alrededor de la vida de *Oshinca* durante los primeros años en que comienza a escribir su diario. En esta parte corresponde a su etapa de niña, pues tiene alrededor de ocho años.

Aunque la narradora recurre a las analepsis internas, utiliza de manera permanente el “hoy” para contarnos en la colonia en que viven y en la que están varias familias de paisanos y para explicar como: *Hoy mi mamá y las otras señoras decidieron ir a un colegio judío que está en la Colonia Del Valle, a ver si juntándonos todos, pueden mandar un camión a recogernos aquí... (p.14)*

Y así de manera especial, la narradora alterna las analepsis internas y el presente “hoy” para ir presentando a los personajes: a su amiga *Dorí*, a su papá, a su abuelo a sus tres hermanos y tres hermanas: *En la tarde regresamos a la escuela para aprender hebreo; es un idioma muy raro, se escribe de izquierda a derecha... Ahora sí cuando mi abuelo regañe a mi papá o a mi abuelita, le voy a entender. ¡Ah!, ya me acordé, si lo que hablan en casa de mi abuelito es persa, el hebreo sólo lo usan en las fiestas; ¡bueno, pues aunque sea!...(p.16)*

El tema principal se desarrolla en el relato primario, esto significa que el relato de la novela *Novia que te vea*, como ya se señaló, en sus grandes articulaciones se somete al orden cronológico. Por lo tanto, el tema principal se desenvuelve en el relato marco primario, siendo su argumento claro. Las analepsis internas sólo desempeñan una función contextualizadora. En el relato no se encontraron prolepsis.

Duración

Con lo que corresponde a la duración la narradora cuenta los acontecimientos alternando los ritmos narrativos: elipsis, pausas reflexivas y descriptivas, escenas narrativas como escenas con diálogo. La narradora no recurre al sumario.

El relato transcurre en un periodo de diez años. A lo largo de todo el relato pareciera que la narradora mantiene un ritmo plano, es decir, un mismo equilibrio, sin embargo de acuerdo a la segmentación del relato que se realizó para este análisis, se encontró que hay acciones que aceleran el ritmo del relato, pero en general la narradora marca una velocidad constante.

La narradora ordena su relato en once episodios y cede la palabra a *Oshinca*, para que en cada episodio narre en forma de diario lo que transcurre en su infancia y su juventud como un jubiloso descubrimiento.

Como ya se mencionó, la novela está interrumpida por los ritmos narrativos. En el segmento que corresponde a la edad de siete años de *Oshinca* ocurren cuatro años y van de la página 10 a la 31, ocupando 21 páginas. En este segmento inicia con la oración de *Oshinca* pidiendo cumplir con los mandamientos e ir los sábados al catecismo; y termina cuatro años después cuando *Oshinca* cumple once años de edad sentada junto a la calzada de la piedad escuchando las comedias de la XEW. La acción es representada a través de escenas tanto narrativizadas como dialogadas que se encuentran interrumpidas por pausas descriptivas, pero sobre todo pausas reflexivas.

El siguiente segmento corresponde a la edad de once años de la protagonista, en el que ocurre un año que va de la página 31 a 49, ocupando 18 páginas. Este segmento inicia con la descripción que hace la narradora del edificio donde vive una amiga de *Oshinca* y termina un año después con el nacimiento de la prima de *Oshinca*. En este segmento el ritmo de la narración baja utilizando también las escenas narrativizadas como dialogadas, en la cual los personajes se mueven dentro del transcurrir de una vida. También aquí las escenas van a ser constantemente interrumpidas por las pausas descriptivas y reflexivas. Las cuales tienen la función de presentar el interior sobre todo de *Oshinca*, de lo que va pensando de sí misma y de los demás. Como cuando

nace la niña y el padre de ella se va del hospital sin verla. *Oshinca* da su opinión: -¡Maldito! ¡Desgraciado! Mira que no ir al hospital... Cuando supieron que fue mujer, se fueron la madre, el padre y el hisho. ¿Qué culpa tiene la pobre?... (p.48)

El tercer segmento corresponde a la edad de doce años de *Oshinca*, en el cual ocurren tres años y va de la página 49 a la 93, ocupando 54 páginas. Este segmento inicia cuando *Oshinca* comienza la secundaria y termina tres años después con un baile en la que la protagonista asiste con la comunidad Sefaradí en un sábado Yom Atzamaut para celebrar el sexto aniversario de la independencia de Israel. En este segmento a pesar de que ocurren tres años es el que más se dilata y el que más abarca páginas. También la narradora recurre en esta parte a las escenas narrativas como con diálogos interrumpidas por las pausas descriptivas y reflexivas.

El cuarto segmento toca a la edad de quince años de la protagonista, en el que ocurren dos años y van de las páginas 93 la 129 ocupando un total de 36 páginas. Inicia con la fecha de mayo 15 cuando *Oshinca* cumple sus quince años y termina dos años después con su visita al manicomio de la Ciudad de México. En esta parte la narradora se mantiene a un mismo ritmo recurriendo a las escenas narrativas y a las escenas dialogadas interrumpidas por las pausas descriptivas y reflexivas que *Oshinca* va haciendo a través de su diario sobre sus estudios, sus amigos, pero sobre todo de su familia.

El último segmento corresponde a la edad de diecisiete años de *Oshinca* en el cual ocurre un año, y van de las páginas 129 a 169 ocupando un total de 40 páginas. Este segmento inicia con la descripción del pabellón de mujeres del manicomio y la labor de *Oshinca* manteniéndolas entretenidas con actividades como tejer y bordar; y esta parte, que también es el final del relato termina con la boda de *Oshinca*. Es este segmento la narradora ofrece

una referencia sobre la época en que ocurren los hechos ya que marca el año de 1957 cuando tembló en México. Entonces, con esta marca se entiende que el relato de *Novia que te vea* comienza en el año de 1947 y termina en el 57 con el temblor y la boda de *Oshinca*. Aquí también los ritmos narrativos van a ser escenas narrativizadas y dialogadas interrumpidas por las pausas tanto descriptivas como reflexivas.

En resumen *Novia que te vea* es un relato con un ritmo equilibrado en el que los acontecimientos suceden paulatinamente y en algunas escenas los acontecimientos toman mayor fuerza y se van acelerando. Y para lograrlo, como ya se refirió la narradora recurre a la narración y a los diálogos, en la cual logra darle una mayor consistencia y agilidad al relato.

Frecuencia

Con lo que respecta a la frecuencia, la novela *Novia que te vea* está narrada en singulativo: el relato narra una vez en la historia. También la narradora recurre al relato repetitivo donde hay repeticiones discursivas y aspectuales destacando el interés por ciertos acontecimientos como las costumbres los lugares y sobre todo por la comida.

Sin embargo de la narradora va a destacar un gran interés por el papel que juega la mujer en la comunidad judía y va a mostrar la importancia que tiene este papel para el desarrollo de la historia. Un ejemplo es el hecho del ajuar que se les prepara a la mujeres desde que son niñas para el día de su boda.

También en la novela va a destacar el relato iterativo para dar cuenta que un acontecimiento o hecho se ha producido varias veces en la historia. La narradora recurre a los índices temporales como: *algunas veces, es la primera*

noche, después de tantos días, hoy, todos los días, desde hace un mes, entre otros.

Guión

El guión cinematográfico *Novia que te vea*, de Hugo Hiriart, Rosa Nissan y Guita Schyfter, cuenta la historia de dos familias: los Mataraso, quienes llegaron a México procedentes de Turquía en 1927 y los Groman que llegaron de Europa huyendo de los horrores de la guerra. Pero *Oshinca* y *Rifke*, las hijas mayores de ambas familias, son mexicanas aunque se sienten tratadas como extranjeras. Ansiosas por encontrar su identidad, *Oshi* y *Rifke* se enfrentan a las tradiciones de sus familiares, quienes siempre les recuerdan *Novia que te vea*. Este guión trata de la historia de dos jóvenes que luchan por encontrar una identidad que concilie tanto sus orígenes judíos, como su nacionalidad mexicana.

Orden

Novia que te vea es un relato en el que el orden de los acontecimientos de la historia no coincide con el orden de los acontecimientos del relato. Esto significa que este relato adopta la práctica del comienzo “in media res”.

Novia que te vea es un guión con una estructura muy complicada porque el relato anticipa los acontecimientos que corresponden a un momento ya avanzado de la historia contada. La historia que se cuenta comienza con la llegada a México de un matrimonio y su hijo de 11 años en 1927. Y termina 24 años después en 1951 en el parque México con *Oshi* y *Rifke*, andando en bicicleta. Aunque hay que aclarar que el presente de la historia se desarrolla en 1982 que comienza una tarde y termina en la noche del mismo día, en donde las protagonistas *Oshi* y *Rifke* relatan por medio de analepsis internas y externas los sucesos.

La historia está ubicada en la Ciudad de México y como ya se mencionó, comienza un día de 1927 cuando un matrimonio sale de Estambul hacia Veracruz y de ahí toman el tren hacia la estación de Buenavista del Distrito Federal. Según el narrador que es heterodiegético, el niño viene vestido con caftán, el padre con traje oscuro y sombrero, y la mujer con ropas extrañas.

Todo este suceso de 1927 es una analepsis externa, es el pasado porque en la página dos del guión, el narrador del relato ya nos ubica en 1982 y cede la palabra a *Oshinca*, a quien la escuchamos diciendo: mi Mis abuelos y papá vinieron de Estambul. Desde ese día mi abuelo y el Sr. Calderón se hicieron muy amigos. A este personaje protagonista la escuchamos porque el narrador antes de que *Oshinca* comience la frase marca una *Voz en Off*. Esto quiere decir que en el medio visual se escuchará la voz en el momento en que se recorren otras imágenes, es decir a ella no se le verá.

En seguida el narrador retoma el relato y ya ubicados en 1982 comienza a describir el estudio de pintura de *Oshinca*, en el cual hay caballetes, telas, tubos de pinturas y demás artefactos. Hay además en un rincón junto a un librero de suelo a techo, libros de arte. El narrador menciona que se ven dos silloncitos, una mesita redonda, y una lámpara de pie. Sobre la mesita están una caja de fotos, un álbum y una charola con servicio de té y galletitas. Es importante mencionar esta descripción que hace el narrador porque aquí es donde se da lugar a la conversación de las dos amigas *Oshi* y *Rifke*. El narrador nos anticipa que esta plática reaparecerá a lo largo de todo el relato y será la puntera del desarrollo de la historia, que comienza con una hora incierta de la tarde, poco antes de que se haga necesario encender la lámpara de pie (cosa que se hará más adelante, especifica el narrador).Y

termina en la noche cuando aparecen los hijos y el marido de una de ellas. En esta época, indica el narrador, *Oshi* y *Rifke* tienen unos cuarenta años.

Como se puede observar, aunque el narrador es heterodiegético, en ciertos momentos, se hace presente en el relato, como en esta parte de 1982 donde ubica a las protagonistas y habla en primera persona diciendo que *estamos* en el estudio de pintura... y continúa con la descripción de lugar. En seguida se vale de una prolepsis interna para comunicar que esta situación se irá presentando a lo largo del relato del guión.

Después de la ubicación que hace el narrador en el presente (1982) donde las amigas están mirando fotografías, el narrador cede la palabra a *Oshi*, quien dice: *Esta soy yo a los siete años, no me parezco nada a como soy ahora, ¿verdad?* (p.3) Después de mirar la fotografía el narrador se vale de una analepsis externa, e inmediatamente la historia se va al año de 1951 que corresponde al primer segmento de este análisis.

En este segmento el narrador presenta de una forma alterna la vida de *Oshi* y *Rifke*. Aclara que son inicios de los años cincuenta y aquí también el narrador se hace presente y dice: vemos a la niña de la foto de 1982 con *su nana y una amiga de la nana* (p.3)

En esta parte el narrador se ocupa de proporcionar información que sirve para contextualizar la historia de *Oshi*. El narrador comienza a dar referencias sobre su existencia e inicia con la presentación de los personajes que giran alrededor de *Oshi*: *Goyita* la del puesto de vestidos corrientes de la lagunilla, *Chucho Tamayo* el del puesto de Flores de papel y *Memo* que vende batas largas de crepé estampado. Todos estos amigos del papá de *Oshi*. El papá de *Oshi* tiene una tienda de ropa y junto a ésta se encuentra la tienda del abuelo de *Oshi* que vende abrigos de pieles finas.

De esta manera es como el narrador ordena su información y cede la palabra a todos estos personajes donde se desarrolla la acción: la lagunilla, en la tienda del padre de *Oshi*, en la tienda del abuelo y en la casa de *Oshi*. En el presente (1982) este personaje interviene tres veces y el narrador siempre indica la marca: voz off. Y es así como su voz y lo que dice, sirven de complemento a lo que está aconteciendo: *La tienda de mi abuelo era más elegante que la de mi papá. Mi papá decía que si arreglaba la suya los clientes no iban a querer entrar, podrían pensar, que vendía caro (p.6)*

En este mismo primer segmento, ahora el narrador se va al relato de *Rifke*. Describe su departamento ubicado frente al parque México, dice que es una vivienda de clase media, limpia, con cuadros modernos. El narrador presenta a los personajes que también giran alrededor de *Rifke*: su padre, su madre, su hermana tres años menor que *Rifke* y su *tío Meyer*. Del mismo modo en esta parte el narrador ofrece información que va a contextualizar la historia y ofrece datos para ir conociendo a *Rifke*.

Después de esta presentación ahora le toca a este personaje, *Rifke*, retomar la palabra, quien tendrá una intervención en el presente (1982) también en voz off, según las indicaciones del narrador: *Fue un enigma que se me quedó grabado: cómo un violinista podía tocar al mismo tiempo los dos violines...(p.13)* Este comentario es resultado de recordar un día en que *Rifke* estaba escuchando música con su padre y el *tío Meyer*. El padre le comentó a su hija que era un concierto para dos violines de *Bach*.

Y así el narrador continua en el relato de *Rifke* y continua ofreciendo información y cediendo la palabra a la protagonista para que complemente los datos. En este relato el padre y el *tío de Rifke* platican sobre la aprobación de una ley sobre el Retorno, que trataba sobre el recibimiento que estaba llevando a cabo Israel sólo por el hecho de ser judío. Después que escuchamos a los

personajes sobre lo que están tratando, el narrador cede la palabra a *Rifke* y dice en voz off: *Mi tío Meyer estaba enojado con Dios y nunca iba al templo.. estuvo en Treblinka... Yo lo quería mucho...(p.15)* En seguida el narrador regresa el pasado, a 1951 en la cual las dos niñas coinciden en el parque México y viene otra intervención de *Rifke* en el presente (1982): *¿Cómo es posible que jugáramos en el mismo parque y no nos conociéramos?(p.16)*

El narrador vuelve al relato de *Oshi* en 1951, ofreciendo más aspectos familiares. Para retomar el relato de *Rifke*, pero ahora en tres épocas diferentes: 1951, 1955 y 1961. Allí el narrador describe a *Rifke* en la misma conmemoración pero en diferentes épocas. Esta parte se explicará más adelante en la categoría de duración. Hay que destacar que como se van desarrollando los acontecimientos en el pasado interviene la voz off de *Rifke*, la cual complementa la información.

El segundo segmento corresponde a la época de 1961, comienza en el presente 1982 con las amigas tomando té y *Oshi* le dice a *Rifke*: *¿te acuerdas cuando nos conocimos en la Shomer? Ya estábamos grandecitas... Aunque tu seguías pareciendo una niña. Una niña que se iba a casar...(p.19)* El narrador comienza el relato con la descripción de *Oshi* que ya es una adolescente. Han pasado diez años desde la escenas de la infancia, aclara el narrador. Y como en el segmento anterior el narrador va alternando los relatos de ambas protagonistas. Hay que aclarar que en este segmento no hay intervenciones de *Rifke* y *Oshi* en voz en off. El narrador aclara que en esta época *Rifke* y *Oshi* se conocen en la Hashomer una organización de judíos. Aquí el narrador presenta nuevos personajes como *Ari*, *Jacobo*, *Saavedra* y *León*. A partir de este momento cuando el relato ha avanzado, el narrador ofrece diferentes espacios como las protagonistas en el autocinema y en un viaje que realizan a *Santiago* de los Magueyes. En una fonda del pueblo las amigas discuten con

respecto la carne de puerco. *Oshi* mira si *Rifke* va o no a comer la carne. *Rifke* parte la carne, toma un pedazo con el tenedor, lo eleva hasta su boca. Es interesante mencionar esta escena porque aquí el narrador se vale de una analepsis interna y vuelve a regresar al año de 1951, a la infancia de *Rifke*. El narrador relata que es un día en la sinagoga de Justo Sierra. *Rifke* se encuentra sentada sobre las piernas de su padre, quien se encuentra rezando en el templo durante la fiesta judía del Día del Perdón. En seguida el narrador regresa al año de 1961 a la escena de la fonda y el relato continua con las aventuras, encuentros y desencuentros de las amigas.

Hasta la página 58 aparece una intervención de *Oshi* en el presente (1982) en voz off: *Decidí casarme... el día que me pidieron vino mi tía Zafira desde Guadalajara hacer las bulemas...* Este momento es importante mencionarlo porque *Oshi* está conversando con con su tía sobre el matrimonio y el narrador se vale de una analepsis externa para que la tía le cuente a *Oshi*, dónde vivía, cómo conoció a su esposo y *Zafira* dice: *¿no te lo ha contado tu mamá? Tu tío mandó a Turquía su foro de medio cuerpo. Mi madre acababa de murir y como mi padre tenía espanto grante de que yo me casará con un burdaqui, tomi camino en mano. Me vien a Las Américas con tu abuelita y tu madre. “En tierras ajenas he de murir“, pensi. Saca al balcón las espinacas. (p.58) Mos esposaron en el barco... Sólo casada me desharon bajar... Muy mucho me quería tu tío... El dio sabe que me dolía verlo... Nunca lo pude querer... Todo eso se quiere pasado...(p.59)*

Dentro del segmento que corresponde al año de 1961, las intervenciones en el presente comienzan en la página 66, cuando los acontecimientos han avanzado. A partir de este momento se hacen constantes estas participaciones. El narrador continúa con su relato y ahora le vuelve a tocar a *Rifke* que visista la casa de su novio, *Saavedra*. Y *Rifke* en voz off va

comentando lo que ahora en el presente (1982) opina sobre la situación que se dio con el padre de *Saavedra*. El narrador continúa en el año de 1961 y otra vez cede la palabra a *Rifke* y en voz off comenta sobre la ceremonia a la que solían acudir año tras año a la columna de la independencia.

En la última parte del segmento que corresponde al año de 1961 cuando *Rifke* y *Oshi* se escapan a Guadalajara, el narrador recurre a una secuencia de escenas en las que sólo describe las acciones de los personajes, sin que éstos hablen: *El papá de Rifke escucha un disco acostado en el sillón; la mamá de Oshi hablando desconsolada con Fortunita; Ari en su cuarto en un pizarrón estudia física; la mamá de Rifke, sentada sola en su recámara llorando y Rifke y Saavedra se besan (p.95)* En esta parte es notable como todos estos sucesos ocurren al mismo tiempo, pareciera que este lapso, este momento se detuviera. Este segmento termina con las amigas en Guadalajara.

El tercer segmento está ubicado en el año de 1980. En esta parte aunque el relato sigue un orden cronológico, en el cual han pasado 19 años desde 1961, constantemente el narrador cede la palabra a las protagonistas que se ubican en el presente (1982). En este tercer segmento de 1980, el narrador da a conocer que *Rifke* y *Saavedra* se casan y están en el Bar Mitzvah de su hijo, que tiene 13 años.

Casi al final de la historia todo el tiempo se da en el presente (1982) en el cual el narrador cede la palabra a las amigas para que sean ellas quienes terminen de contar la historia. Y ya en la parte final del relato, el narrador selecciona el año de 1951 en el parque México, en el cual *Rifke* y *Oshi* de niñas, andan en bicicleta y dice el narrador: *vienen pedaleando hacia la cámara. Rifke rebasa a Oshi. La imagen se congela. Los créditos finales son sobre una sucesión de fotos en la que alternan Rifke y Saavedra y sus hijos, y*

Oshi y Ari y los suyos. En las fotos vamos viendo como crecen los niños, el paso del tiempo. (p.98)

Duración

De manera global el guión *Novia que te vea* tiene un ritmo muy acelerado. En las 98 páginas del total del texto, ocurren 55 años. Aunque se observó que el narrador otorga diferentes tiempos a los segmentos que se analizaron. El primer segmento que corresponde al año de 1951 que va de las páginas 4 a la 19 del guión, donde ocurren alrededor de tres días. El narrador alterna entre una y otra protagonistas, por ejemplo en el relato de *Oshi*, el narrador ocupa seis páginas lo que ocurre en un día entero y marcando muy bien cuando es de día, cuando es la tarde y cuando es la noche. En el relato de *Rifke* el narrador ocupa 8 páginas lo que ocurre en un día y medio. Aunque hay que dejar bien claro que el narrador cede la palabra para que las protagonistas hablen en el presente (1982). El narrador otorga más tiempo al segmento que corresponde al año de 1961, ya que va de las páginas 19 a 95 del guión, abarcando dieciséis días. En este segmento también con las respectivas intervenciones de las protagonistas en el presente (1982) que se encuentran en el relato del guión, sólo dura algunas horas por la tarde en un día cualquiera.

En el guión se observó también que el narrador utiliza otros años que complementan la historia como el año de 1927, cuando los abuelos de *Oshi* llegan a México, en dos páginas y media, lo que ocurre en unas cuantas horas. También el narrador se va a 1980 en media página del texto del guión que dura en la historia alrededor de tres horas por la mañana.

En el guión *Novia que te vea* el narrador se vale también de los ritmos narrativos como la elipsis, en este caso abarca periodos cortos y largos. Como

cuando el narrador finaliza el relato que corresponde al año de 1951 con una marca que coloca en el relato, especificando que serán una secuencia de cuadros plásticos. El narrador comienza en el año de 1951 cuando *Rifke* tiene 7 años, después se salta al año de 1955 para decirnos que *Rifke* ya tiene 12 años y por último se va hasta el año de 1961, e informa que *Rifke* tiene 18 años. Como se pudo observar las elipsis están muy bien señaladas por el narrador y en este caso de 1951 a 1955 pasan cuatro años y de 1955 a 1961 desfilan cinco años. Aquí el narrador se frena y comienza el relato del año 1961.

A lo largo del guión el narrador establece los cambios de tiempo señalando el cambio con: *día, tarde y noche*. También en el guión predominan las escenas tanto dialogadas como narrativas, interrumpidas por pausas y elipsis. Hay que destacar que las escenas narrativas es en donde se siente la presencia del narrador como cuando dice: *estamos, vemos, miramos, nos damos cuenta, la discusión sigue pero no la oímos, recorreremos y descubrimos*.

Otro ritmo narrativo que ocupa el narrador son las pausas, que además de ser indicaciones van a describir el ambiente donde se desarrollan las acciones y los lugares donde interactúan los personajes. Además que informa mucho más y nos prepara a acompañar los hechos con el apoyo de los diálogos.

Se puede comentar que todo el relato del guión *Novia que te vea* son escenas, en las que los acontecimientos se expresan tal y como aparecen en la historia, mediante el diálogo. Estas escenas dialogadas están intercaladas con las escenas narrativas.

Todos estos ritmos narrativos son muy importantes ya que son los que van a la par con el relato, por ejemplo, las pausas, que aunque el narrador

acude a ellas en pocas ocasiones, son importantes porque frenan totalmente la acción para adentrarnos al ambiente de la escena.

Los ritmos narrativos aquí estudiados: pausas, escenas, elipsis definitivamente sirven para conocer a los personajes, intimar con ellos y descubrir cómo viven, cuáles son sus costumbres y sobre todo conocer sus orígenes y religión judía.

Dentro de las escenas narrativas es importante destacar, que el narrador nunca dice cómo son físicamente los personajes, ni cómo es su aspecto, ni cuáles son sus atribuciones, ni cómo visten. El narrador sólo hace una referencia de cómo vienen vestidos los abuelos de *Oshi* en 1927 cuando la historia comienza. La única referencia física que da el narrador sobre los personajes son sus edades.

Es importante destacar que el narrador sólo recurre al sumario en la parte en que las amigas se han escapado a Guadalajara. El narrador resume en un determinado tiempo lo que varios personajes están realizando en diferentes escenas: *El papá de Oshi solo en su tienda en la Lagunilla; Oshi distraídamente sigue con el dedo un caminito en el mantel; El papá de Rifke quita bruscamente el disco y se oye un rechinado. (p.95)*

Con respecto a la duración del guión *Novia que te vea* el narrador selecciona los acontecimientos para narrarlos y contarlos a un ritmo acelerado en donde en 95 páginas se narra lo que ocurre en 55 años.

Frecuencia

La frecuencia en el guión *Novia que te vea* está relatado en forma de frecuencia singulativa: una representación discursiva de un único momento en la historia.

La frecuencia repetitiva en los segmentos estudiados, se encontraron algunos que ayudan a no perder el hilo de la narración. Hasta el narrador hace hincapié como el caso del baúl, cuando el narrador mediante una escena narrativa en 1951 explica que la mamá de *Oshi* teje y borda los ajuares de la hija. Y menciona que hay un pequeño baúl con las cosas que ha ido haciendo para *Oshi*. Después en el año de 1961 también mediante una escena narrativa el narrador vuelve hacer referencia al baúl cuando dice: *Oshi sacó del baúl (el mismo que ya vimos en la escena de las mujeres tejiendo) las cosas que le han estado bordando y tejiendo y se está probando un camisón de su ajuar de bodas frente a un espejo...(p.19)*

Hay palabras que se repiten a lo largo de todo el relato del guión como el Parque México, la Escuela de Antropología, los años tanto de los épocas, como los años de la protagonistas. Las palabras: voz en off, la casa de las amigas.

También hay numerosas repeticiones aspectuales como los encuentros de las amigas en el parque México, la insistencia de la madre de *Oshi* para se case, y todo la cuestión de los ajuares. Además del controvertido retrato de la comunidad judía por encontrar su identidad en México; se hace constante en todo el relato.

En análisis del tiempo en el guión *Novia que te vea* se encontró que el narrador ordena su relato no siguiendo un orden cronológico sino adoptando la práctica del comienzo: el narrador anticipa los acontecimientos de *Novia que te vea* que corresponden a un momento ya avanzado de la historia contada.

La duración está muy bien especificada por el narrador ya que ubica perfectamente bien los años de la historia, las edades de los personajes, los lugares y el día la tarde y la noche.

Diferencias

A continuación se presenta una reflexión tanto de la novela como del guión de cine *Novia que te vea*.

Al igual que los otros guiones estudiados en el guión *Novia que te vea* se destaca un tiempo en presente, mientras que la novela maneja un tiempo en pasado. Aunque cabe mencionar que el manejo del tiempo en el guión por parte del narrador, es de una forma inusual y diferente con respecto a los otros guiones (*El Callejón de los Milagros, Dos Crímenes*), porque establece diferentes temporalidades, épocas y los años que maneja: 1927, 1951, 1955, 1982. Es decir, hay un manejo y juego del tiempo, un ir y venir. Aunque el tiempo del narrador sea limitado pues sólo cuenta con 98 páginas para contar su historia. Mientras que la novela *Novia que te vea*, sigue un orden cronológico, recurso utilizado por todos los relatos de ficción analizados, donde la narradora tiene la libertad de relatar los sucesos de la historia en el tiempo que ella desee.

A pesar de las limitaciones del narrador del guión *Novia que te vea* con respecto a l tiempo, logra rescatar la anécdota de la novela: que es contar la historia de una familia judía en México. Sin embargo el modo como lo cuenta en el guión es muy distinto al de la novela. El modo se tratará en el siguiente capítulo.

Lo que se pudo notar es que en ambos relatos, tanto en el guión como en la novela, los narradores recurren a las analepsis tanto internas como externas, así como a los ritmos narrativos: elipsis, pausas y escenas; esto para contextualizar las historia e introducir al lector en el interior de los personajes.

Los diálogos son fundamentales en el guión con lo que el narrador logra que el relato esté en un tiempo presente. Mientras que en la novela, la narradora no recurre tanto a los diálogos como en el guión.

En resumen se puede establecer que en el relato del guión cinematográfico *Novia que te vea*, el narrador, cuenta su historia la cual se construye y se lee siguiendo una secuencia estable, predeterminada, y por tanto necesaria de acontecimientos. Y el orden de los acontecimientos en su relato, no sólo constituye una competencia del narrador, sino que es esencial a la propia noción del relato. El orden que proyecta sobre el control del tiempo, es otra de las atribuciones específica del narrador, que le permite generar los efectos del relato en el lector, y también en el público tales como la curiosidad y la sorpresa.

3.3.2 El Modo

Novela

Con lo que respecta a la novela *Novia que te vea* de Rosa Nissán, es un relato de acontecimientos contados por la narradora. La narradora cede la palabra a *Oshinca*, para que sea ella quien exponga los acontecimientos. El modo elegido para contar este relato es el discurso narrativo en el cual se hacen evidentes las descripciones de personajes y lugares.

Distancia

A efecto del análisis, la novela *Novia que te vea*, combina el discurso narrativo, como ya se explicó, recurso empleado para contar las acciones, con el discurso descriptivo que representa a las personas y a los lugares; y también con el discurso expositivo que alude a la expresión de las reflexiones, juicios y opiniones de *Oshinca* y de todos los personajes que intervienen en el relato.

En Novia que te vea los tres tipos de discurso conviven el uno con el otro y aunque el discurso narrativo es el más consistente, le siguen en orden de importancia el descriptivo y el expositivo. Y aunque la descripción ocupa un

lugar relevante, pues es indispensable, pues recrea el ambiente y las circunstancias, hay que destacar que la protagonista se describe muy poco a sí misma ya que da muy pocas referencias con respecto a su físico: pelo chino y nariz grande. De niña nunca dice cómo es físicamente.

A lo largo del relato, el discurso narrativo se somete repetidamente a interrupciones por parte de los discursos descriptivo y expositivo. A menudo la narradora corta el hilo narrativo en el momento que cree necesario presentar a sus personajes, como son: sus familiares, sus amigos y sus vecinos. Además de ofrecer el espacio en que se desarrollan los acontecimientos o para expresar su punto de vista sobre tal o cual manifestación.

Esta posibilidad se encuentra en la novela cuando la narradora relata cómo es la tienda de su abuelo que se encuentra en la lagunilla. La narradora describe que la tienda es bien lujosa, con aparadores a los lados, grandes y alumbrados; las maniqués son muy guapas, de pestañas y pelucas postizas, delgadas, con pechos bien formados y cintura envidiable. Inmediatamente la narradora interrumpe el relato para dar su opinión al respecto: *A mi me da pena que las dejen así, porque los hombres las ven y si vienen de a dos, hasta se dan codazos y se ríen burlones. ¡Qué idiotas!, me meto al aparador y trato de ponerles algo encima... (p.40)*

Como se observó a lo largo de todo el relato de la novela *Novia que te vea*, la narración y la descripción conviven la una con la otra. En sí la descripción, como ya se mencionó, podría ser considerada como un aspecto de la narración en el relato de esta novela.

Por otro lado, en la novela la narradora interrumpe frecuentemente el discurso narrativo para dar paso al expositivo, esto quiere decir que la narradora no se conforma sólo con narrar lo que ha visto y vivido, sino que también le interesa reflexionar y manifestar sus sentimientos. Sin lugar a

dudas, en la novela *Novia que te vea*, el discurso expositivo adopta como forma de expresión la reflexión, la opinión la valoración y los sentimientos. Esto se puede ejemplificar cuando *Reina*, la hermana de *Andrés* invita a cenar a *Oshinca* casa de ella, y la narradora relata su sentir: *Estuve muy contenta; creo que fue él quien el dijo que me hablara, porque luego me acompañó a mi casa...se me queda viendo fijamente y me pone ojitos de pollito. ¡Me gusta que me vea de ese modo! No puedo creer que sea el mismo pelado del parque. Me leyó unos poemas preciosos...(p.90)*

En el relato *Novia que te vea*, aparte de que la narradora recurre al relato de acontecimientos combinando los discursos narrativo, descriptivo y expositivo, también emplea el relato de palabras. La narradora no sólo cuenta con su voz la historia sino que en varias ocasiones cede su lugar a los personajes y les concede la voz.

La forma en que está contado este relato es en estilo directo mediante réplicas desgajadas de diálogo. En el estilo directo la narradora no está implicada en el enunciado del personaje, por lo tanto ella interrumpe su relato con breves y aisladas réplicas de los personajes de su historia, con el fin no sólo de dejarnos oír en su propia voz lo que dice el interlocutor sino para dar viveza y agilidad al relato.

En la novela *Novia que te vea* las réplicas desgajadas de diálogo se encuentran intercaladas en todo el relato. Y como se ha dicho, los enunciados de los personajes son introducidos por la narradora con verbos de habla y marcados por la raya: *En la escuela ahora tenemos dentista, y hoy nos tocó revisión... me encontró veintiocho caries. ¡Está loco!... -Es un bandido -dijo mi pa- un desvergonzado ¡veintiocho caries, pues que te ponga una dentadura nueva!...(p.61)*

En la novela las réplicas son breves, sin embargo sirven para dar énfasis a algunos puntos culminantes de la historia.

En la novela también abundan los diálogos breves que dan significado a las escenas y le proporcionan mayor fluidez al relato. También los diálogos breves cumplen con esa función.

Del mismo modo, en la novela la narradora emplea el estilo directo como cita, cuando el personaje una vez introducido por *Oshinca*, formula un enunciado, con sus propias palabras, sin esperar una réplica por parte de otro interlocutor. En ocasiones la narradora cede la palabra a los personajes para que estos se expresen directa y libremente. Las marcas utilizadas son los dos puntos, comillas, signos de admiración y la raya.

En la novela *Novia que te vea* la narradora también hace uso del estilo indirecto libre; *Oshinca*, quien relata la historia, asume el discurso del personaje. Lo que acentúa la novela referente al estilo indirecto libre es que refleja el mundo interior de los personajes (palabras, impresiones, pensamientos, deseos).

El narradora emplea el estilo indirecto libre cuando relata su sentir acerca de lo que ocurrió un día en la escuela: *¡Qué mal me siento! Soy una tonta ...oí a Dorí decir: “Para otra vez no le cuenten nada”...Desde hace días Pepé se anda conquistando a la secre del director para robarle la prueba de Historia que va a estar difícilísima...¡Ni que fuéramos sabios para acordarnos de todo! Y resulta que ayer...le voló el examen... nos dijo: “Ya la traigo. Síganme.”... (p.71)*

En sus grandes articulaciones se examinó que en lo que respecta a la distancia en la novela *Novia que te vea*, la narradora recurre tanto al relato de acontecimientos como al relato de palabras. En cuanto al primero sobresale el discurso narrativo interrumpido por el discurso descriptivo y expositivo. En lo

que se refiere al segundo el narrador recurre tanto al estilo directo como al estilo indirecto libre.

Perspectiva

A continuación se refiere a la segunda manera en que la información narrativa de la novela *Novia que te vea* se modula: la focalización

En sus grandes articulaciones, en la novela se distingue el tipo de focalización interna, en la cual el foco coincide con el personaje, en este caso *Oshinca*, la cual pasa a convertirse en el sujeto preceptor fundamental del relato. Esto quiere decir que desde su posición y su interés, ella es quien asume íntegramente la responsabilidad de lo contado.

De los tipos de focalización interna que se dan en *Novia que te vea* aparece la fija, porque el relato da a conocer los acontecimientos filtrados por la conciencia y pensamientos de *Oshinca*, a través de un diario, que es el medio para que ella desde su visión y percepción relate su historia. Esto es a grandes rasgos el modo, con respecto a la novela *Novia que te vea*.

Guión

El guión narrativo de ficción *Novia que te vea* de Hugo Hiriart, Rossa Nissan y Guita Schyfter es un relato de palabras. En este guión el narrador describe la escena para introducir el diálogo de los personajes recreando el espacio, el ambiente con datos muy específicos como años, ciudades, lugares para que los personajes cuenten los acontecimientos.

Distancia

En sus grandes articulaciones se encontró que *Novia que te vea* es un relato de palabras o palabras de los personajes cuya función consiste en

reproducir el discurso de los personajes. El procedimiento para introducir las palabras de los personajes es en estilo directo; reproducción literal de lo que expresan los personajes y en donde el narrador se mantiene ajeno al discurso de los personajes.

En el guión narrativo de ficción *Novia que te vea* el relato de palabras no emplea el estilo directo marcado; la separación entre los dos enunciados está expresada por el nombre del personaje en mayúscula y en el siguiente renglón la expresión del personaje. Hay que aclarar que el narrador no está implicado en el enunciado del personaje ya que estas declaraciones son una secuencia ajena al narrador. Como ya se mencionó el empleo del estilo directo le imprime a la historia vivacidad, interés y sobre todo agilidad y movimiento a las narración. En este guión narrativo de ficción casi todos los personajes se expresan con sus propias palabras que rompen el discurso del narrador. Y casi todos porque hay personajes que son incidentales y sólo los menciona el narrador para contextualizar la historia.

Es importante mencionar que con el empleo del estilo directo conocemos mejor a los personajes, examinar sus carácter de todas estas personas que han pasado por una cierta experiencia. Aunque de los personajes no se tenga ninguna referencia física debido a la nula descripción su aspecto que no realiza el narrador.

La forma como se presenta el estilo directo es mediante el empleo de palabras de los personajes como en un diálogo, donde el hablante espera la participación lingüística de su interlocutor. Los diálogos en el guión se reproducen en forma directa y a medida que avanza el diálogo asume un papel predominante en el relato y solamente es introducido por el discurso narrativo y en muy pocas ocasiones por el discurso descriptivo.

Como ya se estableció en el guión narrativo de ficción *Novia que te vea*, el narrador es heterodiegético, el cual introduce a los personajes del relato. El enunciado se marca, con el nombre del interlocutor en mayúsculas, así como las acotaciones del narrador entre paréntesis. A continuación se presenta el discurso de los personajes.

El diálogo en el guión narrativo de ficción *Novia que te vea*, es interrumpido por las acotaciones del narrador en las cuales proporciona datos que reconstruyen el ambiente donde se desarrolla el relato.

Como en los guiones ya analizados en *Novia que te vea*, también los personajes al expresar sus opiniones, comentarios y juicios por medio de sus palabras, éstos son indicios de la forma de ser y de actuar de los interlocutores. La conducta lingüística en los diálogos del guión proporciona la información de los personajes: su modo de articular informa de su extracción social, y su forma de expresarse remite a su educación, su cultura, sus sentimientos. El léxico de los personajes en el guión *Novia que te vea* es muy revelador ya que su origen es judío.

A lo largo del, menciona palabras, frases y costumbres judías, como: *mosotros yudíos* relato el narrador o como cuando el abuelo *Isac* llega a México y un judío lo encuentra y él le dice: *Luna, habaza, ya topimos con uno de los muestros (p.2)* O cuando el narrador describe una escena en la que el abuelo le canta a *Oshi* de niña, con su voz gastada una vieja canción *Sefaradí* de amor, en Ladino. También el narrador hace mención de las costumbres y tradiciones como el de tejer a gancho y bordar los ajuares de las hijas desde que son pequeñas, como la mamá de *Oshi* lo solía hacer.

Y es así la forma como el narrador a lo largo del relato va ofreciendo palabras, las cuales hace referencia a su significado como: *deshar* (estar), *solico* (solo), *bobró* (bordó) *ashuar* (ajuar), *bendichas* (benditas) *mantelico*

(mantel), *yunto* (junto), *hisho* (hijo), *pobreta* (pobre), *Fadi un mazal de ben adám* (se va a casar), dormir (dormir). Pero también hay frases y palabras que el narrador no señala lo que significan como : *Oi, gevalt. Yidn, go maimen, helf mirt. Yasha Heifetz.*

Y qué decir de las costumbres y tradiciones como en el Bar Mitzvah que muestran los niños a los 13 años. O como cuando en una celebración se escucha en voz off: “Pero la paz nunca se ha logrado.” El judío tiene un solo baluarte: la razón y la justicia de su causa. Y eso lo hace invencible en la defensa de su sueño milenario. Y no se puede olvidar la *Hashomer*, cuya sede es una casa estilo californiano en la colonia condesa. Las paredes están forradas por completo de adornos para la fiesta de *Januca*. El narrador nunca explica en qué consiste dicha festividad. Después en la pared central de la casa de la *Hashomer*, hay cuatro banderas: la de México, la de Israel, la de la *Hashomer* (una bandera roja que tiene una estrella y el martillo y la hoz), y la bandera del partido comunista.

El narrador define la lucha macabea en palabras de *Jacobo*, un integrante de la *Hashomer*: *La lucha macabea nos enseña varias cosas. La primera es la defensa de la clase proletariada, de sus creencias y valores, contrario a los judíos burgueses que por moda y snobismo querían adoptar la cultura helénica. Otra enseñanza es de la importancia de mantener ante cualquier otra cosa la soberanía e independencia del estado judío... en definitiva los macabeos son los primeros sionistas socialistas de la historia. Interviene el narrador: (Esto último lo dice convencido, sonriendo)p.21*

Así mismo el narrador puntualiza acerca del primer *Kibutz* de la *Hashomer* que es un cuarto llamado *Beth Alfa* adornado con fotografías de los fundadores: *Henzel, Waismann, Bialik, Amilevich*, dibujos de campesinos, tractores y cuadros naturalistas de campo y gentes en esas labores.

Para el narrador, la comida será un aspecto de suma importancia y no deja de mencionar en el relato las borrequitas y las delicias turcas. El gefilte-fish o roja raíz fuerte junto con la celebración del *Shabat*: *un cerillo que se enciende y se acerca a las dos velas tradicionales, que se prenden cada viernes en la noche y con ellas comienza la celebración y se dice una oración: Baraju ata Adonai elojeinu... y sigue el narrador: vemos el rostro de la madre con los ojos cerrados, reconcentrada en la plegaria. Trae una mantilla blanca sobre la cabeza. Las manos extendidas sobre las velams se mueven lentamente en círculos... Amén...Shabat Salom (p.27)*

Otro aspecto importante de que el narrador habla es la sinagoga. El narrador explica y describe el momento en la fiesta judía del día del perdón: *Rifke está sentada sobre las piernas de su padre que está rezando en el Templo durante la fiesta judía del día del perdón. Llega el momento de la bendición de los Cohanim que suben al estrado... El padre se cubre la cabeza con el talit (el manto que sobre los hombros llevan los varones en la sinagoga... el rezo se hace agudo (p.54)*

Y una última forma que presenta el narrador sobre las costumbres y tradiciones de las familias que personifican esta historia es la cena de año nuevo judío. Esta celebración no es detallada por el narrador, no ofrece información sobre el día ni el mes en que ambas familias la de *Oshi* y *Rifke* celebran este fin de año. Solamente el narrador hace referencia en que se verán los detalles de la celebración sin diálogos. Sólo con música y sonidos incidentales para ver las diferencias de las costumbres de una y otra familia.

Focalización

En cuanto a la focalización o punto de vista del guión *Novia que te vea*, se distinguen tres significados: la focalización cero o a través de los ojos

o percepción del narrador, el cual cuenta en los distintos segmentos lo que él ve a través de los ojos de los personajes. También la focalización interna desde la posición de interés de los personajes del guión. Por ejemplo: el interés de la madre de *Oshi*, porque su hija se case. Siendo que los intereses o la visión de los personajes toman distintas formas. *Oshi*, que no se quiere casar y menos con *León*, ya que su deseo es estudiar pintura. Y el último significado la focalización interna que es a través de la visión del mundo de los protagonistas. El narrador les cede la palabra a *Oshi* y *Rifke* para que en el presente (1982) relaten los acontecimientos y además opinen sobre los que están contando. Como cuando *Rifke* en la época de 1961 va a comer a casa de Saavedra y el padre de éste cuestiona a *Rifke* sobre temas como la huelga y los intereses de los grupos pequeños y *Rifke* en el presente (1982) desde su punto de vista dice que el padre de *Saavedra* la ponía de árbitro, y que sólo deseaba que la tierra se la tragara.

Como se puede observar desde su punto de vista opina sobre este suceso y así se dan los tres significados de la focalización a lo largo de todo el guión *Novia que te vea*.

A lo largo de todo el guión de ficción *Novia que te vea*, los tres designados: focalización cero, interna y externa se combinan donde lo más interesante es esa alternancia que ofrece el narrador y el observar cómo los personajes perciben y conciben su mundo. Una naturaleza que según las protagonistas *Oshi* y *Rifke*, no encuentran una identidad que concilien tanto sus orígenes judío como su nacionalidad mexicana.

Se concluye en esta parte que corresponde al modo en el guión de ficción *Novia que te vea* que el punto de vista es del narrador y de los personajes.

Diferencias

En cuanto al modo en que está contado la novela y el guión *Novia que te vea*, se encuentran algunas similitudes y diferencias. El guión es un relato de palabras, mientras que la novela es un relato de acontecimientos. Y aunque el narrador del guión salva y repite la anécdota (contar la historia de una familia judía en México) entre ambas hay diferencias.

En la novela la narradora cede la palabra a la protagonista quien es *Oshinca*, mientras que el narrador del guión, cede la voz a dos protagonistas mujeres y resuelve que sus dos heroínas sean *Oshinca* y *Rifke*, quienes contarán la historia.

Otra de las labores del narrador del guión es, por un lado, retomar algunos costumbres y tradiciones de la comunidad judía; la comida, como las bulemas de espinaca, algunos sucesos y pasajes como la cita en el autocinema que tienen *León* y *Oshinca*; personajes como *Goyita*, la del puesto de la Lagunilla. La anécdota de la foto de medio cuerpo de la tía de *Oshinca*, asimismo, frases de los personajes y lugares de la novela como son: las tiendas del abuelo y el padre de *Oshinca*, la Lagunilla, El parque México, entre otras, que le darán riqueza y viveza al relato.

Por otro lado, el narrador tuvo la tarea de presentar a un personaje, que no aparece en la novela, y alrededor de este interlocutor, una historia. Este personaje es *Rifke*, quien es también narradora y protagonista del guión. Además de más personajes como *Saavedra*, el tío *Meyer* y *Ari* entre otros.

Otro aspecto importante es el destino de *Oshinca* en la novela y de *Oshi* y *Rifke* en el guión, ya que los destinos de los personajes tanto del novela como del guión toman caminos muy distintos. En la novela, *Oshinca* se casa con un joven judío, como la madre de *Oshinca* siempre lo había deseado. Mientras que en el guión las amigas *Oshi* y *Rifke* se rebelan de las costumbres

y tradiciones, se escapan de sus casas y finalmente resuelven vivir a su manera.

Ambos narradores del guión y de la novela realizan una descripción precisa, sistematizada y atrayente, acompañada siempre del diálogo, de los acontecimientos que se van suscitando en el relato.

3.3.3 La Voz

Novela

Con lo que respecta a la voz de la novela *Novia que te vea*, la narradora es homodiegética, quien es personaje de la historia que cuenta. La narradora cede la palabra a *Oshinca*, quien se limita a narrar, y lo hace en primera persona. Como ya se mencionó, narra la vida de ella y su familia. Y así la narradora con su voz, conduce e introduce al lector a conocer y descubrir las raíces, costumbres y tradiciones de una familia judía en México.

La narradora se mantiene presente y pendiente en el relato, con lo que logra acercarse al lector para que éste conozca con detalle a la protagonista. Lo que piensa, cómo actúa. Por ejemplo cuando los reyes magos le trajeron a *Oshinca* su bicicleta:

...cuando me levanté al baño, vi que entraban mis papás con la bicis. Ya no pude pegar un ojo de la emoción. Me hice la dormida...Al día siguiente les dije que los había visto entrar... dijeron que...los reyes no pudieron entrar y las dejaron en el pasillo, y que se levantaron a meterlas...¿existen los reyes magos o son los papás?...Mejor sigo creyendo...(p.49)

Además de que la narradora siempre habla, en ocasiones concede la palabra a los personajes del relato; para esto, siempre lo realiza con una palabra, una frase, una exclamación o con una pregunta.

En la novela *Novia que te vea*, el primer nivel es la historia relatada por la narradora y el segundo nivel lo ocupan los personajes. En algunas partes de la novela hay un relato marco donde la narradora introduce, de forma intercalada, relatos intradieгéticos, narrados por ella, que integran la historia que la narradora quiere contar.

Con respecto a la función de la narradora, en la novela *Novia que te vea*, ésta asume una actividad ideológica ya que expresa la visión que ella

tiene acerca de su proceder y la de su familia con comentarios y juicios de valor.

Las funciones de la narradora conviven en la novela principalmente la narrativa y en especial la ideológica.

Esto es en sus grandes articulaciones lo que corresponde al análisis de la voz en la novela *Novia que te vea*.

Guión

El narrador en el guión *Novia que te vea* es heterodiegético, esto significa que no es personaje de la historia quien la cuenta. Solamente se limita a narrar, y lo hace en tercera persona. Como en la escena que *Oshi* se encuentra en la clase de dibujo y el narrador dice:

Como se puede observar en todo el relato, el narrador conoce *...una mujer desnuda está reclinada sobre unos almohadones. Oshi mira con atención a la modelo y concentrada dibuja sobre un papel sacando un poco la lengua por un lado de la boca...(p.62)*

Como se puede observar en todo el relato, el narrador conoce perfectamente bien a sus personajes: cómo se mueven, en dónde se sitúan, lo que gira alrededor de cada uno de ellos y lo que opinan. Sin embargo, el narrador se limita totalmente a decir cómo son físicamente los personajes.

El narrador también tiene conocimientos referentes a movimientos de cámara y sonido. Se puede entender que a lo largo del guión gira muy bien sus instrucciones para que los personajes tomen acción. El narrador además de saber todo lo referente a la vida. Acciones, ambiente, espacios, épocas, conoce sobre la religión judía y tiene conocimiento sobre sus rituales, ceremonias y la mayoría de las veces explica los significados de las fiestas, las oraciones y las tradiciones. Aunque en algunas partes del guión no define algunas palabras.

También se advierte que el narrador a pesar de que es heterodiegético, se deja escuchar en algunas partes del guión, aunque prácticamente cede la voz a todos los personajes. Al delegar su función, se permite escuchar una variedad de voces, y éstas se encuentran en diferentes niveles narrativos dentro del mismo relato.

En cuanto al procedimiento que el narrador utiliza para organizar su relato, el primer nivel del guión *Novia que te vea* contiene la historia contada por el narrador del guión. El segundo nivel es ocupado por la protagonistas *Oshi* y *Rifke*, quienes toman la palabra para que sean ellas quienes relaten la historia. El tercer nivel lo ocupan los demás personajes de quienes se escuchan sus voces. Así el relato se enriquece por la pluralidad de voces que presenta la historia.

En cuanto a las funciones del narrador en *Novia que te vea*, además de su función de narrar, incluyendo la presentación de los personajes y el entramado de la historia que es el desafío clave del narrador del guión de ficción, se destaca su cargo de adaptador. Labor de la que se hablará más adelante cuando se coteje con la novela del mismo nombre.

Pero en cuanto a la voz del narrador en el guión *Novia que te vea*, es un narrador que con su voz cuenta una historia sobre una comunidad judía en México; es un narrador que reelabora mitos, junto a referentes simbólicos compartidos y puestos en discusión por dos jóvenes judías, quienes viven en medio de una cultura muy diferente a la que pertenecen por razones familiares. Por lo menos es lo que el narrador adaptador logra transmitir en su relato. Todo esto junto a situarnos en la acción, con el empleo del diálogo y las palabras de los personajes.

Diferencias

Con respecto a los dos relatos analizados (guión-novela), se puede verificar que la voz del narrador de la novela como del guión cinematográfico *Novia que te vea*, va a ser primordial para el desarrollo de las historias. Ya que en ambas, los narradores dependen de la respuesta de la audiencia que reaccionan a las palabras que se “escuchan” de los narradores con su respectiva voz.

Lo que coincide en ambos relatos (guión-novela), es que los narradores utilizan la primera persona porque es un modo de conectar al lector con el narrador y porque a los narradores les permite centrarse en detalles de su inmediato entorno.

Además del gran trabajo de relatar una historia por parte del narrador del guión, se puede decir que parte de su decisión de presentarnos un personaje más en el guión, que no existe en la novela, y cederles la palabras a ambas protagonistas, para que sean ellas quienes cuenten el relato, es parte de su compromiso con su público en la constitución del universo de ficción, además de que se comprende que con esta multiplicidad de voces contribuyen a ampliar la tradición narrativa así como ampliarla.

En conclusión la voces que se escuchan en ambos relatos (guión-novela), las utilizarán los narradores para hacer referencias exclusivamente al relato y a algunas de sus formas.

Se puede decir que las voz del narrador y de los personajes del guión aunque son breves (en comparación con la novela) es consecuencia de su intensidad, la unidad de acción, la secuencia de las acciones y la sorpresa final.

CAPÍTULO IV.

4. La Función del Adaptador (Nivel extratextual).

Este capítulo trata sobre el trabajo del adaptador que traslada un trabajo realizado y diseñado originalmente para un medio, hacia otro. Este trabajo consiste en innovar y emplear otros lenguajes, medios de expresión y recursos predominantemente visuales.

En esta actividad, uno de los mayores desafíos a los que se enfrenta el guionista es la necesidad de conceder libertad a su lector, para que al explorar y tomar decisiones contribuya en la tarea narrativa de construir el universo de ficción que propone el narrador, para que simultáneamente contribuya a la coherencia narrativa. El tipo de lector del guión, es un lector más especializado - originalmente- que busca un “plus”, algo extra para satisfacer sus necesidades como lector, porque el guión no sólo sirve como herramienta para un público tipificado (director, fotógrafo, editor, actores, técnicos, asistentes, músicos, productores) sino un público más abierto. Por eso el guión ofrece esa posibilidad de lectura. *

El adaptador altera la forma y, en ocasiones, el contenido del texto. Además, emerge como organizador del mundo narrativo y es el que diseña los mundos posibles que el lector puede hallar en cualquiera de sus encuentros con el texto. El adaptador es el articulador de los elementos que conforman el relato manipulando la información. Es un hábil organizador, cuya misión consiste en el adecuado ensamblaje de los materiales del relato, a través de él se *filtra* toda la información contenida en el relato. El adaptador actúa como administrador de la narración.

* El guión cinematográfico se edita y se publica inmediatamente después que la película fue estrenada y se mantuvo en cartelera un tiempo. Lo interesante de esta publicación es que se incluyen fotogramas de las escenas y personajes que más destacan en la película.

El adaptador trabaja de una forma tal que hace que el lector se adentre en la mente de los personajes y la recorra. Su labor es la de contar una historia y reelaborar mitos, junto a referentes simbólicos compartidos o al menos conocidos y puestos en discusión por una comunidad. Todos contamos una historia, pero el adaptador del guión, hace del contar historias su actividad, su especialización. Contar historias es una labor peculiar que puede dar ventajas a quien las desarrolla, pero es siempre un trabajo, tan integrado en la vida de la comunidad como apagar incendios, arar los campos. En otras palabras el adaptador es un artesano de la narración.

El adaptador del guión reorganiza el esquema de la historia; se caracteriza por la intensidad, por la unidad de acción, la secuencia lineal de los personajes y la sorpresa final. Éste prefiere las atmósferas, los conflictos morales. Realiza una descripción selectiva, altera o rompe el orden sucesivo, pero siempre desde una visión unitaria que termina por mitologizar a los personajes. Hay personajes que son legendarios y que se quedaron “*para siempre*” en la mente del público. *Rutilo*, personaje de la película *El Callejón de los Milagros*, dueño del bar del callejón, se quedó en la mente del lector-espectador porque representa al hombre que prodiga el dinero fuera de casa y se lo gasta todo para conseguir sus placeres, el principal de los cuales es la atracción por los hombres jóvenes. Hombre que se entrega sin reparos a sus apetitos, sin freno y sin remordimiento, capaz de pasar noches enteras fuera de su casa sin aburrirse, pero no mantener una conversación de dos minutos con su mujer. Sus sentimientos hacia ella eran contradictorios. Pasaba del odio al afecto. Pero cada vez que el vicio lo conducía al abismo, su odio se hacía evidente. En el fondo, su deseo era que su esposa adoptara una actitud razonable y que lo dejara en paz.

Con lo que respecta a la función del adaptador del guión cinematográfico, y específicamente para el desarrollo de su relato, él trabaja en la acción - lo que sucede- y con el personaje, - a quien le sucede- .

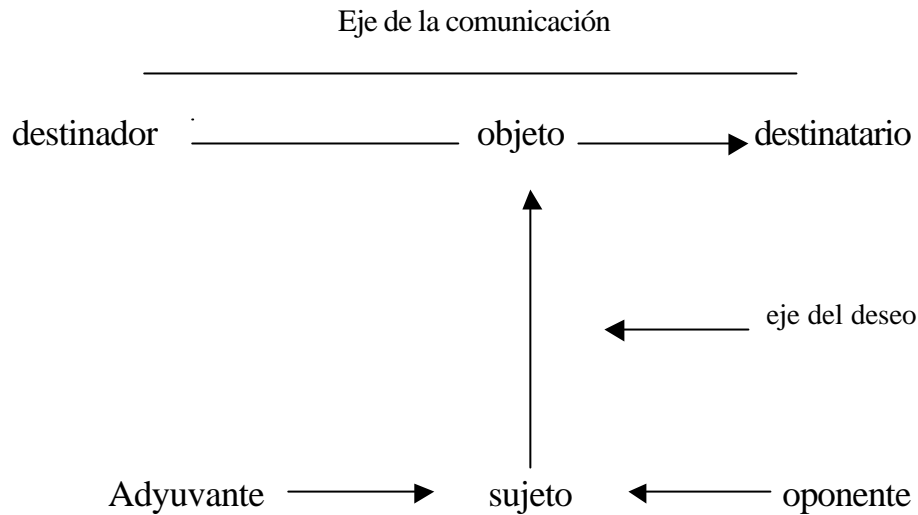
Aunque el punto de partida del adaptador y de primordial importancia es el tema del relato del guión, el cual tiene un planteamiento, un desarrollo y una conclusión, el adaptador ejerce un cierto derecho de elección en la responsabilidad de decidir cómo llevar a cabo la narración. Es notorio que esa selección se realiza por decisión propia, y no por necesidad: presentación de la historia, los personajes, los ambientes y espacios. Ahí radica la creatividad del adaptador, en resaltar estos aspectos.

Una vez que éste tiene en claro su tema y conserva la anécdota de la novela, se concentra en el personaje y contribuye a ampliar la línea narrativa, además realza, da resoluciones y enfoca los detalles.

Una de las funciones del adaptador es que establece dentro de su relato la acción física y la acción emotiva. La física porque lleva a cabo las acciones y la emotiva porque tiene lugar dentro del personaje a lo largo del relato y la relación que pueden llegar a tener con las personas como los lectores-espectadores.

El elemento de elección en el que trabaja el adaptador del guión es la motivación del personaje, que le da un propósito, un objetivo y un final para el relato. La forma en que el personaje alcanza o no ese propósito, así como su identidad, se convierte en la acción del relato. La motivación de su personaje crea obstáculo, para la consecución de lo que el personaje desea. La forma en que logra vencer esos obstáculos articula su relato. Este elemento de elección se esquematiza como lo propone Greimas: **

** Algunos autores como Propp y Souriau identificaron funciones o papeles que agruparon en esferas de acción. Para la función del adaptador se retoma a Greimas quien propone este esquema al atribuir las



El conflicto, la lucha y el éxito sobre los obstáculos constituyen los elementos principales del drama. Es la clara responsabilidad del adaptador generar suficiente conflicto, *piedritas en el camino*, a su antojo en las que presenta lágrimas, risas, emociones para mantener al lector-espectador interesado. Por lo tanto, los relatos en los guiones tienden a avanzar hacia delante, hacia una solución. Esto se resume de la siguiente manera: de las elecciones del adaptador destaca su atención en el personaje, su identidad, sus conflictos, la cantidad de veracidad, de acción, del porcentaje de humor, dolor, pasiones, penas, decepciones, frustraciones, etc. para lo cual define las motivaciones de sus personajes y comienza a crear los obstáculos que se oponen a la realización del personaje.

El personaje es la base fundamental del guión cinematográfico, quien además es el alma, el corazón y el sistema nervioso del relato. El adaptador

relaciones recíprocas a los actantes (personajes). Véase en Greimas A.J. “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970 p.p39-76

antes de llevar una sola palabra al papel, seguro conoce bien al personaje. En primer lugar, le da preferencia ya que es quien toma las decisiones, hace los planes y los lleva a cabo. Una vez que el adaptador define al personaje principal separa los componentes de su vida en una vida interna, que se desarrolla a partir de su nacimiento, hasta el momento en que comienza el relato, a través de una acción del personaje por ejemplo: sus costumbres, su forma de comer, de hablar, de vestir, sus movimientos corporales etc. El comportamiento revela aspectos y una vez definidos todos estos rasgos de los personajes por el adaptador, el lector-espectador comprenderá mejor la vida de éstos. Es decir, cada acción y cada frase revelan los rasgos de carácter que amplían conocimiento y comprensión de los personajes creados por el adaptador, por parte del público.

El adaptador dibuja con líneas gruesas la identidad del personaje y reconocemos una vida interna por lo que podemos inferir su infancia, sus temores, sus reacciones. Y la vida externa, la que narramos, tiene lugar desde el momento en que comienza el relato del guión hasta que termina la narración. Este proceso define al personaje.

Así, el adaptador decide si conserva al personaje principal, si lo quiere situar dentro de un conflicto emocional para lograr mayor valor dramático, o si necesita cambiar el final convirtiéndolo en un final positivo, o construir nuevos elementos basados en la novela, o reducir la acción, unificar la secuencias hilvanándolas con incidentes tomados de la novela, alterar la acción o crear nuevas acciones, entre un sin fin de posibilidades.

El guión constituye un medio textual, pero es un paso, una guía y se convertirá en un medio visual, de modo que el adaptador hace evidente el reflejo de los personajes de manera visual. El adaptador no revela lo que desconoce, de aquí la diferencia entre conocer el personaje y definirlo sobre el

papel. Ese detalle posiblemente no esté en la novela y es un mérito admirable del adaptador, quien elimina detalles o *definiciones* innecesarias para el guión.

Al describir al personaje en el relato del guión, el adaptador toma a los personajes de la novela, pero a fin de cuentas crea seres relacionados con otras personas o cosas. Y como dice Sydfield,⁶⁸ las relaciones del personaje están clasificadas en tres formas: al experimentar algún conflicto para lograr lo que se proponen; a interactuar con otros personajes ya sea en forma antagónica, amistosa o indiferente y a interactuar entre sí, manejando emociones internas que hay que enfrentar y definir ⁶⁹.

Y así el adaptador convierte a los personajes en seres reales, y da los criterios para definirlos en tres componentes:

1. Profesional. Cómo se gana la vida, en qué trabaja, a qué se dedica, qué tipo de trabajo realiza, cómo es su relación con sus compañeros de trabajo, etcétera.
2. Personal. Su identidad social, pública: es soltero, viudo, casado, separado o divorciado. Si es casado, con quién, cómo es la relación entre ellos, son sociables, tiene amigos o es soltero, tiene pareja, quién es su familia, etcétera.
3. Íntimo. Qué hace el personaje cuando está a solas. Cuáles son sus oficios, realiza ejercicio, tiene alguna mascota, etcétera. Esta parte abarca la vida del personaje cuando se encuentra a solas.

A lo largo del análisis se encontró que la responsabilidad del adaptador del guión, consiste en elegir una imagen que en términos cinematográficos contribuya a dramatizar el personaje. El adaptador escoge las escenas “significativas”. Una escena tiene que ser cuidadosamente elegida

⁶⁸ Sydfield *¿Qué es el Guión Cinematográfico?* Material Didáctico.CUEC. México, 1986. p.14 y 15.Cfr.

⁶⁹ Cfr. Ver el esquema de Greimas. Proceso de mejoramiento-degradación de los personajes.

para revelar los componentes de definen a los personajes. Hay que recordar que un guión cinematográfico es un relato que se narra mediante escenas y cada escena narra una historia; la escena o las escenas, revelan aspectos de los personajes y el diálogo, no como estructura del relato, sino como un rasgo de la identidad del personaje es parte de la unidad de acción del relato.

Así el diálogo tiene relación con la motivación del personaje, con sus aspiraciones y sus sueños, comunica información, da a conocer los hechos al lector-espectador y hace que el relato avance, además de identificar y colocar al personaje en su contexto, otra función del adaptador del guión en su tarea de construir a los personajes. Aunque los retoma de la novela, hay una construcción. Por lo tanto su labor consiste en crear un contexto adecuado o pertinente donde se desenvuelva el personaje, por lo tanto es un valioso instrumento para el proceso creador.

Después de establecer el contexto, es necesario establecer el mundo de los personajes. Todos los personajes en los relatos de los guiones poseen puntos de vista específicos e individuales; es por ello que el adaptador halla diversas maneras en que sus personajes puedan mantener o dramatizar sus puntos de vista. Esto se puede evidenciar con un diálogo, un gesto, una mirada etc.

Durante el desarrollo del relato del guión casi siempre el personaje se entera de ciertas cuestiones relacionadas con la situación en que se encuentra, al mismo tiempo que el lector-espectador. De este modo ambos comparten el descubrimiento de los puntos argumentales que sustentan la acción.

La identificación también constituye un aspecto del personaje, el hecho de que el lector-espectador piense: *yo conozco a alguien así*, es uno de los objetivos del adaptador, comprometido con su personaje pero también con la realidad. Algo digno de mencionar es el conocimiento tan amplio de los

seres humanos, de tantas y tan distintas personalidades y la preocupación por crear personajes cada vez más reales - de ahí lo innovador- la empatía que trasciende contextos.

Todos los rasgos del personaje: lenguaje, diálogo, puntos de vista, psicología, personalidad, actitudes, comportamiento, vestimenta, contexto y acciones simultáneamente están relacionados y aparecen yuxtapuestos durante el proceso de la construcción del personaje. Esto permite que el adaptador sea selectivo; él decide utilizar todos o parte de estos rasgos de carácter, para conocerlos por lo que son, contribuye a aumentar su dominio en la construcción del personaje.

El trabajo del adaptador en la creación del personaje es concebir al guión cinematográfico de dos formas: a partir de una idea conservada de la novela y después adaptar a los personajes para que se ajusten a ella. Entonces el narrador adaptador toma la anécdota e introduce en ella a los personajes. La otra forma de enfrentarse a la creación del guión consiste en crear un personaje. Él mismo dará lugar a que surja una motivación, una acción y un relato - en cierto contexto- original, traducido o inventado.

El relato del guión está compuesto por una serie de fragmentos individuales que se relacionan para formar una unidad o un todo. Estas partes específicas se relacionan a través de las acciones, personajes y escenas con las que el adaptador trabaja y son parte del relato acompañada por comienzos, finales, puntos argumentales y efectos. El adaptador los ordena, los organiza de una forma particular para presentarlas en forma visual, para crear el guión; un relato narrado de imágenes.

La serie de escenas (secuencias) unidas o conectadas por medio de una sola idea es un factor importante de los elementos con los que se enfrenta el

adaptador, además de constituir el eje de las acciones, la trama, la columna vertebral, el esqueleto del relato del guión.

La adaptación de la novela es lo mismo que escribir y relatar un guión original y por lo tanto una historia nueva. Adaptar significa trasladar de un medio a otro, por lo tanto el adaptador tiene la habilidad para hacer que su relato sea adecuado a través del cambio o ajuste, modificando la novela para crear un cambio en la estructura, la función y la forma, lo que da lugar a una mayor adecuación. Esto significa que la adaptación hecha por el narrador a la forma de guión significa convertir una cosa (novela) en otra (el guión) y no implantar el uno con el otro.

Cuando el guionista adapta la novela, no está obligado a permanecer fiel al material original. Lo que sí es cierto es que trata con un material muy complejo, tratado en una forma sencilla, sin que parezca simplista. El adaptador construye un relato en donde no existe ninguno; siempre tratando de imaginar cuál es la auténtica historia. Dando como resultado un nuevo relato.

El adaptador al ser selectivo sólo escoge algunos incidentes o sucesos de la vida del personaje y los estructura dentro del relato ya que la manera en que el narrador adaptador enfoca la vida del personaje determina la línea básica de la narración. Sin una línea básica no hay relato y sin relato no hay guión.

El adaptador comienza a elaborar su guión partiendo de una idea, de un tema, de una acción y un personaje; y teje el relato que dramatiza. Una vez que tiene la base procede a ampliarla al investigar, al crear personajes y biografías de éstos, a entrevistar personas si es necesario, a reunir los datos que no aparezcan y la información que le sirvan de apoyo al relato. Independientemente de su sensibilidad, de su formación académica (realizador o guionista), experiencia, afición y gusto por el cine que se obliga tener.

En el trabajo de adaptación hablese de novela a guión de cine, de novela a guión de teatro, de cuento a ópera, no podemos dejar de mencionar la mancuerna, la relación del guionista con el director de cine o de la relación del libretista con el músico de ópera.⁷⁰ De ahí que el trabajo de adaptación sea de suma importancia para que el realizador se guíe y sea la base para lograr el éxito de una película.

El arte de la adaptación consiste en no ser fiel al original. La adaptación es siempre un libreto original.

⁷⁰ Un buen ejemplo de esta relación es la que hubo entre Giuseppe Verdi y su libretista de cabecera...”En esencia, al realizar sus adaptaciones, Boito no hizo sino lo contrario de los que el siglo XX llamó más tarde la “ópera literaria” (por lo que se entiende la musicalización casi literal de valiosos antecedentes literarios): metió mano enérgicamente en el original de Shakespeare, practicó cortes radicales y sólo dejó en su libreto aquellas escenas que servían para el enredo y la solución de la intriga dramática”. Pahlen, Kurt. *La ópera en el mundo*. Giuseppe Verdi. *Otello*. Argentina. Javier Vergara Editor. 1991. pág. 258

CONCLUSIONES.

El objetivo de esta tesis fue realizar el análisis de los relatos de las novelas y los guiones adaptados *El Callejón de los Milagros*, *Dos Crímenes* y *Novia que te Vea*, con la finalidad de observar el esquema de los relatos correspondientes, en cuanto a semejanzas y diferencias en distintos niveles, para darle al guión un valor y un reconocimiento como relato. De este modo se pudo observar cómo el adaptador manipula y organiza la información del relato del guión (qué conserva, qué repite, qué añade), y así saber si su reelaboración de la historia es una nueva propuesta. Una vez distinguidas las características de cada relato, se destacaron a un nivel extratextual, los patrones seguidos para adaptar un guión, así como la labor y función del adaptador en esta empresa.

I. La anécdota es la misma en la novela y en el guión.

En el traslado de la novela al guión se conserva la esencia misma de la historia. Lo que varía es la forma del relato. Para al guionista adaptador, la novela constituye la fuente de material, su punto de partida, porque en el tránsito de la novela al guión, el adaptador desarrolla, reivindica y firma la historia que cuenta, añade ingredientes que le aportan valores artísticos, estéticos, ideológicos, etc.

Curiosamente, en los tres relatos analizados, novelas y guiones, la anécdota se desarrolla en un núcleo familiar. Esto lo podemos constatar porque en *El Callejón de los Milagros* se cuentan las vivencias de varios personajes populares que sufren, gozan y reniegan. En *Dos Crímenes* se narra la historia de Marcos, un joven que será acusado de dos homicidios, por lo que tiene que huir a Muérdago, una ciudad minera, donde lo espera su familia que codicia la herencia de un tío enfermo. Y en *Novia que te vea* se cuenta la

historia de dos familias judías. Sus protagonistas se enfrentan al peso de sus tradiciones familiares y luchan por encontrar su identidad que concilie tanto sus orígenes judíos, como su nacionalidad mexicana.

Así, el adaptador no modifica demasiado la anécdota, pues la conserva como la base de todo el relato, de igual modo que un pintor, en los primeros trazos define el tema de su obra. Como una marina, un retrato, un bodegón.

II. Diferencias entre la novela y el guión.

El relato del guión, como reelaboración de la historia narrada en la novela, resulta novedoso ante el público o lector. Las innovaciones y cambios se dan en las categorías de tiempo, modo y voz.

De manera general podemos observar tres grandes diferencias en las obras estudiadas:

1) Las novelas estudiadas manejan un tiempo regularmente en pasado, en un orden cronológico donde el narrador goza de plena libertad para relatar los sucesos de su historia en el tiempo que él desee. En las novelas, se mezclan analepsis y prolepsis en las cuales el relato es más profundo y más complejo cuando los hechos y acciones se centran en el pasado o futuro. Mientras que el guión adaptado maneja un tiempo en presente, en donde el orden adopta distintas posibilidades: cronológico e “in media res”. Los guiones estudiados, a diferencia de la novelas, al verse coartado y limitado en el tiempo, resume constantemente y suprime grandes detalles. En los guiones estudiados sólo se intercala un tipo de anacronía: analepsis, en la cual se presentan hechos y acciones del pasado que aclaran la situación actual propiciada por el suceso. Así, por la enunciación que de ellas hacen los personajes mediante palabras, frases se dan a conocer sucesos en forma completa o fragmentaria que ocurrieron antes del tiempo real en que suceden los hechos en los tres guiones.

2) Las novelas estudiadas son relatos de acontecimientos en donde a los personajes se les permite reflexionar, en cambio, los guiones estudiados son relatos de palabras en donde los personajes actúan. Por eso la relación con el lector-espectador es más directa en el guión; el relato de palabras expone en primer plano la actitud de los personajes, en quienes se centra la atención en el guión. En las novelas analizadas quien focaliza, primordialmente, es el narrador, mientras que en los guiones lo hacen los personajes. Con lo que respecta a la perspectiva en el guión, se distinguen dos: la del narrador, quien relata la historia y la de los personajes, quienes participan en ella. En el guión se prefiere la de los personajes.

3) En los guiones estudiados el narrador tiene otras funciones tales como describir: ambientes, espacios, tiempo, personajes; y cede su función de narrador a los personajes que participan en la historia que se narra para que ellos mismos se expresen. Es así como el guión se caracteriza por la polifonía de voces que nos permite conocer a los personajes. De este modo, en la novela la psicología de un personaje puede definirse a través del narrador, con muchos detalles e incluso opiniones del mismo, en tanto que en el guión, esta psicología se define mediante gestos, actitudes, incluidas en las acotaciones para los actores. El narrador principal es quien construye el relato y le da vida. En el guión es posible enterarse de las acciones gracias a la mediación de un narrador que las presenta al lector. Tanto en la novela como en el guión el narrador es heterodiegético, sin embargo en el guión el narrador participa y pareciera que está presente en el relato, y se sugiere algún nivel de participación en la historia. Además en el guión el narrador, emplea un lenguaje prácticamente cinematográfico al describir la situación, el ambiente y a los personajes del relato.

De las novelas y guiones cinematográficos: *El Callejón de los Milagros*, *Dos Crímenes* y *Novia que te vea* que se estudiaron, se distinguen estas diferencias:

En *El Callejón de los Milagros* hay grandes diferencias. La novela se encuentra ubicada en El Cairo, a poco más de doce mil kilómetros de la Ciudad de México. Entre el idioma español y el árabe no hay semejanza alguna, sólo algunas palabras castellanas que heredamos de la presencia musulmana en España, y que nos llegaron a México a través de la conquista. Podemos decir que entre árabes y mexicanos nuestras identidades parecieran sumamente ajenas. Sin embargo a través de obras como el guión cinematográfico y la palabra como materia prima enlazan historias, personajes, entornos de dos ciudades, de dos culturas lejanísimas, hasta el punto de fusionarlas.

Cuando una novela se torna en un buen guión, no pierde su esencia, sino que altera su forma en beneficio del espectador, al enfrentarlos a nuevos retos imaginativos, reconstructivos y de interpretación. Mediante este proceso creativo que es el guión, los espectadores nos identificamos, entendemos, disfrutamos, despreciamos o comulgamos con personajes cuya esencia, historia y cultura es árabe, egipcia, pero que se han transmutado, en personajes mexicanos hijos - culturalmente hablando- del Centro Histórico de la Ciudad de México, que por otra parte guarda muchos paralelismos con El Cairo, como su cosmopolitismo, la estructura de sus calles, sus tiendas y vendedores etc.

El guionista alteró el tiempo y el espacio: el callejón de Midaq del centro cairota se convirtió en el callejón de los milagros del centro de la ciudad de México. El café de *Kirsha* se transformó en la cantina de *Rutilio* a 50 años de diferencia. Así mismo, hay una reconstrucción de los personajes: la bella *Hamida* se asomó a la ventana y se peinó bajo el nombre de *Alma*; el

barbero *Abbas* se convirtió en el peluquero *Abel*, sin dejar de cargar su inocencia, bondad y sueños; si en la novela *doña Cata* era casamentera en el guión además lee las cartas para adivinar el porvenir; *Zaita* el explotador y mutilador de mendigos, camina por *Izazaga* y sus alrededores con la máscara de *Zacarías*, despojando de míseras ganancias a payasitos y tragafuegos. Y el padrote *Faraj* embauca mujeres en las calles de México bajo el nombre de *José Luis*.

A diferencia de la novela, que sigue un orden cronológico, en el guión del Callejón se juega con el tiempo. El adaptador lo fragmenta, lo hace avanzar y retroceder y lo detiene al contar la historia en cuatro relatos. Los tres primeros están yuxtapuestos y son los personajes los que focalizan. El cuarto relato es el desenlace de la historia. El narrador utiliza un recurso novedoso que es la focalización múltiple porque dentro de la historia los personajes, los espacios, los lugares, y algunas escenas coinciden en los cuatro relatos, dando la idea de simultaneidad. Por ejemplo en el relato de *Rutilio* la historia comienza con un juego de dominó en la cantina de *Don Ru* y así desde el punto de vista de éste se desarrolla la acción. En el siguiente relato, el tiempo se regresa y en la misma cantina y con el mismo juego de dominó, desde el punto de vista, ahora de *Alma*, que nos cuenta su relato. De igual forma ocurre en el tercer fragmento. Ya en el cuarto relato no hay regresión del tiempo porque es el desenlace, que comienza después del final de los otros tres relatos.

La novela árabe es una historia con protagonistas y el guión es un conjunto de personajes que viven entrañablemente su historia.

En *Dos Crímenes* aunque ambos relatos, novela y guión, siguen un orden cronológico, la novela está dividida en dos relatos, el primero contado desde el punto de vista del protagonista, *Marcos* y el segundo contado por don *Pepe*. La historia tiene una duración de cinco meses, donde el narrador describe en una forma detallada a la Ciudad de México y al pueblo de Muérdago, que nos imaginamos apacible en un ambiente de tranquilidad. Por otra parte, la novela maneja un tiempo que es subjetivo o interno en el que intercala el plano temporal lineal en el que se desarrolla la historia, a partir de los recuerdos, sensaciones y pensamientos lo cual le otorga la característica de simultaneidad. Mientras que en el guión hay saltos de tiempo muy bruscos, pues la historia se desarrolla en catorce días, en un tiempo objetivo. Su plano temporal es estrictamente lineal. No hay analepsis ni prolepsis y desaparece la simultaneidad de golpe. Se da más importancia a la actitud de los personajes, equiparable al énfasis que hace el narrador en la ambición descarada de los primos de *Marcos*. En la novela, la focalización está en el narrador quien revela poco a poco las actitudes que toman los personajes. Esto lo hace con una intención sarcástica, ya que las participaciones del narrador le otorgan al relato la categoría de “humor negro”. Entre tanto, el primer suceso, el primer objeto y el primer personaje llegan a ser la parte más importante y decisiva de la escena en el guión. El lector-espectador al observar a los personajes se da cuenta de inmediato de que la historia es de “humor negro” por lo que hacen los personajes pero también por una mayor participación del espectador como interprete y re-constructor de la historia.

Aunque el narrador del guión traslado de la novela los mismos personajes, nombres, lugares, en su relato plantea aquellos detalles vinculados a las actitudes, los diálogos, los sucesos causales y los objetos cotidianos que

estaban en la novela a fin de que se unificaran en el guión para formar una línea más visible y lógica que constituiría el hilo conductor de la trama.

En *Novia que te vea*, la novela sigue un orden cronológico en donde la narradora cede la palabra a la protagonista *Oshinca*, para que desde su visión narre la historia. En cambio en el guión, el narrador juega con el tiempo, al establecer diferentes temporalidades, épocas y años que maneja. Hay un ir y venir, ya que el orden de los acontecimientos de la historia no coinciden con el orden de los acontecimientos del relato, hay un desfase entre ellos. El guionista adopta la práctica del comienzo “in media res”: el relato anticipa los acontecimientos que corresponden a un momento ya avanzado de la historia contada. En cuanto a la focalización, el guionista decide que sean las dos protagonistas quienes cuentan la historia, con la particularidad de que *Rifke*, la segunda focalizadora no aparece en la novela. Además, en el guión el final es inesperado y diferente al de la novela porque ambas amigas se rebelan de las costumbres y tradiciones, se escapan de sus casas y resuelven vivir a su manera, a diferencia del desenlace de la novela en que *Oshinca* obedece a sus costumbres y se casa con un joven judío.

III. Coincidencias

Las novelas estudiadas se someten a un orden cronológico, por lo que no existe ninguna diferencia; al contrario, hay una similitud en cuanto a que los narradores gozan de una plena libertad para ordenar el relato según su criterio, sus necesidades. De ahí la creatividad o sensibilidad que ellos disponen para hacer saltos en el tiempo.

Respecto a la velocidad narrativa, se puede concluir que los relatos de los tres guiones estudiados se desarrollan con rapidez, las pausas sirven para

comprender mucho mejor ciertos detalles de la historia y nos ponen al tanto de las consecuencias de algún suceso. En los tres guiones las pausas son muy importantes porque deben ser muy precisas y oportunas en el momento de narrar la historia. Las pausas en estos guiones son muy equilibradas con las elipsis. Lo importante de las elipsis en estos relatos es que omiten cierta información de la historia, y producen un ritmo muy acelerado, que permite que el tiempo de la historia siga corriendo, al omitir sucesos más obvios, irrelevantes o por el contrario, significativos pero que tienen sentido más adelante en la historia. De este modo, se reduce el discurso al grado máximo y se agiliza la historia.

Con lo que respecta al sumario, en los guiones estudiados es un recurso poco utilizado, pese a que es un procedimiento para acelerar el discurso. En el guión *El Callejón de los Milagros* el sumario permite dar un mayor dinamismo al relato y es uno de los recursos más admirables, debido al reducido tiempo con que se cuenta para dar una información de los hechos o acciones. Los personajes cuentan la historia y abrevan en tiempo y detalles y les dan sentido a los sucesos que narran.

Las escenas narrativas con diálogo destacan ante todo en los tres guiones y son esenciales porque dan mayor credibilidad al relato y sobre todo hacen verosímil el mensaje. Con las escenas conocemos a los personajes y nos identificamos con sus emociones, sus alegrías, miedos, temores, fracasos; nos movemos en un tiempo real con ellos y así vamos encontrando y en ocasiones *adivinando* el sentido de la historia. Así se logra empatar el tiempo de la historia con el de la narración.

Con lo que respecta al ritmo, en la novela variará de acuerdo con las circunstancias ya que habrá tanto pausas descriptivas y reflexivas, escenas, elipsis y sumarios que desaceleran el ritmo del relato.

La frecuencia de los relatos en las novelas y los guiones que se estudiaron es predominantemente de relato singulativo; sin embargo, conjuntamente conviven el relato repetitivo y el relato iterativo, siendo éste último un recurso muy útil para definir la identidad de los personajes ya que con ver una vez lo que hacen se sugiere que es algo constante o cotidiano. También destaca que los narradores de los tres guiones adaptados consideran necesario narrar varias veces un acontecimiento a lo largo del relato. Su interés se explica por la necesidad de ofrecer al narratario el mismo hecho desde diversos puntos de vista, lo que además lo hace creíble y divertido.

Cabe decir que la virtud que tiene el tiempo en el guión es que ofrece una aparente realidad que identifica al público con la obra.

El espacio es también de vital importancia en el traslado del tiempo de la novela al guión, porque los hechos se dan en un tiempo y en un espacio determinados. En el paso de la novela al guión, el tiempo y el espacio establecen el tipo de interacción entre los personajes: mientras que la novela *El Callejón de los Milagros* se encuentra ubicada en El Cairo de los años cuarenta, en el guión este mismo callejón se ubica en el centro de la Ciudad de México en los noventa. Lo interesante es que el guión, hablando de los tres estudiados, permite posibilidades que hay que reconocer, ya que a diferencia de la novela, el lugar, el tiempo y el espacio donde se ubica la historia son *reales*, está sucediendo en ese momento, en el instante que leemos el guión o vemos la película, lo que marca un efecto natural en los espectadores, de realidad inmediata. Como si todo lo que está en el libro fuera ficción y lo que está en el guión fuera realidad. Además es atrayente porque a través del tiempo y el espacio apreciamos que la vida de los personajes es similar a la de nosotros en lo que consideramos las clases sociales, las relaciones familiares y de trabajo, costumbres, hábitos, creencias, ideologías, modales y otras

actividades. En muchas obras, más que una “adaptación” es una “actualización” una sincronía con el tiempo real.

En el relato del guión adaptado se reconstruyen y se marcan adecuadamente los espacios donde se llevan a cabo las escenas que serán representadas. El escenario está perfectamente construido, un segundo trabajo es el de los personajes que tienen que estar bien definidos y posteriormente la labor de los actores, quienes tienen que ser tan buenos en su papel para que la historia sea creíble y el público se identifique con éstos.

Es indiscutible que en la adaptación el guión tiene forzosamente que ser un relato de palabras porque las opiniones y reflexiones tanto de narradores como de los personajes son vitales en el guión. Y sobre todo porque la modalidad textual que emplean los relatos de los guiones es el relato de palabras, en estilo directo, especialmente el diálogo. Por su misma estructura el diálogo es relevante en los tres guiones ya que marca el intercambio de puntos de vista entre los personajes, expresa sus ideas y en consecuencia elabora una historia. El diálogo en los guiones es importante, prácticamente imprescindible mientras que en los relatos de las novelas suele utilizarse con menor frecuencia.

En el paso de la novela al guión, quien adapta éste, hace una mezcla: toma lo importante del narrador y lo inserta en el punto de vista del personaje principal (de los otros también), ya que desde esa perspectiva se relatan los acontecimientos.

IV. El Adaptador le da vida al guión. Nivel extratextual

Al adaptador del guión cinematográfico le gusta la atmósfera del libro y tiene la capacidad de capturarla íntegramente en un guión que será una película. En otras palabras, el adaptador del guión logra atrapar el *sabor* del

libro. Así convierte un relato con un tema de drama en comedia y transmuta alguna lánguida forma romántica en una intrépida historia de acción y aventura.

El adaptador del guión debe seleccionar los hechos cuidadosamente a fin de que los mismos sirvan para ilustrar y definir el guión a través de componentes visuales y dramáticos de éxito. El relato del guión, por lo tanto, se sustenta en las necesidades dramáticas del relato. El material que sirve de base al adaptador es al fin y al cabo eso: material de base para reelaborarlo.

El trabajo del adaptador, va de lo general a lo particular: primero busca el argumento y después reúne los datos. Así, al adaptar enfoca los acontecimientos desde su particular visión: ¿De qué trata la historia? ¿Quién es el personaje principal? ¿Cómo es el final? ¿De quién trata? ¿Qué valores se van a mostrar? Cuando el adaptador se responde esas preguntas las organiza de acuerdo con su estructura dramática: planteamiento, desarrollo y final.

La gran función del adaptador de la novela al guión es que no es fiel al original. Por lo tanto, la adaptación es una historia *novedosa* desde el punto de vista de quien la cuenta; ahí está el mérito, ya que al reelaborar la historia, construye un nuevo relato. Parte de una idea, de un tema, de una acción propuestos en la novela y crea un relato con ellos junto con las ideologías, valores, situaciones acordes con el contexto propuesto en el guión. Ya con reunir nuevos datos para darle cuerpo a este nuevo relato.

Hay que considerar que el adaptador del guión sólo cuenta con 120 ⁷¹ páginas en promedio para narrar su historia; por lo tanto, sabe qué incluir, qué aspectos son los más importantes y cuáles son los que debe descartar o modificar.

⁷¹ Sylfied. *Op.cit.* p. 65

Cabe destacar que el lenguaje del guión es visual, que será representado en imágenes, por lo tanto las palabras y los diálogos deberán estar muy bien cuidados. El diálogo es un ingrediente muy delicado porque revela muchos aspectos del personaje, además de su psicología, el diálogo, es decir, menos ficcional, humano, creíble y mucho más cercano a los sentimientos del espectador. En este aspecto la novela es mucho más íntima (se desarrolla más la imaginación), se lee en silencio, y para uno mismo. El acto de la lectura en el guión se lee en voz alta, externamente y para un público determinado*. Las palabras y los diálogos remiten a lo visual y de los actores depende el efecto. El diálogo en el guión de cine conmueve al espectador y se lleva los aplausos.

El resultado del estudio de los tres guiones analizados es que los adaptadores *salen victoriosos* con su labor, porque no hay nada más arriesgado para el relato de un guión que basarse en una novela de renombre: no sólo se juzga la labor del adaptador del guión sino la relación de éste último con el original literario, por públicos diversos como el maestro de literatura, la persona fiel al libro, al actor, al director, al fotógrafo, al género. El adaptador del guión, no intenta revolucionar un lenguaje cinematográfico, ni sacudir sus estructuras; no se propone más que contar bien una historia que retrata en forma crítica, irónica, heroica, patética, nostálgica, entre otras, una violenta realidad. En el guión, se percibe cómo los personajes se dejan llevar de la mano del guionista, y cómo éste rescata la esencia de la novela.

Hay un vínculo fundamental entre el relato del guión y el relato de la novela: un elemento indefinible que da pie a la adaptación. La motivación puede ser la anécdota, el personaje, un espacio, etc. El adaptador es quien

* El guión cinematográfico es un es un manual, una guía dirigida principalmente a los integrantes de una producción de cine: director, fotógrafo, actores, técnicos de producción y postproducción.

logra un traslado, de un lenguaje a otro, de una expresión a otra, casi sin que se noten ni fisuras, ni parte del ensamblado. Si en la novela se dibuja a los personajes, el guionista les da color y sombras, los hace tridimensionales y los pone a caminar justo frente a nuestro ojos, casi junto a nosotros.

Con respecto al trabajo de adaptación de las novelas a los guiones aquí estudiados, se puede afirmar que es arduo y que el adaptador logra hacer de su relato una propuesta nueva y distinta al relato de la novela.

Podemos concluir que en el traslado de la novela al guión, el adaptador

- a) Conserva la anécdota.
- b) Altera la forma y el contenido del texto.
- c) Organiza el mundo narrativo
- d) Diseña el mundo posible.
- e) Manipula la información.
- f) Organiza hábilmente tiempos, voces y espacios.
- g) Construye los personajes.
- h) Concentra su trabajo en los personajes y en la acción.

Resumiendo, el adaptador decide conservar y eliminar personajes, pasajes y situaciones, pero además se da a la tarea de crear nuevos interlocutores, escenarios, ambientes y colocar las palabras exactas en boca de los personajes en el guión. En otras palabras, el adaptador del guión altera la forma y en ocasiones el contenido del relato de la novela. Así es como

reconoce el valor del potencial de otros medios, otros lenguajes, otras situaciones, de las que se vale, para crear, imitar, sacar provecho, o transformar el carácter fluido, contingente y asociativo del pensamiento de los personajes, así como la impredecible progresión de sus vidas, en nuevos escenarios.

V. El Guión Adaptado es una Nueva Propuesta Literaria.

La adaptación del guión se concibe como un acto de creación y no solamente como una guía para representar acciones o sucesos. El adaptador transforma la novela en guión, y no solamente en los aspectos visuales, también los temporales, espaciales, sonoros, auditivos y gestuales, que involucra otras ideologías, otros recursos y necesidades. Finalmente la intención será tener un relato narrado a través de imágenes. Ese es su propósito.

Podemos concluir que en el trabajo de adaptación de los tres guiones estudiados:

- a) El guión es un texto autónomo.
- b) La relación libro-película equivale o supone película de éxito y/o calidad.*
- c) El adaptador hace un trabajo original, es creativo.
- d) El adaptador piensa en lo técnico, en lo visual, en la música, en los efectos. En la relevancia, carácter, psicología e incluso hasta en las tomas de los personajes.
- e) El adaptador se preocupa mucho por el público, como consumidor final.

* A veces el éxito radica en la aceptación de ciertos círculos, en el éxito de taquilla, la premiación en los festivales, en el género etc.

Para finalizar, en este trabajo de tesis se analizó el mensaje del guión adaptado en sí mismo, el cual es la base para realizar otros análisis y –¿por qué no?– realizar *adaptaciones* de otros relatos como cuentos, leyendas, piezas teatrales, canciones, musicales etc, que garanticen el éxito e interés de una película.

El peso de una película está en el guión*, hay que reconocer que hay guiones malos, a pesar de esto muchos de ellos se defienden por el prestigio o fama del director y cuando la historia es basada en otro relato es atrayente por la reputación del autor o del mismo guionista. Pero, ¿hasta cuándo seguirá funcionando esta fórmula *escritor-guionista*? ¿será necesario seguir adaptando? y ¿hasta cuándo el público está dispuesto a aceptarlo?

Lo que sí es importante mencionar, es que al guión como género literario le quedan cosas pendientes que resolver, como saber qué tipo de texto es, si es literatura para masas o para un público más selectivo, qué géneros maneja y si es importante que el público lo lea antes de ver la película. Así mismo discutir acerca del fenómeno de la “versión” novelada de una película basada en la obra de teatro o novela. Qué pasa con esta mancuerna. También queda pendiente analizar los nueve guiones que se adaptaron durante el sexenio de Carlos Salinas. Trabajo inacabado, materia dispuesta para futuras investigaciones.

* En México, la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, premia anualmente con la estatuilla *Ariel*, al guión en dos categorías: mejor guión original y mejor guión de adaptación. Antes llamado Libro Cinematográfico o Argumento.

GLOSARIO.

ACCIÓN NARRATIVA.- Cadena coherente de acontecimientos, regida por las leyes de la sucesividad temporal y la causalidad, y dotada de un significado unitario. Junto al modelo actancial, refleja la estructura de la historia narrada en la novela.

ACRONÍA.- Atemporalidad.

ACTANTES.- “Función”. Cada “función” -actante- puede estar recubierta por uno o varios personajes -”actores”-. El **SUJETO** es la fuerza principal, generadora de la acción de la historia. El **OBJETO**, es aquello que el sujeto pretende. El **DESTINADOR**, también llamado “emisor”, es la instancia que promueve la acción del sujeto y sanciona su actuación. El **DESTINATARIO** es la entidad en beneficio de la cual actúa el sujeto. El **ADYUVANTE**, también llamado “auxiliar”, es quien ayuda al sujeto. El **OPONENTE** es quien adopta la actitud contraria, enfrentada a la del sujeto. Este modelo actancial de Gréimas sirve para formular la estructura interna de la historia narrada.

ACTO DE HABLA.- Toda expresión verbal considerada, no como enunciado, sino como enunciación mediante la que un sujeto desea transmitir un mensaje a uno o varios destinatarios con el propósito de obtener determinadas respuestas. Este planteamiento es la base de la Pragmática lingüística y desde ella está siendo objeto de diversas aplicaciones a la literatura (“Teoría de la recepción”, por ejemplo).

ALCANCE.- Distancia temporal que separa una anaconda, ya sea analepsis o prolepsis, del punto cronológico marcado por el relato primario de la novela, o momento en relación al cual se considera la existencia de saltos hacia atrás o adelante en la secuencia narrativa.

AMPLITUD.- Extensión del tiempo de la historia que cubre, en sentido prospectivo o retrospectivo, la analepsis o la prolepsis, respectivamente.

ANACRONÍA.- En general, alteración, desde/en el tiempo del discurso, de la linealidad propia del tiempo de la historia. Discordancia entre el orden temporal natural, lógico, de los acontecimientos que constituyen el tiempo de la historia y el orden en que son contados en el tiempo del discurso (“analepsis” y “prolepsis”). Según su amplitud las anacronías pueden ser “externas” (cuando su alcance las lleve más allá del específico del “relato primario”), “internas” (cuando las haga coincidir con algún punto del relato primario) o “mixtas” (cuando el punto de alcance sea anterior y el punto de amplitud posterior al principio del relato primario).

ANALEPSIS.- Anacronía consistente en un salto hacia el pasado en el tiempo de la historia, siempre en relación a la línea temporal básica del discurso marcada por el relato primario. El resultado es una temporalización retrospectiva.

ANÉCDOTA.- “Historia”.

ANISOCRONÍA.- Toda alteración del ritmo narrativo, tanto por remansamiento –pausas, ralenti, etc. –como por aceleración– resúmenes, elipsis, etc.

ARGUMENTO.- “Historia”

AUTOBIOGRAFÍA.- Narración retrospectiva autodiegética que un individuo hace de su propia existencia, con el propósito de subrayar la constitución y desarrollo de su personalidad. Una novela autobiográfica se diferencia de la autobiografía sólo por un rasgo pragmático: el carácter ficticio del narrador autodiegético.

AUTODIEGÉTICO.- Dícese del narrador que, como en las autobiografías, refiere las experiencias de su propia vida.

AUTOR IMPLÍCITO.- Sujeto de la enunciación del discurso novelesco, transmite mensajes para la recta interpretación de la historia, adelanta metanarrativamente rasgos del discurso, hace comentarios sobre los personajes, da informaciones de tipo erudito e abiertamente teñidos de ideología. Por ello tiende a confundirse con el “autor empírico”, del que debe ser distinguido claramente. Tendría los rasgos del intervencionismo, la reflexividad y la superomnisciencia. Según R. Barthes el que habla en el relato no es el que escribe la novela, y el que escribe novelas no siempre es el que es... Un mismo novelista crea, a lo largo de su obra, varios autores implícitos (cada cual en consonancia con el texto al que pertenece).

AUTOR.- El escritor. También llamado “emisor empírico” del mensaje de la novela, del que somos “receptores empíricos” los lectores reales que dicho texto a lo largo del tiempo.

CÁMARA.- “Modo cinematográfico”.

CAUSALIDAD.- Relación de causa a efecto que se establece entre los acontecimientos constitutivos de la historia que la novela cuenta. Está relacionada con la secuencia temporal ordenada de los mismos, de forma que cualquier alteración de ésta implica una determinación para el “lector implícito”.

CÓDIGO.- Componente fundamental de todo proceso comunicativo, consistente en un sistema de normas, reglas y determinaciones de acuerdo con las cuales el emisor elabora un mensaje y el receptor lo descifra. en las novelas entran en juego dos tipos de códigos: el propiamente lingüístico del idioma en que está escrita y un código narrativo constituido por el conjunto de procedimientos que estructuran el discurso y que reclaman una cierta competencia en su desciframiento por parte del lector. Ambos códigos son objeto de estudio de la Semiología o Semiótica. Como fusión de historia y discurso, en la literatura en general y en la novela en particular nada es gratuito, todo es significativo, y todas las unidades y sus relaciones están semiotizadas (es decir, están manipuladas para utilizarlas como signos cuyo significado crea el sentido general de la obra).

COMPETENCIA NARRATIVA.- Capacidad para producir y comprender un determinado discurso narrativo gracias al dominio del código o códigos correspondientes. Dentro de la Semiótica aplicada a la literatura, este concepto es objeto de estudio de la Teoría de la recepción.

COMUNICACIÓN.- Proceso por el que el emisor, mediante un código, elabora un mensaje que remite a un contexto o referente. El mensaje es decodificado por un receptor siempre que se haya producido contacto entre él y el emisor.

CONDUCTISMO.- Del inglés “behaviourism”, término del ámbito de la Psicología moderna que niega el interés de la introspección para conocer la personalidad humana, que habrá que definir entonces sólo a través de la observación de la conducta externa de los personajes. Skinner fue uno de los primeros en aplicar esta teoría a la literatura. Su plasmación máxima se daría en la modalización cinematográfica

DEÍCTICOS.- Términos o expresiones –yo, tú, aquello, ahora, aquí, etc. – referidas al contexto de la enunciación. Sirven en narratología para medir la distancia entre el espacio de la historia y el del discurso

DESCRIPCIÓN.- Representación en el discurso de objetos, seres, paisajes y situaciones en una dimensión estática y espacial, no temporal.

DESENLACE.- Acontecimiento que resuelve, al final del discurso narrativo, las intrigas planteadas a lo largo de la acción, cerrando el desarrollo de la historia con una situación estable. A veces no se da en la novela, hablándose entonces de un “final abierto”.

DIALOGISMO.- Según M. Bajtin, cualidad importantísima en los discursos narrativos por la cual éstos resultan de una interacción de múltiples voces (“heterofonía”), conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos sociales e individuales (“heterología” y “heteroglosia”). Ello implica una multiplicidad de visiones e interpretaciones de la realidad a lo largo de la novela, que expresa así – de forma sincrética– la conciencia dialéctica de una sociedad determinada en una época concreta. Desde mediados del s. XIX se propone como ideal estético-modalizador del discurso narrativo la “máxima objetividad” (entendida como presentación de personajes, hechos, etc., al lector sin la intromisión de ninguna instancia ajena). Platón y Aristóteles ya distinguían dos modalizaciones diferentes: la pura imitación, que “muestra” (“showing” en terminología de H. James) y la narración, que cuenta (“telling”). Según N. Friedman, la tipología de modalizaciones más importantes comprende ocho posibilidades: omnisciencia autorial, omnisciencia neutral, omnisciencia selectiva y multiselectiva, estilo indirecto libre, la intimidad psíquica del personaje, la modalización en primera persona y la fenomenicidad o noumenicidad.

DIÁLOGO.- Representación directa en el discurso del intercambio verbal de dos o más personajes. Vid. “modo dramático”.

DIÉGESIS.- El mundo ficticio en el que se sitúan los personajes u acciones que configuran la historia narrada.

DISCURSO.- “Historia”. El plano de la expresión en la novela (de la misma forma que la historia representaría el plano del contenido). La conversión de la “historia” en “discurso” mediante una estructura formal implica tres acciones conjuntas: la *modalización*, la *temporalización* y la *espacialización*.

DISEÑO EDITORIAL.- Las formas constructivas externas (en terminología de W. Kayser) –parte, libro, capítulo, párrafo, etc.– en que el texto de una novela aparece distribuido en las páginas del manuscrito o del libro ya editado.

DISTANCIA.- Espacio metafórico existente entre el narrador y el universo donde transcurre la historia. A mayor distancia, menor objetividad en el relato, y viceversa.

DURACIÓN.- Para algunos autores, el conjunto de fenómenos vinculados a la relación de desajuste o equivalencia entre el tiempo de la historia y el del discurso. “Ritmo”.

ELIPSIS.- Técnica narrativa, aceleradora del ritmo narrativo, consistente en la omisión en el discurso de parte de la historia, lo que implica siempre una configuración del lector implícito del relato (que tendrá que suplir esos vacíos o silencios narrativos).

ENUNCIACIÓN.- Las huellas que hay en el discurso del acto que lo genera y las circunstancias del mismo.

EPISODIO.- Tramo de la acción novelesca dotado de cierta unidad parcial que permite diferenciarlo de los que le preceden y los que le siguen. Conjunto de secuencias o “macrosecuencia”.

ESCENA.- Técnica narrativa que, mediante el uso casi exclusivo del diálogo, produce un ritmo narrativo equilibrado entre el desarrollo de la historia y el del discurso.

ESPACIALIZACIÓN.- “Discurso” y “cronotopo”. Según el concepto de “cronotopo” puede concluirse que el espacio objetiva al tiempo hasta el extremo de que pensamos el tiempo como un espacio, pues solo localizándolo tomamos conciencia de él. La situación discursiva de la narrativa necesita –si bien, en distinto grado y manera según los casos– uno o varios lugares, cuya presencia en el texto da veracidad al relato, sitúa a los personajes, proporciona efectos simbólicos o se erige, incluso, en verdadero protagonista. Como en el caso del tiempo, las coordenadas espaciales funcionan en la narrativa de dos maneras: semántica (el espacio es un signo que remite a la situación de los personajes, sus conductas, sus pensamientos, etc.) y compositiva (es un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa). Ahora bien, no hay que confundir el espacio de la historia con el espacio del discurso. Éste sería el espacio verbal, con diferentes valoraciones semióticas (espacio-metáfora, espacio-metonimia, etc.) Por otra parte, se trata de un puro esquema en la acepción ontológica de la obra literaria de Ingarden y Husserl (Vid. “lector implícito”): en ningún otro elemento del universo narrativo se configura el “lector implícito” de forma más plena que en el del espacio. Aunque el nombre del lugar en el que transcurra la historia esté tomado de un enclave geográfico real, no hay que confundir espacio de la historia con espacio del discurso, que son, siempre, puros signos inmanentes al texto (así, por ejemplo, el itinerario espacial de Don Quijote sirve perfectamente a los intereses del discurso y sin embargo resulta incoherente desde el punto de vista geográfico). La espacialización es la operación fundamental en el proceso de transformación de la historia en discurso mediante una estructura narrativa que consiste en la conversión del espacio de la historia en un espacio verbal en el que se desenvuelven los personajes y situaciones mediante procedimientos técnicos y estilísticos entre los que destaca la descripción. Darío Villanueva señala, por su parte, que la espacialización está, de todos modos, sujeta a la perspectiva del narrador, proponiendo como ejemplo de ello el primer capítulo de *Los pazos de Ulloa* de Pardo Bazán, en el se describe el espacio de la historia desde la omnisciencia selectiva del narrador, que

privilegia en ese momento el punto de vista de Don Julián allegar allí desde Santiago cuando está anocheciendo.

ESPACIO.- Categoría esencial, junto al tiempo, de la estructura narrativa. “Espacialización”. Distinguir espacio de la historia de espacio del discurso.

ESTILO DIRECTO.- Se da en aquellos discursos en los que se citan las palabras o ideas de los personajes de forma textual, tal y como se supone que en ellos mismos se han producido. Suelen ir precedidos de lo que los críticos han llamado “verba dicendi”.

ESTILO INDIRECTO LIBRE.- Rasgo discursivo muy frecuente en la “omnisciencia selectiva” y en la “omnisciencia multiselectiva”. Modalidad discursiva que puede calificarse de neutral, pues permite reflejar el pensamiento del personaje sin abandonar la tercera persona del narrador. Las marcas lingüísticas más frecuentes de su presencia son el imperfecto de indicativo, la conversión de la persona “yo” en la persona “él / ella”, la afectividad expresiva proporcionada por exclamaciones e interrogaciones (muy frecuentemente con ausencia de verbos), coloquialismos, etc. Se da la ausencia introductoria de los “verba dicendi”. Este estilo es un ejemplo perfecto de “desembrague” narrativo. Llamó por primera vez la atención de la crítica su uso en las novelas de Flaubert. La denominación “estilo indirecto libre” fue acuñada a principios de siglo por gramáticos como Ch. Bally.

ESTILO INDIRECTO.- Al contrario del estilo directo, es un procedimiento por el que las palabras o pensamientos de los personajes son incorporados al discurso del narrador, pero resumidos por la voz de éste en primer o tercera persona normalmente.

ESTRATEGIA NARRATIVA.- Conjunto de procedimientos, técnicas, etc., que articulan las relaciones entre el narrador, el universo de la historia y sus destinatarios implícitos.

EXTRADIEGÉTICO.- “Niveles narrativos”.

FÁBULA.- Denominación que los formalistas rusos dieron a la historia novelesca. Se entiende siempre en relación al discurso.

FICCIÓN.- Relato de una historia que no ha sucedido nunca en términos homólogos a aquellos en que se daría una historia real. “Pacto narrativo”.

FIDEDIGNO.- Dícese del narrador que se ajusta a las normas y valores establecidos por el autor implícito. Si hay discrepancias entre ambos estamos ante un narrador “no fidedigno”.

FLASH-BACK.- “Analepsis” y “temporalización retrospectiva”.

FLASH-FORWARD.- “Prolepsis” y “temporalización prospectiva”.

FOCALIZACIÓN.- La elección de una perspectiva, o varias, desde la que abordar el conjunto de la historia que se quiere transformar en un discurso modalizado. “Visión”.

FRECUENCIA.- Relación entre el número de veces en que un suceso se da en la historia y las veces que aparece narrado en el discurso.

FUNCIÓN.- Según las “Gramáticas del relato” o tipologías actanciales, los personajes de la novela responden a un número reducido de funciones según sus

aportaciones al desarrollo de la historia. A partir de las aportaciones de V. Propp y de E. Soriau, A. J. Gréimas llegó a una formulación rigurosa del esquema de funciones de la novela basándose también en el lingüista L. Tesnière, sobre el supuesto de que la estructura del relato y las sintaxis de las lenguas responderían a un modelo único y común. El modelo actancial de Gréimas comprende seis funciones o actantes básicos, que se articulan en las parejas “sujeto-objeto”, “destinador-destinatario” y “adyuvante-oponente”. Sobre el ejemplo de *Madame Bovary* de Flaubert podría decirse que Emma es el sujeto y el destinatario a la vez, el objeto sería la felicidad, el destinador sería la literatura sentimental y romántica, los adyuvantes serían Leon y Rodolphe –amantes de Emma– y los oponentes serían el marido y el resto de personajes del pueblo de Yonville.

HÉROE.- Personaje protagonista de la historia.

HETERODIEGÉTICO.- Aquel discurso cuyo narrador no pertenece como personaje a la historia –o diégesis– narrada. Dícese normalmente del narrador.

HISTORIA.- La oposición “historia–discurso” en narratología representa lo mismo que la oposición entre “tema” y “forma” en la poesía. El humorista A. Mingote refleja en un chiste la oposición entre *historia* y *discurso* en la novela: una señora de alto copete habla con un caballero en el marco de la Feria del Libro de Madrid: ‘–Me han dicho que ha publicado usted una novela... Tiene que venir esta tarde a casa y contármela detalladamente’–. A la dama le interesa sólo la historia, pero no el discurso literario. Así, la sustancia del contenido es la historia, y el continente o expresión formal es el discurso narrativo.

La historia –encadenamiento temporal y causal de los hechos realizados por los personajes– se puede identificar con el desarrollo de un argumento o anécdota –resumen sintético de la historia narrada–. En el plano semántico-pragmático, toda historia desarrolla un ‘tema’ o complejo temático que muchas veces depende de la lectura personal de cada lector. Así, por ejemplo, de una novela como *Los pazos de Ulloa* de E. Pardo Bazán, se dijo que el tema era la influencia del medio en los personajes, o el de los amores escabrosos y adúlteros de una mujer casada y un sacerdote, o el tránsito de la inocencia del protagonista al conocimiento complejo de la realidad y el mundo, etc. La elección de una historia por parte de un novelista es, muchas veces, responsable del trasfondo filosófico, ideológico, social, etc., de la obra.

La doctrina o sustrato ideológico del tema es la “tesis” de la novela (por ejemplo, la falta de libertad del hombre” o “la dureza del aprendizaje de la vida” en el caso de la novela de Pardo Bazán).

La distinción entre “historia” y “discurso” en la novela es homologable a las de “enunciado –enunciación” (Benveniste), “story– plot” (crítica anglosajona posterior a E. M. Forster), “fabula – sjuzet” (formalismo ruso) o “récit raconté – récit racontant” (“nouvelle critique” francesa), “representación –figuración”, etc. Historia y discurso son insolubles en la novela: la historia sólo existe y es aprehensible a través del discurso. “Diégesis”.

HOMODIEGÉTICO.- Aquel discurso cuyo narrador pertenece como personaje a la historia –o diégesis– narrada. Dícese normalmente del narrador.

IN MEDIA RES.- Planteamiento del discurso que comienza propiamente en un punto intermedio del tiempo de la historia (Homero en su *Iliada*, por ejemplo). Normalmente provoca después la retrospectiva o analepsis.

INTERTEXTUALIDAD.- Conjunto de relaciones que un texto literario mantiene, a cualquier nivel, con otros.

INTRADIEGÉTICO.- “Niveles narrativos”.

ISOCRONÍA.- Un determinado ritmo narrativo que se mantiene constante.

LECTOR EXPLÍCITO.- Receptor interno del mensaje narrativo, representado en el discurso como destinatario ocasional de mensajes emitidos hacia él por el autor implícito. Ejemplo de *Sotileza* de Pereda: “*El lector honrado comprenderá sin esfuerzo la situación de aquellos infelices...*” (Cap. XXIII). Como se ve, el sujeto de la enunciación o destinatario es el autor implícito, y su destinatario es un lector representado -”explícito” por tanto-, inmanente al texto pues pertenece a él, aunque son una función menos importante que la del narrador (este lector explícito aparece sólo por mera invocación del autor implícito, sin que le quepa ninguna responsabilidad dentro del texto).

LECTOR IMPLÍCITO.- Según W. Iser, es la instancia inmanente de la recepción del mensaje narrativo configurada a partir del conjunto de lagunas, vacíos y lugares de indeterminación que las diferentes técnicas empleadas en la elaboración del discurso van dejando, así como por aquellas otras determinaciones de la lectura posible del mismo que van implícitas en procedimientos como la ironía, la metáfora, la parodia, la elipsis, etc. Dentro de los posibles receptores del texto novelesco, ésta es la variante más sutil, aunque es la única que se da en todos los textos narrativos sin excepciones (que pueden prescindir de narrador, paranarrador y lector explícito representado), pues pertenece a la propia naturaleza intrínseca de todo relato.

A partir de las teorías fenomenológicas de Husserl e Ingarden, se ha comprendido que el texto literario en general existe gracias a un conjunto de actos creativos de su autor y su perpetuación sobre un fundamento físico (el papel, por ejemplo) que permite su existencia a través del tiempo. Pero ontológicamente dicho texto es una estructura de varios estratos (unos lingüísticos y otros relacionables con el mundo). El texto literario, así, deja en estado latente unos u otros, más o menos, elementos de su constitución ontológico: el texto literario es, pues, un puro esquema, actualizado a su vez por cada lector en particular (que subsana las indeterminaciones o elementos latentes) dándole una plenitud estética.

Así, pues, el texto narrativo sería una suma de presencias y ausencias, con las cuales reclama la cooperación del lector para que contribuya al éxito de la operación “cocreadora” que es la lectura. Sólo mediante el “acto de leer” (según terminología de W. Iser) la pura presencia del texto –sus palabras– podemos saber qué es “lo que falta” en la novela, percibir sus lagunas, latencias o ausencias. El narrador puede, entonces, no darnos todos los datos para comprender a un personaje (Faulkner, Clarín, etc.) Todas esas ausencias, en definitiva, –que forman parte constitutiva del texto, pues también pertenecen a él–, conforman el espectro de la noción de “lector implícito”, junto a aquellas técnicas de narración o escritura que exigen una determinada forma de decodificación del texto (la

ironía, por ejemplo, que reclama del lector la sustitución del sentido literal por el contrario; piénsese en “*la cumbre de toda buena fortuna*” a la que dice haber llegado Lázaro de Tormes, o en la afirmación de que su esposa *es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo*”, etc.)

LECTOR.- Lector real o empírico (“autor”), que se actualiza en el tiempo a través del acto de la lectura.

LITERARIEDAD O LITERARIDAD.- Según los formalistas rusos y checos, propiedad por la que un discurso verbal pasa a integrarse en la literatura.

METANARRACIÓN.- Discurso narrativo que trata de si mismo, que narra cómo se está narrado. “Narración reflexiva”.

MÍMESIS.- Según Aristóteles, principio básico de todas las artes. En la novela daría lugar al “realismo”. En una acepción más restringida equivaldría a “objetividad” y “estilo directo”.

MODALIDAD.- Expresión lingüística de la actitud de un sujeto respecto al contenido de una oración. Así lo hace el “modo verbal”, el contenido semántico de algunos verbos, etc. La presencia intensa de estos procedimientos de modalidad en una novela en tercera persona manifiestan la presencia notable del narrador, y por tanto disminuyen la objetividad del discurso.

MODALIZACIÓN.- Para entender este término hay que partir de la idea de que una misma historia no sería narrada de igual modo por cada uno de los personajes, por ejemplo. La cuestión del “punto de vista” ha preocupado a los críticos desde el s. XIX: *¿quién habla?* en la novela. En la organización del discurso narrativo es fundamental el ángulo de enfoque de los sucesos de la historia y la voz o voces que diferentemente moduladas transmiten información sobre la misma. Desde este punto de vista, las posibilidades de desarrollo discursivo de cualquier historia son elevadísimas gracias a las distintas variantes modalizadoras. Al punto de vista se le llama también “visión” o “focalización”: la elección de uno o más “focos” desde los que abordar el conjunto de la historia que se quiere transformar en un discurso modalizado. Según D. Villanueva, las posibilidades teóricas de “modalización” son ocho: omnisciencia autorial, omnisciencia neutral, omnisciencia selectiva, omnisciencia multiselectiva, yo protagonista, yo testigo, modo dramático y modo cinematográfico. A lo largo de un discurso novelístico se pueden dar varias modalizaciones distintas. Ahora bien, dado que la novela es un texto de extensión considerable, siempre hay que valorar el influjo real de cada modalización en el conjunto general de la estructura para concluir cuál es la predominante. Por último, hay que señalar que cuando, al hablar de la modalización de un texto narrativo, se alude al narrador, al autor implícito, al lector implícito, etc., se está siempre designando puras funciones textuales o discursivas, nunca a entidades personales reconocibles fuera del texto: la única excepción podría ser la de los relatos en primera persona que poseen, por tanto, un narrador y/o un autor implícito representado por personajes.

MODO CINEMATOGRAFICO.- N. Friedman califica a este tipo de modalización narrativa “punto de vista cámara”. Se trata de un planteamiento novelesco experimental tendente al logro de la absoluta objetividad (en respuesta a las tendencias cinematográficas y de la Psicología “behaviourista” o

“conductista” de John Watson, Paulov, etc.) Se caracteriza por el rechazo absoluto de la introspección psicológica en los personajes, el predominio del diálogo, la irrelevancia semántica de la adjetivación y de las formas verbales (uso exclusivo del indicativo, no utilización de verbos “expresivos” o modalizadores) y la total asepsia en la voz del narrador (*El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, por ejemplo, o las novelas negras de Dashiell Hammett). En consecuencia, el narrador pretende –según D. Villanueva, algo imposible– el efecto de una cámara cinematográfica, transmitiendo puras facticidades, colores, formas, movimientos, ruidos; sólo signos externos y sensualistas). Este tipo de narración, debido a las lagunas o vacíos que incluye en el discurso, ha sido muy utilizado en las novelas policíacas y de intriga, otorgando una gran importancia al lector implícito del texto: desde el exterior de los personajes, dicho lector implícito ha de reconstruir su interior. Se trata pues, de la modalización opuesta totalmente a la omnisciencia autorial.

MODO DRAMÁTICO.- Modalización narrativa de las novelas que son “puro diálogo”. Se pretende con ella alcanzar un alto grado de objetividad al prescindir de las voces del autor implícito y sustituir la del narrador por escuetas indicaciones a modo de acotaciones teatrales con el fin de enmarcar el discurso narrativo dominado totalmente por la voz de los personajes, bien a través del diálogo o del monólogo citado. La consecuencia es la absoluta identidad entre la novela y el texto teatral (últimas obras de Valle-Inclán). Fue la modalización a la que se acogió, por ejemplo, Galdós cuando se planteó en el conjunto de su obra avanzar en la consecución de una mayor objetividad (en su caso mediante la eliminación del discurso de las intervenciones del narrador y de su omnisciencia). La novela queda, entonces, reducida a heterofonía verbal. La exclusividad del diálogo propone, normalmente, un lector implícito al que compete reconstruir el exterior de los personajes desde su interior expresado verbalmente.

MONÓLOGO.- Vid. “psiconarración”. El “monólogo citado”, según Dorrit Cohn, consiste en la transcripción en estilo directo en el discurso del pensamiento de un personaje en forma de “soliloquio” (denominación de Humphrey), tal y como ocurre en la escritura dramática: el personaje habla sin auditores. Por su parte, el “monólogo narrado” (Dorrit Cohn) o “monólogo interior indirecto” (Humphrey) es el discurso mental de un personaje disfrazado como discurso del narrador. No es otra cosa que en estilo indirecto libre. Finalmente, el “monólogo autónomo” –muy influido por las teorías sobre el subconsciente– permite representar el contenido mental y psíquico de los personajes tal y como éstos se producen en el cerebro humano antes de su verbalización. Valéry Larbaud denominó esta técnica “monólogo interior”. Su primer cultivador, Eduard Dujardin, estudiando la obra de James Joyce, la definió en 1931 como un *“discurso sin auditor y no pronunciado, por el que un personaje expresa sus pensamientos más íntimos, más cercanos al inconsciente, antes de cualquier organización lógica de los mismos (...) por medio de frases directas reducidas a una sintaxis mínima, con el propósito de dar la más absoluta impresión de inmediatez”* (o sea, de objetividad). En el ámbito anglosajón se denominó “stream of conscioussnes” según los *Principios de Psicología* (1890) de Willam James (hermano de H. James) para remarcar que el curso de las ideas en

el cerebro se parece más a una corriente que a una cadena. Clarín, en España, ya se refirió al “*subterráneo hablar de la conciencia*” a propósito de *La desheredada* de Galdós. Humphrey denomina esta técnica como “monólogo interior directo”, definiéndolo como representación del contenido mental de los personajes en forma parcial y totalmente inarticulada, antes de ser verbalizado. El texto que suele utilizarse como ejemplo emblemático de esta técnica es el último capítulo del *Ulysses* de J. Joyce (1922), en el que Molly, la esposa del protagonista, espera en duermela la llegada de éste cuando está amaneciendo un nuevo día.

MONTAJE.- Sinónimo de la “trama”. Término procedente del cine, referente a la articulación de los diferentes planos y secuencias que constituyen el film. En la novela equivaldría a la sintaxis de las secuencias, episodios, etc., de la historia en el discurso.

MOTIVO.- Unidad temática mínima. El tema de una parte indivisible de un relato. Relacionado, en último término, al concepto de “función” de Claude Bremond.

MUNDO POSIBLE.- Noción procedente de la Semántica formal de gran rendimiento en la narratología. Designa los universos narrativos entendiéndolos como construcciones semióticas específicas, inmanente, de existencia puramente textual. Estos universos configuran, por su parte, un campo de referencia interno que el lector de la novela llena de sentido actual mediante la proyección del campo de referencia externo que su propia experiencia de la realidad le proporciona. En este proceso radica la esencia del llamado “realismo” novelístico.

NARRACIÓN ITERATIVA.- Vid. “frecuencia” y “narración repetitiva”. Lo contrario de la “narración repetitiva”.

NARRACIÓN REPETITIVA.- Vid. “frecuencia”. Cuando se repite en el discurso “n” veces lo que en la historia sucede sólo una vez.

NARRACIÓN SINGULATIVA.- Vid. “frecuencia”. Relación de uno a uno, totalmente igualada.

NARRACIÓN.- Acto de habla que consiste en representar coherentemente una secuencia de acontecimientos sucedidos. Es también el género literario –novela, cuento– literario derivado del mismo. Supone un efecto de resumen en cuanto al ritmo del relato: el tiempo de la historia es mayor que el del discurso. También se le llama “panorama”.

NARRADOR.- Sujeto de la enunciación narrativa. Sus rasgos –que lo convierten en elemento central de la modalización narrativa– son la visión y la voz. Sus funciones generales son describir el espacio y tiempo, los personajes y sus acciones. La “visión” es el punto de vista desde el que el narrador enfoca la historia, la “voz” es el rasgo discursivo propiamente dicho de la visión del narrador. “Omnisciencia selectiva”.

NARRATARIO.- Receptor inmanente de un discurso narrativo que justifica la “fenomenicidad” (vid.) del mismo. Se distingue del “lector implícito” y del “lector explícito” porque designa exclusivamente al destinatario interno o receptor inmanente del discurso novelístico que justifica la “fenomenicidad” del texto que lo sustenta (por ejemplo, Wilhelm, íntimo amigo de Werther, en quien

éste se desahoga en forma de cartas; el “Vuestra Merced” del *Lazarillo*, etc, elementos siempre inmanentes al texto que condicionan su propio discuir, aunque en menor medida que el narrador –si bien en algunos casos, el narratario puede, tácita o expresamente, reclamar la actuación del narrador, como en caso del *Lazarillo*: “Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino...”). No faltan tampoco los relatos en los que el “tú” narratario son, en realidad, desdoblamiento del protagonista: *La Nausée* de Sartre, algunas novelas de M. Butor, *San Camilo 1936* de Cela, *La muerte de Artemio Cruz* de C. Fuentes, etc.)

NIVELES NARRATIVOS.- En una novela en tercera persona, el narrador radicaría en un nivel básico, “extradieético”, los personajes de la historia en un segundo nivel, “intradieético”. Cuando uno de los personajes, mediante un “desembrague interno”, asume el papel de narrador secundario o “paranarrador”, se abre el primero de los niveles “hipodieéticos” propios de los textos concebidos según la estructura de las llamadas “cajas chinas” o de “mise en abysme” metanarrativa.

NOVELA DE APRENDIZAJE.- La que narra la historia de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral, estética o sentimental en el tránsito de la adolescencia y primera juventud a la madurez. Género antiguo en la literatura, acaso por el fundamento antropológico de los rituales de iniciación a la vida, etc. Se la definió por primera vez en Alemania (vid. “bildungsroman”) a partir de la novela de Goethe *Wilhelm Meisters Kehrjahre* (1796).

OBJETIVIDAD.- Cualidad de aquellas narraciones en las que el narrador en tercera persona -ajeno, pues, a la historia- o en su caso el autor implícito, no interfieren en un discurso en el que predomina, por ejemplo, la presentación directa de los personajes, situaciones, etc.

ORDEN.- Categoría de la temporalización narrativa por la que se contrasta el tiempo de la historia y el tiempo del discurso para advertir si la linealidad del primero se mantiene o no en este último (dando lugar, entonces a las “anacronías”). Se corresponde con la “trama” y con el “montaje”.

PACTO NARRATIVO.- Vid. “ficción”. Contrato implícito que se establece entre el emisor de un mensaje narrativo y cada uno de sus receptores, mediante el cual éstos aceptan determinadas normas para una cabal comprensión del mismo, por ejemplo la de la ficcionalidad de lo que se les va a contar (es decir, la renuncia a las pruebas de verificación de lo narrado y al principio de sinceridad por parte del que narra). Vid. “verosimilitud”.

PANORAMA- “Narración”

PAUSA.- Lo contrario de la elipsis narrativa: el discurso se hace mayor que la historia narrada en el relato. Puede ser de tipo “descriptivo” (cuando el discurso se pone al servicio de la descripción, consumiéndose por tanto texto pero sin que avance la historia, cuyo fluir que da momentáneamente suspendido) o de tipo “disgresivo” (el discurso se pone al servicio de las indicaciones hermenéuticas, ideológicas o metanarrativas del autor implícito, con el mismo efecto rítmico que las del tipo descriptivo).

PERIPECIA.- Según la *Poética* de Aristóteles, todo episodio que marca un cambio notable, en uno u otro sentido, en la suerte de los personajes novelescos o dramáticos.

PERSONAJE.- La crítica positivista del siglo XIX ensalzaba como mejores características del personaje novelesco el grado de veracidad o verdad psicológica. Frente a ello reaccionaron los formalistas rusos. Para uno de ellos, Tomachevski, el personaje sólo es un soporte de motivos temáticos, apenas necesario para la estructura del discurso. Como tales, los personajes tienen su relevancia semántica –comenzando muy a menudo por el propio nombre– y sintáctico-funcional en el relato. Según la entidad de su papel en la historia se les suele clasificar como “principales” –protagonistas y “secundarios”– deuteragonistas” (además de los “agonistas” de Unamuno por ejemplo). Por su complejidad psicológica se les clasifica –en terminología de E. M. Forster– en “redondos” y “planos” (los primeros son los que se debaten entre constantes alternativas, modificando su conducta a lo largo de la historia, frente a los segundos, que permanecen idénticos, inalterables). Unamuno distinguía entre personajes “ovíparos” y “vivíparos”.

PERSPECTIVA.- Punto de vista del narrador. “Focalización”.

POLIFONÍA.- En concreto, la utilización de varias voces o focos narrativos en un mismo discurso. En general, “dialogismo”.

PRAGMÁTICA NARRATIVA.- Todo lo tocante a la estrategia (vid. este concepto) que relaciona al narrador con el universo narrativo y los destinatarios implícitos. Externamente, el estudio de las relaciones entre el autor empírico de una novela con su contexto real, histórico, social, cultural, etc. y el de sus destinatarios efectivos a través del tiempo y el espacio.

PROLEPSIS.- Anacronía consistente en un salto hacia el futuro en relación a la línea temporal básica del discurso marcada por el relato primario. El resultado es la temporalización progresiva.

PSICONARRACIÓN.- Narración indirecta de la intimidad psíquica de los personajes a cargo del narrador omnisciente. La tipología de este tipo de modalización narrativa fue establecida por Dorrit Cohn, sobre la base de la teoría de Robert Humphrey: “psiconarración”, “monólogo citado”, “monólogo narrado” y “monólogo autónomo”. La psiconarración propiamente dicha coincide con el tratamiento que se da a la intimidad del personaje en la omnisciencia autorial y editorial de Friedman. Humphrey la califica de “descripción omnisciente”: simplemente el narrador, en ejercicio de sus enormes prerrogativas cuenta en estilo indirecto lo que los personajes piensan o han pensado.

PUNTO DE VISTA.- También llamado “visión”. “Modalización”.

REALISMO.- Además de la tendencia novelística de la segunda mitad del siglo XIX en Europa, dicese de un rasgo literario –artístico en general– relacionable con el principio aristotélico de la “mímesis” (vid.). En términos de comunicación literaria y su estructura propia, consiste en la fidelidad del mensaje a un referente ficticio pero homologable al de la realidad empírica. El discurso, más que reproducir un referente real, produce un “efecto de realidad”.

RECEPTOR INMANENTE.- Los destinatarios internos de los diversos planos del mensaje literario emanados de instancias también internas de emisión, como el autor implícito, el narrador o los propios personajes.

RELATO PRIMARIO.- Aquel en relación al cual se establece la existencia de una anacronía. Por ejemplo, el *Cinco horas con Mario* de Delibes el relato primario es el iniciado por la esquela de la muerte del protagonista –Mario– y corresponde a las jornadas de su velatorio y entierro, plano temporal desde el que se traza una cadena de analepsis con la reconstrucción por parte de su esposa –Carmen– de su vida en común con él (que configuraría el “relato secundario”).

RETÓRICA.- En un principio, ciencia aplicada a la producción de discursos convincentes, íntimamente ligada a la Dialéctica y la Oratoria. sus cinco partes, en la tradición grecolatina, son: Inventio, Dispositio, Elocutio (vid.), Actio –preparación de los gestos y entonaciones óptimas para pronunciar un discurso– y Memoria -memorización del mismo. Posteriormente, la parte más desarrollada fue la Elocutio, concebida como repertorio amplio de figuras de dicción o pensamiento tomadas de textos literarios diversos; esta retórica restringida pasó a ser fundamental en la formación humanística y el aprendizaje de los futuros escritores.

RITMO NARRATIVO.- Categoría de la temporalización narrativa por la que se contrasta la amplitud cronológica del tiempo de la historia –mensurable en unidades convencionales como horas, días, etc.– y la dimensión textual del tiempo del discurso -objetivable sólo en líneas, párrafos o páginas, por ejemplo– para advertir las variaciones de la velocidad narrativa que se producen en el discurso. Relación, en suma, entre tiempo de la historia, tiempo del discurso y tiempo de la lectura, que no tiene porqué ser uniforme a lo largo de una misma novela. El uso del diálogo (“escena”) tiende a igualar dicha relación –ningún lector aceptaría que al comienzo de tres páginas íntegramente dialogadas esté amaneciendo y al final haya anocheado, por ejemplo. El resumen –narración de hechos–acelera por lo general el ritmo narrativo del relato (las novelas bizantinas, las de caballerías o las picarescas pueden ser un buen ejemplo). Aceleración más radical que la del resumen narrativo es el proporcionado al discurso por las elipsis (eliminación del discurso de partes determinadas de la historia que, a su vez pueden exigir un cierto lector implícito. Las pausas sean digresivas o descriptivas consumen discurso pero no historia, por lo que desaceleran o ralentizan el ritmo narrativo. En la novela contemporánea se una nueva técnica ralentizadora del ritmo, tomada del cine: el “rallentí”, por el que –sin detener por completo la acción, por ejemplo– se amplía muchísimo el discurso (Claude Mauriac desarrolla, por ejemplo, en un único párrafo de doscientas páginas sus pensamientos y estímulos sensoriales a lo largo de los dos minutos que su esposa y su hija tardan en salir de casa tras despedirse de él). Por lo general, la presencia de unos u otros fenómenos rítmicos no es arbitraria sino que están ligados al plano semántico del discurso, como elemento de relevancia expresiva de un episodio, un personaje, etc.

SECUENCIA.- Unidad intermedia identificable en un discurso narrativo, dotada de coherencia interna pero no autónoma, sino integrada en un conjunto superior (vid. “episodio” y “peripecia”). Se la relaciona con la articulación lógica del

relato. Algunos críticos destacan cinco tipos de secuencia esenciales: Situación inicial, Perturbación, Transformación, Resolución y Situación final. Muchas veces se emplea este término en el sentido cinematográfico, no narratológico. Según Claude Bremond las secuencias son bloques de tres “funciones” –unidades narrativas básicas– y, a su vez, pueden formar parte de “secuencias complejas” o “macrosecuencias”. Toda secuencia estaría, entonces, formada por una secuencia primera o “de apertura” de una posibilidad o deseo, que se podría actualizar, o no, en otras dos: la función de realización –conducta a observar por el personaje, obstáculos a superar, medios a utilizar, ayuda a recibir, etc. – y la función de cierre –éxito final o fracaso.

TEMPORALIZACIÓN ANACRÓNICA.- Lo contrario de la “temporalización lineal”. Puede ser de tipo retrospectivo –mediante el uso de la “analepsis” o de tipo prospectivo –mediante el uso de la “prolepsis”.

TEMPORALIZACIÓN ÍNTIMA.- Total sometimiento del tiempo a la perspectiva de un personaje. Suele ir ligada a la modalización selectiva del relato y es propia de la novela de mayor impronta psicológica, subjetivista y lírica.

TEMPORALIZACIÓN LINEAL.- Total ausencia de anacronías, plena coincidencia entre el orden temporal de la historia y el del discurso. Es el modo más elemental –o “grado cero”– del orden temporal como categoría de la temporalización narrativa.

TEMPORALIZACIÓN MÚLTIPLE.- Se produce por un desdoblamiento espacial en el tiempo de la historia que se proyecta en forma sucesiva en la escritura o tiempo del discurso. “*Lo que vieron mis ojos* –dice el narrador en el cuento de Borges *El Aleph*– fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es...” Tras diversos experimentos tipográficos (la doble columna de Pérez de Ayala, la secuencia alterna de las líneas pares e impares en el capítulo 34 de *Rayuela* de Cortázar, etc.) se ha tendido a utilizar el “flash” (Vargas Llosa lo hace profusamente) como medio para recordarnos que aquello que leemos obligatoriamente en progresión corresponde en realidad a un mismo instante. El efecto de simultaneidad, propio de este tipo de temporalización es el resultado del sometimiento del tiempo a la multiplicidad de espacios, razón por la que muchas de estas novelas se llaman “novelas de forma espacial”. En este tipo de novelas –no en general–, lo que Wolfgang Kayser llama “formas constructivas externas” (párrafo, capítulo, parte, libro, etc.) tiene evidentes repercusiones en la estructura interna del texto: la fragmentación externa del discurso facilita el efecto de simultaneidad, por ejemplo.

TEMPORALIZACIÓN PROSPECTIVA.- Temporalización anacrónica mediante saltos de orden hacia adelante. Vid. “orden” y “prolepsis”.

TEMPORALIZACIÓN RETROSPECTIVA.- Temporalización anacrónica mediante saltos de orden hacia atrás. Vid. “orden” y “analepsis”.

TEMPORALIZACIÓN.- Vid. “discurso”. Es el proceso por el que el tiempo de la historia se transforma en el único textualmente pertinente, el tiempo del discurso, mediante una estructura regida por los principios del orden y el ritmo. “Orden” y “ritmo”. Se ha dicho que la novela es una “cronofanía”, una modalidad artística en la que el tiempo adquiere una relevancia sustancial. Como en el

espacio, las coordenadas textuales del tiempo son el discurso –tiempo intrínseco, de la secuencia narrativa– y la historia –tiempo externo, de los hechos narrados–. La relación, de equivalencia o no, entre ambos determina el “ritmo” narrativo del relato (para lo que hay que tener en cuenta, según D. Villanueva, el tiempo invertido en la lectura y hasta la extensión en páginas del relato). G. Genette ha estudiado, teniendo en cuenta todos estos elementos, el ritmo narrativo de *En busca del tiempo perdido* de Proust. La configuración del tiempo narrativo puede obedecer a cuatro registros básicos según D. Villanueva: temporalización lineal.

TESIS.- Doctrina o sustrato ideológico del tema. “Tema”.

TEXTO.- Todo enunciado dotado de coherencia y analizables. Más concretamente, fijación verbal en un discurso.

TIEMPO.- Categoría fundamental, junto al espacio, de la estructura del texto narrativo. Distinguir tiempo de la historia de tiempo del discurso. “Temporalización”.

TIEMPO DEL DISCURSO.- El tiempo intrínseco de la novela, resultado de la representación narrativa del tiempo de la historia. Vid. “temporalización”.

TIEMPO DE LA HISTORIA.- Dimensión cronológica de la diégesis o sustancia narrativa externa. Tiempo de los acontecimientos narrados, medible en unidades cronológicas como el minuto, la hora, el día, el mes, etc.

TÍTULO.- Elemento fundamental del paratexto de una novela, en tanto que es su primera frase o expresión verbal. Suele aportar signos capitales para la comprensión de su estructura, su significado, etc.

TRAMA.- “Montaje”, “orden” e “historia”.

VEROSIMILITUD.- “Verdad poética”, cualidad que los textos narrativos tienen que comunicar al lector mediante un pacto narrativo (vid.) previo por el que es fácil aceptar que lo que se cuenta podría haber ocurrido aunque sea pura ficción.

YO PROTAGONISTA.- También llamado “yo central”. Modalización narrativa en la que el personaje central, protagonista de la historia, es a la vez sujeto de la enunciación de su discurso.

YO TESTIGO.- También llamado “yo periférico”, aquel que narra una historia en la que no interviene más que como observador: un personaje secundario o incidental de la historia se convierte en el sujeto de la enunciación de su discurso. Ello restringe en el punto de vista la omnisciencia y la ubicuidad. Se le conoce también como “narrador homodiegético”.

YO.- Modalización en primera persona, con la cual visión, voz y personaje se funden de forma coherente. Lo mismo ocurre con el narrador y el autor implícito, que se identifican con el que habla. En este tipo de narraciones es frecuente la presencia explícita de un narratario, concepto cercano al de “lector implícito”, pero diferenciable de él.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA.

AMEZCUA, Blanca. Cosas Varias IPSO FACTO COMUNICACIÓN. Periódico Universitario Año 1 #7 p.2.

BATJIN, M. Teoría y Estética de la Novela. Madrid, Taurus, 1988

———Estética de la Creación Verbal. México, Siglo XXI, 1982

BARTHES Roland. Análisis Estructural del Relato. La Red de Jonas. Premia Editora, 1990

———Elementos de Semiología. Madrid, Alberto Corazón, 1970

———El grado Cero de la Escritura,
seguido de nuevos ensayos críticos.
Buenos Aires, siglo XXI, 1973

———El Placer del Texto. Madrid, siglo XXI, 1974

———Crítica y Verdad. México, siglo XXI, 1966

BENVENISTE, Emilé. Problemas de Lingüística General.
México, siglo XXI, 1971

———Problemas de Lingüística General II. México, siglo XXI, 1974

BERISTÁIN, Helena. Diccionario de Retórica y Poética. Editorial Porrúa, 1997

BORDWELL, David. La Narración en el Cine de Ficción. Paidós, 1996
(Comunicación Cine)

———El Significado del Cine. Paidós Comunicación Cine

CASANY, Daniel. Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir
Editorial Paidós, 1996 (Comunicación)

CHATMAN, Seymour. Historia y Discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid, 1996 (Taurus Humanidades)

DUCROT, Oswald. El Decir y lo Dicho. Polifonía de la enunciación.
Barcelona, Paidós, 1986

ECO, Umberto. Lector in Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona, Lumen, 1987

———Tratado de Semiótica General. Barcelona, Lumen, 1987

———Cómo se Hace una Tesis. Barcelona, Gedisa, 1990

GARCÍA, Gustavo y CORIA, José Felipe. Nuevo Cine Mexicano. México, Editorial Clío, 1997

GARCÍA TSAO, Leonardo. Cómo Acercarse al Cine. México, Noriega editores / CONACULTA., 1997

——— “Jorge Fons: La Posibilidad de Conmover DICINE Revista de Difusión e Investigación Cinematográfica AC. Núm.62, Edit. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, mayo-junio 1995.

GAUDREAU, André y JOST, Francois. El Relato cinematográfico: cine y narratología. México, Paidós (comunicación cine), 1995

GENETTE, Gérard. Figuras III. Madrid, Editorial Lumen, 1972

GONZÁLEZ RUBIO, Javier. El Callejón de los Milagros, DICINE Revista de Difusión e Investigación Cinematográfica AC. Núm.62, Edit. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, mayo-junio 1995.

IBARGÜENGOITIA, Jorge. Dos Crímenes. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1992

JAKOBSON, Roman. Ensayos de Lingüística General. Barcelona, Seix Barral, 1975

KRISTEVA, J. El Texto de la Novela. Barcelona, Lumen, 1974

LEÑERO, Vicente. El Callejón de los Milagros. México. Ediciones El Milagro / IMCINE, 1997

LINARES, Julio. El Guión. Elementos, formatos, estructuras. México, Editorial Alambra Mexicana, 1989

MAHFOUZ, Naguib El Callejón de los Milagros. Barcelona. Editorial Alcor, 1988

Nissan, Rosa. Novia que te Vea. México, Editorial Planeta, 1999

PRIETO, A. Morfología de la Novela. Barcelona, Planeta, 1975

PRIETO, LUIS J. Estudios de Lingüística y Semiología Generales. México, Nueva Imagen, 1977

PROPP, Vladimir. Morfología del Cuento. Madrid, Fundamentos, 1974

REYES, Bercini. Guión y cortometraje: buscar alternativas Escribir para el Cine, revista de actualización técnica y académica del CUEC. Año 1, Num.2, Edit. Centro de Estudios Cinematográficos. Difusión Cultural de la UNAM, 1995.

ROMERO ALVAREZ, Lourdes. El Relato Periodístico: entre la Ficción y la Realidad (análisis narratológico) Tesis Doctoral. Departamento de Filología Española I. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1995

——— El Relato Periodístico como Acto de Habla. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Año XLI Julio a Septiembre de 1996 #165 p.p 9-27

——— Anacronías: el orden temporal en el relato periodístico. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales Año XLI. Julio a Septiembre de 1997 #169. p.p 63-92

——— Una visión actual de la actitud periodística en Investigación de la Comunicación. México en los albores del siglo XXI. México, AMIC, 2003, p.p 291-300.

——— Deslinde entre relato literario y el periodístico en Cecilia Thompsen, coordinadora, Horizontes de comunicación y cultura, México, Ediciones taller abierta y Universidad Intercontinental, 2003, p.p 177-192

——— El relato de palabras como recurso de credibilidad en el relato periodístico, en Ensayos Semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura, en Adrián Gimete Welsh, compilador. México, Miguel Ángel Porrúa, 2000, p.p 97-106

SYDFIELD ¿Qué es el Guión Cinematográfico? México, CUEC-UNAM, 1986

VALDEZ, Mitl. El guión y la cámara fuera y dentro del huracán, Escribir para el Cine, revista de actualización técnica y académica del CUEC. Año 1, Num.2, Edit. Centro de Estudios Cinematográficos. Difusión Cultural de la UNAM, 1995.

