



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**“RESURRECCIÓN SIN VIDA, UNA REVUELTA AL CORAZÓN”
MANEJO DE LOS ELEMENTOS NARRATIVOS EN UN PROCESO DE
ADAPTACIÓN DE LA LITERATURA AL CINE**

**Seminario Taller Extracurricular
Interdiscursividad: Cine, Literatura e Historia**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas**

PRESENTA

José Antonio Moreno González

Asesor: Lic. Hugo Hernández Martínez

Enero 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

A mi madre, que me enseñó con su empeño a luchar con el corazón. Sin ti no sería nada, gracias por todo el tiempo, por el cariño, por las historias familiares, por quererme siempre.

A Itandehui, el amor de mi vida, por todo lo vivido y lo que falta por vivir.

A mis hermanas, Pera y Ale, que siempre han estado y estarán a mi lado. Gracias por su ejemplo de esfuerzo y unidad. Y a mis sobrinos Karla y Pedrín, por que son mi alegría y mi esperanza. A Pedro por cuidar de todos ellos.

A mis profesores de seminario de titulación, Lourdes, Jorge, Víctor, Hugo y Laura, que alumbraron el camino que parecía tan oculto y oscuro.

A la gente de la Palapa, Ricardo, Miguel, Jorge, Liliana, Frida, Bricia, Shady, Gloria, Rayo, Enrique, Christian, Sandy; por las tardes y las risas, por compartir este tiempo que demuestra que los momentos felices siempre regresan. A Ricky Jones Olmos, por las enseñanzas recibidas. Al mosca, por que sí.

A Miriam, por las horas compartidas y la ayuda mutua, fue un placer trabajar con usted.

A Itzel Jatziri, por ser tú, por ser amigos, por que sí y por la certeza de que si uno sabe esperar siempre hay un lugar hacia donde salir huyendo.

A Víctor Lucio, que más que un jefe, es para mí un amigo, gracias por todo. Al profesor Lucio Lázaro por confiar en mí y reconocer mi trabajo, por permitirme crecer con la empresa editorial. A Jazmin, mi compañera de trabajo. Gracias por todo el apoyo.

A los Alderete: Olga, José Luis, Illari, Tona, Ceci, por ser mi segunda familia y por el apoyo que siempre he sentido en ustedes. A Fabián e Xta, que rara vez me atrevo a decirles lo mucho que los estimo. A Jose y a Miguel, por las charlas de libros y por los proyectos que impulsaron en mí. Gracias a todos.

A todos los que no he mencionado ahora y que forman parte fundamental de mi vida y mis proyectos, de lo que sé y lo que me falta por aprender.

A ti.

Gracias por todo.

ÍNDICE

Introducción.....	3
-------------------	---

CAPÍTULO I

De los inicios de la revuelta y la resurrección

1. Los autores: José Revueltas y Mitl Valdez.....	6
1.1 José Revueltas: vida, pensamiento y rebeldía.....	7
1.1.1 Producción literaria y temáticas recurrentes en la obra de José Revueltas.....	14
1.1.2 Revueltas guionista de cine.....	20
1.2 Mitl Valdez: semblanza biográfica.....	24
1.2.1 Trayectoria cinematográfica.....	28
1.2.2 Temáticas, influencias y adaptación de textos literarios en la obra de Mitl Valdez.....	30

CAPÍTULO II

Creación de revueltas y resurrecciones

2. Aproximación al texto literario y al texto fílmico.....	33
2.1 <i>Resurrección sin vida</i> “El extremo literario”.....	33
2.1.1 Contexto de producción: <i>Material de los sueños</i>	34
2.1.2 Diégesis: historia y discurso.....	38
2.2 <i>Los vuelcos del corazón</i> “El extremo fílmico”.....	42
2.2.1 Contexto de producción.....	43
2.2.2 Diégesis: historia y discurso.....	52
2.2.3 Segmentación comparativa: planos, secuencias y <i>découpage</i>	58

CAPÍTULO III

De *Resurrección sin vida* a *Los vuelcos del corazón*

3. Análisis del proceso de adaptación.....	61
3.1. El narrador: ¿Quién escribe? ¿Quién habla? Enunciación y punto de vista.....	62
3.2. Transformaciones de la estructura temporal.....	69
3.2.1 Organización del relato.....	75
3.3. Espacio fílmico recreado.....	76
3.4. Transformaciones en personajes y en historias.....	86
3.5. Sustituciones o búsqueda de equivalencias, añadidos y desarrollos.....	98
Conclusiones.....	103
Fuentes de consulta	107

Introducción

Las relaciones interdiscursivas existentes entre el cine y la literatura han sido tema recurrente a través de la historia de ambos ámbitos desde la existencia del cinematógrafo, por ello la adaptación de textos literarios a la imagen en movimiento no es algo nuevo.

El cine, considerándolo como una manera de narrar una historia, guarda relaciones inherentes con la literatura, es ese carácter narrativo implícito en ambas disciplinas artísticas la que hermana estas disciplinas, aunque debe señalarse la constante variación en la manera de narrar que tienen ambos textos, el fílmico y el literario. Bajo este entendido, el cine y la literatura comparten esa posibilidad de semejanza en cuanto al hecho de narrar. Si bien es cierto que se trata de lenguajes muy disímiles entre sí, ambos comparten estructuras semejantes, cuestión que hace posible un análisis comparativo entre el texto fílmico y el texto literario. El interés particular para realizar este trabajo surge a partir de la condición de aspirante a licenciado en Lengua y literatura Hispánicas, aunado al interés por el cine. Aplicar herramientas del análisis literario para el análisis de un filme es un reto que se pretende enfrentar mediante el presente trabajo.

Como se ha mencionado anteriormente la orientación del cine a narrar una historia ha llevado a muchos investigadores a aplicar las herramientas del análisis literario para el análisis de un filme, son estas herramientas las que se pretende llevar a cabo para identificar elementos narrativos presentes, en su conservación o transformación, en la adaptación cinematográfica de un texto literario, el cuento *Resurrección sin vida* de José Revueltas, al filme *Los vuelcos del corazón* del realizador Mitl Valdez.

El interés de este trabajo está enfocado sobre todo en tres aspectos de la narración: la voz narrativa (focalización), las relaciones espacio-temporales y los personajes; mediante estos elementos pretendo ir del texto al filme identificando y desglosando los problemas enfrentados para narrar en un

lenguaje diferente una historia, explicando así el proceso de adaptación desde el punto de vista de la narración.

Para llegar al análisis comparativo de las obras, se ha planteado trabajar en torno a ellas dando inicio con los autores de las obras en cuestión, mostrando un breve esbozo biográfico, así como sus temáticas recurrentes, que nos permitan acercarnos de manera gradual a las obras a analizar. Una vez que nos abocamos a las obras nos acercamos inicialmente al contexto histórico en que fueron producidas, esto como un acercamiento a temas y situaciones que influyeron en su construcción. De esta manera hacemos un embudo que nos permita ir de lo general a lo particular hasta llegar al análisis.

No obstante lo anterior, debe tenerse en cuenta para este proyecto de trabajo las particularidades de cada medio, la literatura no ofrece las mismas posibilidades de presentar una historia que el cine y viceversa, por lo que el resultado se verá siempre transformado radicalmente en cuanto al discurso, reestructurando sin lugar a dudas el nivel argumental como una manera de adecuar la narración al medio al que se adapta, en este caso el cine. Son justamente estas diferencias y transformaciones las que me propongo identificar, y en la medida de lo posible analizar, para ofrecer un panorama general de lo que la adaptación ha rescatado, perdido, transformado o creado, logrando así un nuevo producto, una nueva historia que guarda lazos intrínsecos con su creación original.

Más allá de juicios de valor, un análisis de este tipo puede ofrecer argumentos para señalar la calidad de la adaptación en el sentido puramente estructural, convirtiéndose así en un instrumento útil ante la apreciación de una obra cinematográfica. De esta manera pretendo llevar a cabo una lectura intertextual del texto literario y del texto fílmico para argumentar conclusiones generales acerca de los problemas y posibilidades de llevar una historia desde el plano literario al plano cinematográfico en el caso específico de las muestras propuestas.

Capítulo I

De los inicios de la revuelta y la resurrección

1. Los autores: José Revueltas y Mitl Valdez

Para dar inicio a este estudio se ha considerado de especial importancia hacer una semblanza biográfica y profesional de los autores de las obras a comparar y estudiar, esto nos permitirá reconocer aspectos importantes en la producción tanto del texto literario como del filme a partir de un contexto general de la vida del autor.

Se inicia con una semblanza de José Revueltas como creador literario, ensayista y teórico de cine, además de activista político, y su ingerencia en los movimientos políticos y luchas populares de su momento histórico, lo que permitirá entender de mejor manera el contexto de producción del cuento *Resurrección sin vida* al comprender el contexto en el que Revueltas dio vida a su texto. Recordemos que un texto es en buena parte nutrido por las experiencias del autor, siendo la realidad social en que se desenvuelve un detonante para las situaciones presentadas.

Posteriormente se hace lo propio con el director de cine Mitl Valdez, abordando su trayectoria cinematográfica, sus experiencias como profesor de guión cinematográfico y como persona vinculada a la producción de cine y televisión en México. En este apartado se debe señalar y agradecer la disposición y ayuda del propio Mitl Valdez, al conceder las entrevistas necesarias para recopilar la información que se presenta en este trabajo de investigación, que debe reconocerse como material inédito en el sentido de que dicha información no fue encontrada en material bibliográfico alguno hasta el momento, cuestión que considero como una aportación importante de esta tesis, al proporcionar un acercamiento a la biografía y a la trayectoria de este director de cine. Conocer aspectos del contexto biográfico y de la trayectoria de Mitl Valdez, director del filme *Los vuelcos del corazón*, nos permitirá acercarnos a la obra y discurso cinematográfico de distinta manera, al permitirnos tener una visión más clara de los temas recurrentes, los aspectos técnicos y los

pormenores de producción con el que el director fraguó su propia versión de la historia original de donde nace la anécdota narrada.

Un acercamiento a los autores se hace necesario en un estudio comparativo como el que se realizará en tanto que representa un acercamiento formal del contexto de producción de los textos, fílmico y narrativo, que nos permita obtener el máximo de información requerida para establecer las condiciones en que se produjeron ambas obras, llegando al punto de encuentro que representa la adaptación como punto final. Es decir que este capítulo nos servirá, por llamarlo de alguna manera, como un embudo que nos permita ir acercando ambas producciones a través de sus autores, de sus similitudes y sus distancias, de sus intereses y de sus devenires históricos y problemas particulares. Si bien el conocimiento y acercamiento no representa para este estudio más que una herramienta, ya que el trabajo pretenderá un análisis de los elementos y de las obras *per se*, sí representa un acercamiento inicial útil para adentrarnos al tema en un afán de comprenderlo de mejor manera.

1.1 José Revueltas: vida, pensamiento y rebeldía

José Revueltas nació en el seno de una familia llena de sensibilidad artística, el 20 de noviembre de 1914 en el estado de Durango, en la comunidad de Santiago Papasquiaro. Me refiero a su familia como artística al incluir entre sus hermanos a personajes de la vida cultural de México durante varias décadas, por ejemplo Rosaura dedicada a la actuación, Fermín dedicado a la pintura y Silvestre, relevante compositor musical. Si bien Revueltas había nacido en un contexto provincial o rural, el mismo se concibe como una persona alejada de las costumbres o moral provinciana, el hecho de que su familia haya estado dotada de personajes que a la postre serían importantes en el mundo de la cultura mexicana, Revueltas se asume a sí mismo como un producto propio en lo que a educación se refiere, “Yo he sido un autodidacta, sólo hice el primer año escolar y me salí por que consideré que el aprendizaje era muy lento. La

preparatoria la hice en la biblioteca nacional, solo.”¹ Lo que demuestra desde muy temprana edad el carácter emprendedor y rebelde de Revueltas.

Uno puede preguntarse también cómo nació un impulso de escritor en Revueltas, es decir cómo nació en él la vocación por la escritura, a lo que en entrevista señala “No sabe uno ni en qué momento empieza la vocación misma. Tal vez se haya formado en el momento en que hice el primer periódico a mano para uso doméstico, ese fue mi primer paso literario, como a los ocho o nueve años / y alguna de mis hermanas conserva pequeños cuadernillos de “poemas” que escribía también por esos años.”² Revueltas inicia el ejercicio de la escritura desde muy joven, a pesar de que sus temáticas y su orientación literaria y filosófica habría de definirse años después mediante experiencias de vida que fueron marcando su carácter como escritor, en donde la palabra rebeldía es un tema recurrente, pero la rebeldía de un hombre con ideales, la rebeldía hacia la libertad de pensamiento, de un hombre reaccionario e independiente. Entre sus primeros escritos encontramos los temas de la Revolución e Independencia de México, lo que nos hace ver que Revueltas era un hombre preocupado por dilucidar una identidad nacional, abordando los problemas particulares de nuestro país, en entrevista con Norma Castro en 1967 Revueltas comenta:

“Estos fueron precisamente mis primeros trabajos publicados. Un folleto sobre la Revolución mexicana y el proletariado que se debe haber publicado por 1938, es decir, antes de cualquier obra literaria. Otro sobre el proceso de la Independencia mexicana. En mis trabajos de investigación histórica, siempre trataba de adecuar el problema de lucha de clases y el problema de las relaciones históricas a las condiciones objetivas de nuestro país.”³

¹ Entrevista: María Josefina Tajera, *El nacional* (Caracas), 1 de septiembre 1968, sección “Papel literario” p.4, en *Conversaciones con José Revueltas*, Revueltas Andrea y Cheron Philipe (comp.) México, ERA, 2001.

² García Flores, Margarita, “Cartas Marcadas”, México, UNAM, Textos de Humanidades 10, 1979, pp. 135-49. En *Conversaciones con José Revueltas*, *Op. Cit.*, p. 69.

³ Norma Castro Quinteño, *El Gallo Ilustrado* (suplemento de *El Día*), n° 286, 17 de diciembre 1967, en *Conversaciones con José Revueltas*, *Op. Cit.*, p. 37.

Resulta de especial interés la lectura de estos temas en Revueltas al ser, como él mismo lo ha señalado anteriormente, una persona que no se vio influenciada por la historia oficial ofrecida en la educación básica, por lo cual sus opiniones y aseveraciones nacen de un ejercicio del pensamiento a manera de rompecabezas de las lecturas realizadas desde su juventud.

Ese rasgo de rebeldía mostrado por Revueltas se hizo patente en sus lecturas autodidactas, cualquiera que conozca someramente la obra del autor sabe que fue un hombre que vivió la lucha política y proletaria desde adentro, es decir que no sólo fue un crítico o un teórico de ella, sino que la vivió en carne propia. Pero siendo un hombre sin una guía en la educación, por su carácter autodidacta, surge la pregunta de cómo llegó de manera solitaria a ese sentido amplio del conocimiento aún siendo tan joven, la respuesta está en su inquietud lectora y su intuición para dilucidar los temas de su interés particular, en otra parte de la entrevista Revueltas comenta:

En lugar de ir a la secundaria, me pasé los tres años en la Biblioteca Nacional y por mi propio pie llegué al materialismo. Primero el metafísico y después el dialéctico – a través de Labriola, Mondolfo, del socialismo italiano y, después, de los grandes clásicos del marxismo. Esta formación específica contribuyó a darme un punto de vista más universal de los fenómenos y a alejarme de toda estrechez provinciana que siempre me ha repugnado. Y a los principios del Internacionalismo que para mí fue el mayor atractivo, lo que más me acercó a la teoría comunista.⁴

El comunismo fue, como puede apreciarse en la cita, un camino que Revueltas decidió perseguir, la Internacional Comunista se había fundado en 1919, con objetivos claros entre los que estaban combatir el capitalismo y alcanzar la abolición de la lucha de clases, cuestiones que posteriormente Revueltas plasmaría en varias de sus obras. Eran tiempos de gran efervescencia política, en donde los ideales revolucionarios cautivaban a muchos jóvenes, que fue el caso de José Revueltas, cuyo afán de hacerse militante fue una constante durante su juventud.

⁴ Norma Castro Quinteño, *El Gallo Ilustrado* (suplemento de *El Día*), n° 286, 17 de diciembre 1967, En *Conversaciones con José Revueltas, Op. Cit.* p. 36.

No tardaría mucho Revueltas en iniciarse en la vida política del país, buscando unirse al Partido Comunista, lo cual resultaba difícil en ese momento por su carácter clandestino, ya que el Partido Comunista Mexicano había sido declarado ilegal en 1929, teniendo que operar en la clandestinidad durante la primera mitad de los años 30.⁵ Posteriormente, a la edad de 14 años, participó en un mitin en el zócalo, en donde cae preso por primera vez, y es trasladado a la correccional, en donde continuó con sus estudios autodidactas. Al salir se unió al SRI, con lo que inició formalmente su vida política, así lo señala el investigador Fuentes Morúa:

Su vida política inició con su participación en el socorro Rojo Internacional (SRI), organización que nació en la Unión Soviética y extendió su influencia por todo el mundo durante los años veintes y treintas. / Revueltas trabajó activamente en las tareas de la sección mexicana del SRI, y fue respaldado por esta organización cuando estuvo preso en las Islas Marías.⁶

De esta manera comenzó una vida de lucha que llevaría a Revueltas a conocer la sordidez y soledad de la vida carcelaria en varias ocasiones por su participación como activista en varios movimientos populares, en total unos 53 meses, esto es 4 años y 5 meses, un poco más de 7% de la duración total de su vida (6 meses de correccional; 5 y luego 10 meses de penal en la Islas Marías; aproximadamente 2 meses de encierros cortos, y por último 30 meses en Lecumberri en 1968-71).⁷ Datos que nos hablan de la lucha constante que Revueltas mantuvo con el sistema político y el contexto histórico autoritario que enfrentó durante toda su vida, y que lo llevó a encontrar los ambientes sórdidos y oscuros, agresivos, que permean su obra narrativa.

La lucha revolucionaria fue para Revueltas un compromiso ineludible a lo largo de su vida, de esta forma la militancia fue algo que marcó su actuar, la

⁵ Andrea Valenzuela, “*Los días terrenales* del PCM y José Revueltas: polémica, poética y el papel del intelectual”, Universidad de Princeton, en revista *Literatura Mexicana* Vol. XV, 2004, Núm. 2. p. 42 <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/15-2/valenzuela.pdf> consultado el 25 de agosto 2009.

⁶ Fuentes Morúa Jorge, *La formación de a problemática nacional en el pensamiento de José Revueltas*, en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/20002/pr/pr11.pdf> Consultado el 15 de agosto de 2009.

⁷ Nota tomada de Raúl Torres Barrón, “Un partido político de Jóvenes, ilusorio”, *Excelsior*, 27 de junio de 1971, pp. 1A y 14A, en *Conversaciones con José Revueltas, Op. Cit.*

congruencia de los ideales y de la lucha del hombre fue un tema que lo puso en contraposición con sus compañeros y correvolucionarios en más de una ocasión. En 1949 se publican dos obras que pondrían en tela de juicio el compromiso socialista de Revueltas según sus compañeros de causa, estas son la novela *Los días terrenales* y la obra teatral *El cuadrante de la soledad*, en las que “a través de compleja trama narrativa critica el sectarismo, el maniqueísmo y la incompreensión de un cierto tipo de militante del Partido Comunista Mexicano”⁸. La crítica por parte de cierto sector de izquierda en México fue muy dura, excompañeros de partido de Revueltas pugnaron por satanizar la obra del escritor, recordemos que Revueltas había sido expulsado del PCM en 1943 acusado de mantener “actividades fraccionales” con compañeros de su célula “José Mariátegui”, aún cuando el escritor había sido miembro de la delegación mexicana de la Internacional comunista.⁹

Sin embargo la crítica no señalaba un detrimento por la calidad literaria de la obra de Revueltas, era una crítica puramente de causas políticas, de ideales, cuestión que para él era fundamental, sus ideales eran firmes, sin embargo la experimentación por observar las contradicciones humanas ante los ideales teóricos habían llevado a Revueltas a crear personajes y situaciones que sus contemporáneos no terminaban por aceptar. En una carta dirigida a su hermano Silvestre citada por Eugenia Revueltas señala:

Quienes me critican no se dan cuenta de que uso, para el conocimiento y uso de la vida, un método dialéctico de origen marxista(...) no hay en el hombre, por ejemplo, sentimientos puros. A primera vista, un ser puede presentarse ante nosotros resignadamente, con una apariencia de santidad, por lo menos de humana dulzura. Pero a través de ella, el análisis nos permite descubrir sentimientos complejos, contradictorios, increíbles.¹⁰

⁸ Eugenia Revueltas, “Dostoyevski y Revueltas”, publicado en *Vasos comunicantes*, UNAM, México, 1985, pp. 39-47, en *Nocturno en que todo se oye, José Revueltas ante la crítica*, selección y prólogo de Edith Negrín, México, ERA-UNAM, 1999, p. 244.

⁹ Andrea Valenzuela, “*Los días terrenales* del PCM y José Revueltas: polémica, poética y el papel del intelectual”, Universidad de Princeton, en revista *Literatura Mexicana* Vol. XV, 2004, Núm. 2. p. 39 <http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/15-2/valenzuela.pdf> consultado el 25 de agosto 2009

¹⁰ Eugenia Revueltas, “Dostoyevski y Revueltas”, en *Nocturno en que todo se oye, José Revueltas ante la crítica Op. Cit.*, P.245.

Esto nos habla de su eminente búsqueda de la naturaleza contradictoria del ser humano, de la descomposición social que sufre el individuo ante sus deseos y anhelos, confrontados al deber ser, a los ideales y responsabilidades teóricas. Es aquí donde puede observarse que para Revueltas no existía la negación de la consciencia dual del ser humano, cuestión que lo llevaría a crear personajes y temáticas que a la postre denominaría como “Realismo dialéctico”, término que se definirá más adelante en este estudio.

El marxismo leninismo es una cuestión vital para entender la obra y la vida de Revueltas, se sabe de igual forma que fue un lector constante de la obra de Federico Engels, de tal forma que Revueltas se vio envuelto en un contexto de esplendor socialista que sería participe de la consolidación del pensamiento conocido como materialismo dialéctico, del cuál Revueltas fue un conocedor y practicante toda su vida, al respecto de esta corriente de pensamiento Fuentes Morúa apunta:

Para esta corriente filosófica, sin pretender sintetizarla, constituye una preocupación central la indagación sobre la relación entre el mundo de la naturaleza inanimada y el de la naturaleza animada, desde sus formas más inferiores, hasta los niveles más complejos, esto es la sociedad humana.¹¹

Esto nos permite empezar a dilucidar las preocupaciones temáticas del escritor a lo largo de su trayectoria, la necesidad de desmenuzar hasta sus últimas consecuencias la relación del individuo, su naturaleza humana y su relación con el contexto físico, inanimado en que se desenvuelve. Es por ello también que comprendemos a partir de la vida de Revueltas ese carácter reaccionario, ese ir y venir de las luchas que sostuvo, luchas físicas y morales, externas e internas, su convivencia con el mundo lo llevó a ser participe de innumerables experiencias contrastantes que lejos de debilitarlo lo convirtieron en un ser de resistencia, Elena Poniatowska haciendo un esbozo de la vida del escritor apunta que:

¹¹ Fuentes Morúa Jorge, *La formación de a problemática nacional en el pensamiento de José Revueltas*, en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/20002/pr/pr11.pdf> Consultado el 15 de agosto de 2009.

José Revueltas siempre vivió en la línea de fuego, entre los “¡Atención! ¡Disparen!” que resuenan un minuto antes de la descarga del pelotón de fusilamiento. A Revueltas le era más familiar la muerte que la vida, el dolor que la alegría, y sin embargo buscó siempre el calor de los hombres, el de los más despojados, el de los obreros agrícolas, los campesinos, los fabricantes, los ignorantes, las prostitutas, los sin-amor, los fracasados, los presos.¹²

Esto nos sitúa en la perspectiva revueltiana, en el mundo sórdido que habitó, los personajes de los que estuvo rodeado y de los que aprendió las maneras de existir, situaciones al límite que lo llevaron a un descubrimiento de su propia naturaleza humana. Mostrar esos mundos mediante su obra no era para Revueltas un acto de sensacionalismo literario, significaba poner al descubierto los abismos de la propia naturaleza humana, los escondites del cuerpo con sus pasiones e inmundicias, dimensionándolo con los espacios físicos habitados, las cárceles, los hospitales, las calles, los campos de batalla, en fin, una variedad de lugares comunes en su literatura que al mostrar el lado más oscuro de la sociedad está retratando también el lado menos conocido del ser humano, el lado oculto de todos nosotros en un proceso de descomposición social enajenante.

Pero Revueltas no fue sólo periodos de oscuridad carcelaria, al contrario, fue un hombre cosmopolita, conoció muy bien el contexto mexicano y se preocupó en él, quizá, como suele suceder a quién va más allá de las fronteras de su nación, valoró y entendió el contexto de México en sus viajes, dice Fuentes Morúa:

En cuanto a sus viajes, en los años treinta viajó a Moscú, y a inicios de los cuarenta estuvo en California. También visitó Centro y Sudamérica. A mediados de los años cincuenta pasó por Berlín, Budapest, otras ciudades de Europa central, Moscú e Italia, y en 1961 fue profesor de cinematografía en Cuba. Además durante estas fechas mantuvo relación estrecha con escritores y militantes políticos de distintos lugares del mundo.¹³

¹² Elena Pniatowska, “El ángel rebelde”, publicado en *Los Universitarios*, n. 70-71, 15-30 de abril de 1976, p.2, incluido en *Nocturno en que todo se oye, José Revueltas ante la crítica*, Op. Cit. p. 23.

¹³ Fuentes Morúa Jorge, *La formación de a problemática nacional en el pensamiento de José Revueltas*, Op. Cit.

Revueltas como se aprecia no fue de ningún modo una persona entregada a un pensamiento cuadrado o recalcitrante dentro de la militancia, disidencia o independencia política, sino un hombre que se actualizó constantemente, una mente despierta que buscaba la comprensión del mundo que lo rodeaba.

No es mi intención agotar una biografía de José Revueltas como luchador social o idealista político, pero sí lo es mostrar una semblanza del autor literario que nos permita ubicarlo en su justa dimensión histórica, que nos permita a su vez dilucidar de la mejor manera su mundo interior a partir de sus experiencias de vida, comprender sus temáticas literarias recurrentes, sus historias y sus personajes desde su contexto sociológico.

1.1.1 Producción literaria y temáticas recurrentes en la obra de José Revueltas

En este punto se hace necesario hacer un recuento de la obra literaria de José Revueltas que nos permita conocer su producción literaria, para abordar de mejor manera un breve esbozo de su mundo ficcional, de su universo literario y sus personajes habitantes de estos mundos, los contextos habitados, los temas recurrentes y las influencias principales de Revueltas escritor.

A continuación se señala la obra completa de José Revueltas de manera cronológica, de acuerdo al año de su publicación. Es importante señalar que sólo se citan sus obras correspondientes a la producción narrativa, es decir novelas y volúmenes de cuento, ya que la producción escrita abarca otras disciplinas de escritura como el ensayo, la teoría, artículos, obras teatrales y guiones cinematográficos (en cuanto a guiones de cine, se abordarán brevemente en el siguiente apartado de este trabajo). Una vez dicho la anterior, las obras de José Revueltas son: *Dios en la tierra* (1944), *Los días terrenales* (1949), *Los errores* (1964), *Los muros de agua* (1941), *El apando* (1969), *El luto humano* (1943), *Dormir en tierra* (1961), *En algún valle de lágrimas* (1957), *Los motivos de Caín* (1958) y *Material de los sueños* (1974).

Hablemos en primer término de los autores y corrientes literarias que influyeron la obra narrativa de Revueltas, en este sentido sobra decir, ya que se mencionó anteriormente, que la obra de Marx es fundamental para la formación de la obra revueltiana, el concepto de “realismo dialéctico” fue la forma en que definió Revueltas su estilo de escritura. A continuación se define de manera breve lo que podemos entender por ello. El doctor e intelectual español Martín Santos (1924) define el funcionamiento del realismo dialéctico de la siguiente manera:

[...] funciona como una penetración de lo real mediante la contraposición de la falsa antítesis que se había venido estableciendo entre el elemento subjetivo y objetivo, o individuo y sociedad: de este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser.¹⁴

Este concepto general nos permite observar la cercanía del hombre con su contexto inmediato y con su momento histórico, que sin lugar a dudas son parte del mundo ficcional de Revueltas, basta recordar los lugares sombríos y violentos en que el autor desarrollo su obra, motivo y material suficiente para generar esos mundos carcomidos de brutal realidad. En sus temáticas y en su estilo de escritura se hace evidente este cuestión; el concepto de realismo dialéctico definido por el propio Revueltas se puede observar en la siguiente nota, tomada de una entrevista realizada en 1967:

El realismo dialéctico consiste en la realidad del movimiento, pero no es un movimiento inmediatista, sino el movimiento interno, que es el movimiento real, porque lo inmediato siempre induce a error en política o en filosofía. El inmediatismo es una de las cosas en que la razón se equivoca, por que lo inmediato tiene un movimiento interno de conexión con los demás fenómenos, muy posteriores. Por ejemplo la revolución es siempre sangrienta y de inmediato produce una reacción humanista, esas personas tienen razón en lo

¹⁴ José Ortega, “Estilo y nueva narrativa española”, University of Wisconsin-Parkside, p.47, en Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1977), publicado en Toronto, 1980. Centro Virtual Cervantes. http://213.4.108.140/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_140.pdf consultado 18 agosto 2009.

inmediato, pero una vez que ven el resultado humano de la misma, a la larga regresan a ella.¹⁵

Entendido de esta manera podemos pensar que la intención de Revueltas al presentar los temas más punzantes de la sociedad, como la injusticia, el racismo, la culpa, la disidencia, el repudio y los vicios, entre muchos otros temas, proponen una vuelta a la realidad, una denuncia pública que muestra la realidad de un país, sus bajos fondos y sus habitantes “moridores”, como una manera de hacer consciente al lector de una realidad presente no lejana, como una manera de sangrar y desangrarse de esas vivencias, sanando después a una conciencia plena de la naturaleza humana que permita a su vez escapar de esas realidades presentes.

La influencia de las lecturas de autores rusos se hace evidente en la obra del escritor, principalmente la del gran novelista Piotr Dostoyevski, quien además tiene ciertos paralelismos con la vida de Revueltas, ambos fueron entregados militantes de sus luchas políticas, partidarios de mostrar con gran realismo la contradicción humana y sus oscuros mundos interiores. Eugenia Revueltas señala en una comparativa entre la vida de ambos autores que “En ambos narradores la capacidad para compadecer y comprender las situaciones al límite es una constante de su operación creadora. El dolor, la exaltación, el sacrificio y aún la humillación son aquellos instrumentos, aquellas virtualidades a través de las cuales es posible aprender la realidad.”¹⁶

Pero José Revueltas supo deslindarse del realismo ruso socialista creando su propio estilo de escritura denominándola como la corriente del realismo crítico dialéctico, y encontrando en la tradición literaria mexicana a autores cuyos trabajos resultaron una incipiente influencia en él, inaugurando un cierto nacionalismo literario de su obra, de esta manera se encontró con una tierra fértil en cuanto a temas y personajes que explorar. Estos autores fueron Heriberto Frías y Ángel del Campo “Micrós”, cuyo valor literario radicaba en que

¹⁵ Norma Castro Quinteño, “Oponer el ahora y aquí de la vida, el ahora y aquí de la muerte” *El Gallo Ilustrado* (suplemento de *El Día*), n° 286, 17 de diciembre 1967, en *Nocturno en que todo se oye*, Op.Cit. p.46.

¹⁶ Eugenia Revueltas, “Dostoyevski y Revueltas”, publicado en *Vasos comunicantes*, UNAM, México, 1985, pp. 39-47, en *Nocturno en que todo se oye, José Revueltas ante la crítica*, Op. Cit., p. 246.

ambos hicieron de la literatura un instrumento útil en la lucha social, con una gran riqueza en la descripción de ambientes y rasgos del mexicano, tanto físicos como morales¹⁷ que José Revueltas sabría explorar en su obra literaria posterior.

De igual forma podríamos mencionar como posibles influencias del escritor a Federico Gamboa, por su tipo de personajes y su marcada tendencia al realismo, y a Mariano Azuela, por su novela de carácter histórico que refleja a personajes costumbristas en un contexto revolucionario rico en contrastes morales. Al respecto Revueltas señala acerca de la novela *La malhora* (1923):

[...] aunque conozco gran parte de la obra de don Mariano. De una de ellas (obras) hice una adaptación cinematográfica, así que he analizado en detalle el estilo, estructura y formas de composición literaria. Creo que Azuela representa un punto muy importante en la novelística mexicana / hay ciertos esbozos de penetración en la subconciencia que ya indican un paso adelante respecto a lo que había sido hasta entonces una novela costumbrista y una novela anecdótica.¹⁸

De esta manera encontramos en Revueltas una influencia literaria mixta entre sus ideales revolucionarios y la tradición literaria mexicana, que le permitió definir y hacer una propuesta literaria auténtica y pionera en México por su carácter sombrío de gran realismo. Sus personajes fueron siempre una mezcla de lo grotesco y lo incompleto, lo deformado de la sociedad.

Algunos estudiosos de la obra de Revueltas mencionaron también como influencias del escritor a Proust, Kafka y Marlaux, cuya obra indudablemente resultó importante en la formación estética de nuestro autor. Incluso el crítico James Irby mencionó en alguna ocasión que Revueltas se influenció grandemente de la obra literaria de Faulkner, fundamentalmente en su obra *Mientras agonizo* (1930), cuyos paralelismos con la novela *El luto humano*, llevaron a cierta controversia al pensar este crítico que Revueltas había

¹⁷ Dichos datos los señala Vicente Francisco Torres en su obra *Visión global de la obra literaria de José Revueltas*, México, UNAM, 1985.

¹⁸ Adolfo A. Ortega, El realismo y el progreso de la literatura mexicana, La cultura en México (suplemento de *Siempre!*) no. 793, 6 de mayo de 1977, pp. V – VIII, entrevista realizada en 1972, en *Conversaciones con José Revueltas Op. Cit.* p. 113.

copiado el tema de la novela del escritor norteamericano, lo cuál desmintió José Luis Martínez, al señalar que cronológicamente resultaba imposible que Revueltas hubiese leído la novela del estadounidense antes de escribir la propia, puesto que Revueltas nunca leyó en inglés, y la traducción de la novela en cuestión tardó mucho tiempo en publicarse, incluso siendo posterior su aparición a la novela de Revueltas.¹⁹

En el caso Particular del escritor Francés André Malraux, más que una influencia literaria de Revueltas fue una suerte de espejo, una inspiración. Señala Vicente F. Torres que “[...] donde estriba su relación orgánica es en que ambos trabajan sobre épocas históricas con el mismo problema: la lucha revolucionaria bajo el estalinismo”,²⁰ tomando el término estalinismo como la degradación o burocratización de los ideales revolucionarios del socialismo y el comunismo, que produjeron una nueva dominación contraria totalmente a la actitud autogestiva de la lucha de clases.

Quizá lo más importante en ambos autores, Revueltas y Malraux, es haber representado con cierta inmediatez los problemas de las luchas y momentos históricos que les tocó vivir. Sin embargo hay una diferencia fundamental en los personajes creados por ambos autores, que responde al tipo de lucha y luchadores sociales en ambos países, mientras en Francia los miembros del partido estaban convencidos del triunfo revolucionario, así reflejados en los personajes de Malraux, en México los militantes no están convencidos del triunfo de la revolución, sino que están más comprometidos con el parco acto de creer, sometidos a la influencia de la burguesía, que a la postre derrotó la lucha bajo la búsqueda del poder al cuidado del gobierno; quizá por ello los personajes de Revueltas se ven sometidos a un constante debate interno entre los deseos y los ideales, en un infierno interior de debilidades e indecisiones.

¹⁹ Información consultada en José Luis Martínez, *Literatura mexicana del siglo XX*, antigua librería Robredo, México, 1949, p.224, citado por Vicente Francisco Torres “Las influencias literarias de Revueltas: Micrós, Faulkner, Marlaux” en *Nocturno en que todo se oye*, op. Cit. pp. 248-252.

²⁰ *Ibid.*, p.251.

Los personajes de José Revueltas son casi siempre seres marginados, subterráneos, disidentes de la sociedad, hombres y mujeres llevados al límite, por decirlo de alguna manera, sus personajes representan el proceso de descomposición de la sociedad. La aparición y el origen de esta fauna de personajes es explicada por Revueltas, en entrevista refiriéndose a sus personajes:

[...] porque prefieren el aquí y el ahora de la muerte al ahora y aquí de la vida. El burgués se inclina exactamente por lo segundo, por que existe en tanto que burgués, no en tanto que hombre / Entonces vivir como ser genérico precisa preferir el aquí y ahora de la muerte, lo cual implica vivir para los demás, como ser consciente de la colectividad, de la historia y no de un momento. De aquí que si este la traslada a la individualización artística de los personajes, arroje un trazo aparente de seres desesperados y en trance de continua autodestrucción; pero con su vida sólo reiteran la parte del yo genérico, del yo humano que les corresponde.²¹

De ahí que los personajes de Revueltas vivan una existencia suicida, una existencia siempre al límite de lo grotesco, de lo abismal; los personajes de igual forma que las temáticas abordadas en su obra, nacen de su realismo dialéctico, como se mencionó anteriormente, es decir de la relación de los objetos inanimados y de los sitios habitados por los protagonistas, como señala Revueltas, “Un personaje es una especie de aglutinamiento de elementos empíricos tomados de los lugares más insospechables. Ya colocados dentro de esa citación, obedecen a su propia mecánica, a su propio desenvolvimiento”.²² Por esto no sólo los personajes son sombríos, quizá más sombríos y sórdidos sean los lugares donde se desarrollan sus historias, algunos lugares comunes son las prisiones, los cabaret, las calles oscuras, los hospitales, el campo (en su sentido más iracundo por las condiciones de abandono del campo mexicano), la guerra, etcétera, que conforman un universo asfixiante que penetra en toda la obra del autor.

²¹ García Flores, Margarita, “Cartas Marcadas”, México, UNAM, Textos de Humanidades 10, 1979, pp. 135-49. En *Conversaciones con José Revueltas*, *Op.cit.* p. 72.

²² *Ibid.*, p. 73.

En relación a los personajes debe hacerse notar que los personajes femeninos son menos frecuentes, o para decirlo mejor, son personajes menos trabajados que los personajes hombres; entrevistado al respecto Revueltas apunta que: “Probablemente es que están trazados en una sola dimensión. / En cambio, en el aspecto en que las tomo, procuro hacerlas lo más completo posible / Quizá sea que hasta ahora a los personajes femeninos los veo más objetivamente, menos en penetración, menos en dimensión psicológica.”²³ Es común encontrar en las obras de Revueltas a mujeres prostitutas, lesbianas, o bien en un sentido contrario, a mujeres esclavas sin condiciones para luchar contra el destino que se les ha trazado, personajes utilitarios que acompañan una historia principal como coadyuvantes permanentes, tal es el caso de Raquel, personaje de *Resurrección sin vida*, a quien se estudiará en el análisis de este estudio.

En este apartado del trabajo se ha intentado hacer un esbozo breve del universo literario de Revueltas, de sus principales influencias literarias para la creación de un estilo propio de escritura, de sus recurrencias temáticas y del trazado y carácter general de sus personajes; no es la intención de este trabajo agotar estos aspectos, sino señalar ciertas cuestiones que serán relevantes en el análisis final de una de las obras en particular de este escritor, el caso de “Resurrección sin vida”, incluida en su volumen de cuentos nombrado *Material de los sueños*, que encierra características particulares que se entrelazan con lo abordado en esta parte del estudio.

1.1.2 Revueltas guionista de cine

Hablar de José Revueltas en su faceta cinematográfica se hace necesario, como veremos a continuación, por su importante y profunda labor por el cine, y más particularmente por su oficio como guionista que llevó la literatura al texto fílmico, lo que resulta de valor para un estudio como el que se realiza.

²³ Norma Castro Quinteño, “Oponer el ahora y aquí de la vida, el ahora y aquí de la muerte” *El Gallo Ilustrado* (suplemento de *El Día*), n° 286, 17 de diciembre 1967, en *Conversaciones con José Revueltas*, *Op. Cit.* p. 41.

Se presentará a continuación una lista de las adaptaciones cinematográficas realizadas por Revueltas entre los años de 1944 y 1975; la intención es observar que nuestro autor literario tuvo igualmente una intensa actividad en lo que a la producción de guiones cinematográficos, pero sobre todo en la adaptación de textos literarios al lenguaje cinematográfico.

El mexicano (1944), adaptado de un cuento de Jack London; *Cantaclaro* (1945), adaptada de la novela homónima de Rómulo Gallegos; *Amor de una vida* (1945), a partir de una novela de Ladislao Bus Fekete; *La otra* (1946), de un cuento de Ryan James (fue premio Ariel al año siguiente como la mejor adaptación); *A la sombra del puente* (1946) de la pieza *Winterset* de Maxwell Anderson (adaptación trabajada con Salvador Novo); *La diosa arrodillada* (1947) de un cuento de Ladislao Fodor; *Que Dios me perdone* (1947), de un argumento de Xavier Villaurrutia; *Deseada* (1950), a partir de la pieza *La ermita, la fuente y el río*, de Eduardo Marquina; *En la palma de tu mano* (1950), adaptada del argumento original de Luis Spota; *La noche avanza* (1951), de un argumento de Luis Spota; *Las tres perfectas casadas* (1952) a partir de la pieza de Alejandro Casona; *La ilusión viaja en tranvía* (1953), de un argumento de Mauricio de la Serna (dirigida por Luis Buñuel); *Sombra verde* (1954) de la novela de Ramiro Torres Septién; *La escondida* (1955) de un argumento de Miguel N. Lira; *Sonatas (Aventuras del marqués de Bradomín)* (1959), basada en la novela de Ramón del Valle-Inclán; *El apando* (1975), adaptada de la novela del mismo nombre de José Revueltas.²⁴

Cabe hacer la aclaración de que se mencionan en la lista anterior sólo los trabajos en que Revueltas participó y que fueron filmados, se excluyen muchos otros proyectos que no pudieron alcanzar a ver la luz para ser creados. De igual forma resulta de especial importancia señalar que para Revueltas Roberto Gavaldón fue un incansable compañero en lo que a actividad cinematográfica se refiere, este director estuvo vinculado a prácticamente todas las adaptaciones que Revueltas trabajó, además se debe señalar la participación de muchas personas en la actividad y creación de la adaptación,

²⁴ Los datos aquí señalados fueron tomados del libro de José Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, México, ERA, 1981, pp. 158-159.

el guión y el montaje; lo que sin lugar a dudas aportó a Revueltas una gran experiencia en lo que se refiere a este trabajo, visto con múltiples miradas y con una gran experiencia al respecto.

Revueltas conocía a profundidad la relación de la literatura y el cine, fue como hemos dado cuenta partícipe en ambas disciplinas, sin embargo también conocía la difícil relación entre ambos géneros y los problemas naturales de su intertextualidad, revueltas señalaba que “la primera tarea del análisis cinematográfico consiste en dejar establecido si su método propio coincidirá con el mismo material que en la fuente literaria constituye el sujeto, la intención básica que se propuso ese material [...]”²⁵ Lo cual nos habla de su preocupación por establecer un método del análisis literario capaz de explicar o desentrañar la adaptación de un texto literario al cine, ejercicio que posteriormente pretende realizar este trabajo.

Se transcriben a continuación algunas conclusiones generales planteadas por Revueltas en relación a la adaptación cinematográfica de un texto literario:

El procedimiento del que se dispone para evitar una versión cinematográfica estrecha e inimaginativa literalmente sujeta al texto no cinematográfico [...] es el de someter dicho texto a un análisis literario que ponga al descubierto las implicaciones fundamentales contenidas en el mismo, a saber:

- a) Cuál es la intención sustantiva que se propone ese material y cuáles son los elementos convergentes que contribuyen a realizar dicha intención.
- b) En qué punto culmina la intención sustantiva y cuál es el grado de convergencia hacia ella de los elementos o factores componentes que contribuyen a realizarla.
- c) Cuál es la ordenación en que están dispuestos los elementos convergentes por cuanto al grado al grado de su convergencia respecto a la intención sustantiva, y cuál es la forma en que mutuamente se condicionan entre sí a lo largo de su trayecto hacia el punto culminante.²⁶

²⁵ *Ibíd.* p. 48.

²⁶ *Ibíd.* P. 56.

Revueltas propone lo anterior por una concepción integral del filme, entiendo como integral a una serie de factores que se integran y que sumados so comportan de manera conjunta con un todo que forma a su vez una obra artística; si se piensa un poco al respecto daremos cuenta que toda obra artística es esto, la suma de sus elementos integradores, como ejemplo la poesía, que se compone en primera instancia de palabras y sentimientos, sumándose a ella diversas herramientas de la forma y el sentido que forman el todo final de un poema.

José Revueltas nos dice que “La película es una integración determinada que se produce a lo largo de un proceso de agregaciones también determinadas”, y más adelante completa diciendo que “[...] cuando hablamos de la película como una integración determinada, nos referimos precisamente a la obra cinematográfica [...] toda obra de arte es una integración determinada que está constituida por elementos que se componen, se combinan, se armonizan, se integran dentro de una forma, a la que definen sus determinaciones específicas [...]”.²⁷

Se ha querido señalar lo anterior en el presente trabajo debido a su relevancia fundamental respecto al tema y las herramientas que propone para efectuar un análisis serio de un filme, con ello se muestra la cercanía de José Revueltas con el guionismo, siendo algunos de sus relatos literarios quizá influidos por imágenes cinematográficas producto de su larga trayectoria como autor de guión.

Finalmente, en la década de los sesenta, Revueltas trabajó de manera muy activa en relación al cine, fue invitado por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) como maestro, dio cursos en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM y participo activamente para la creación de un taller de cine y literatura, producto de esto generó una serie de trabajos que publicó la UNAM en 1965 bajo el nombre El conocimiento cinematográfico y sus problemas, obra que refleja el amplio

²⁷ *Ibíd.* p. 62.

conocimiento adquirido por el autor en sus andanzas entre el guión, el cine y la narrativa.

1.2 Mitl Valdez: semblanza biográfica

Como se señaló anteriormente, se da por entendido que la información escrita en este apartado es resultado de una serie de entrevistas realizadas con el realizador cinematográfico Mitl Valdez, por lo que los datos se asientan de manera previamente autorizada y de una manera en que se engloban las ideas generales ahí comentadas, sin hacer alusión directa mediante notas al pie, sino como una manera de parafrasear la conversación sucedida en dicha entrevista. La información aquí contenida servirá para determinar y conocer de mejor manera los intereses y temáticas que el director imprime en su obra, que es a su vez el objeto de este estudio.

El realizador cinematográfico Mitl Valdez Salazar nació en la ciudad de México el 24 de agosto de 1949. Desde la infancia sintió un gusto especial por las imágenes en movimiento, que más tarde se convertirían en su vocación profesional al convertirse en director de cine; en entrevista el director señala que:

Tendría tres o cuatro años, enfrente de la casa se reunían también todos los chamaquitos también a jugar, y estaban de moda estos libros que finalmente sacó esta empresa de Walt Disney, con el dedo pulgar tú avanzabas las páginas rápidamente y al pasar se daba la impresión de animación del movimiento, eso también fue determinante para mí.

Lo que nos habla de un lugar común en la infancia de muchas personas, la atracción por la animación, por observar imágenes en movimiento, tomando vida propia, una suerte de repetición de imágenes cuya mínima variación se transforma en personajes vivos. Este descubrimiento de imágenes en movimiento fue de alguna manera un punto de inicio hacia un interés y gusto por el cine. El director comenta otro hecho importante que remarcó este interés:

Un fin de semana me llevaron a Ciudad Saghún, Hidalgo. Había allí una familia de posición económica desahogada que habían tenido un cine venido a menos, que ya inclusive estaba cerrado, pero los hijos u los nietos, los niños, como yo, se divertían jugando al cinito, entonces ahí se dio la casualidad de que ellos proyectaron una película silente, y yo nunca había visto una película silente, era de un personaje del cine mexicano muy famoso, don Chema, que después sobrevivió en el cancionero de sal de uvas Picot. / El hecho de ver la imagen sin sonido me hizo consciente de cómo la cámara se movía en el espacio y se pegaban trozos de acción de película que se habían filmado de manera independiente y ahí me maravilló, yo debo haber tenido no sé se diez u once años.

De esa manera se desarrolló una infancia en que el director se hizo consciente de su interés en las imágenes, el cine mudo es determinante para aquel que desea entender el cine, la imagen se hace patente más allá de los elementos como los diálogos o el audio ambiental, el movimiento de la cámara es también un descubrimiento importante por el hecho de generar ese proceso de pensamiento que permita reconstruir el proceso por el que las imágenes se presentan como un producto final que es el cine, por lo que podemos inferir que si un niño se hace consciente de eso habrá avanzado un paso importante en el entendimiento de la realización de un filme.

Más tarde en la vida de Mitl Valdez, ya en la preparatoria, su gusto por el cine lo llevó a inscribirse en la materia de estética en un cineclub, en donde comenta que vio buen cine, esto combinado con un viaje de visita a familiares radicados en Cuba, específicamente a La Habana, en donde tuvo oportunidad de observar un filme que él considera como uno de los motivos por los que decidió iniciar estudios de cine, este fue *El desierto rojo* (1964) de Michelangelo Antonioni; a su regreso continuó con su asistencia en el cineclub, y más tarde, influenciado por sus lecturas, en donde supo que Fritz Lang había estudiado Arquitectura, ingresó a esta carrera en Ciudad Universitaria, en la que él consideraba que aprendería cuestiones importantes en cuanto al manejo del espacio y de los decorados del ambiente, cuestiones que considera como una vía para llegar al cine, aunado al gusto por la Arquitectura misma. En aquel punto de su vida comenta el director que se dio un tercer momento fundamental en las circunstancias y motivos que lo llevaron hacia los estudios de cine:

Un lunes salí temprano de la facultad, y fui al cineclub de Filosofía y letras, ahí vi alguna película de Bergman y al final se quedaron a discutir una serie de personas, jóvenes interesados en el cine, me acerqué y les pregunté si podía yo integrarme al grupo, a la discusión, y me dijeron que sí, - somos estudiantes del CUEC; me explicaron lo que era el CUEC que tenía poco de haberse fundado, me parece que seis o siete años a la sumo.

El CUEC, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, había sido fundado en 1963, siendo la escuela de cine más antigua de América Latina, el cine mexicano vivía un momento de renovación en varios sentidos, por lo que el CUEC realizaba una tarea necesaria para la industria mexicana. Fue ese día finalmente determinante para el realizador, ya que según comenta esa misma noche llegó a su hogar y comentó a su abuelo, que fue su imagen paterna durante su juventud, que se dedicaría al cine dejando de lado la carrera de Arquitectura; y así lo hizo, presentó examen en el CUEC, a donde ingresó en 1969.

Una vez inscrito en el CUEC Mitl Valdez cursó el tronco común de la carrera de cine, de alguna manera se suponía en aquel momento que el realizador de cine tenía que saber un poco de todo, y que el guión y la realización iban aparejados; más tarde, ya en el ámbito profesional el realizador dio cuenta de lo difícil que resulta ser guionista y realizador, siendo por ello que hoy en día estos procesos son independientes con especialistas en cada rubro, pero debido a esta preparación inicial, Valdez obtuvo la capacidad y conocimiento para incidir en ambas cosas. Una vez terminados sus estudios obtiene un certificado equivalente a un título de licenciatura avalado prácticamente en el mundo entero, y en las escuelas de cine a nivel internacional, como realizador cinematográfico.

Cuestionado en torno a sus profesores o personas importantes en su formación profesional, el realizador recuerda con especial aprecio a dos de sus maestros, por un lado a Salvador Elizondo impartiendo clases de guión, a lo que señala que si bien Elizondo no era un especialista del guión, tenía una experiencia maravillosa en la creación de personajes y en la narrativa,

cuestiones que combinaba con su profunda afición al cine. Mitl Valdez señala que: “él se empeñaba mucho en que entendiéramos la especificidad de la impresión cinematográfica, y eran clases muy amenas, era un personaje, era toda una personalidad”.

Con igual aprecio recuerda a Luis Barcasell, profesor de origen guatemalteco que impartía la materia de Estética, lo recuerda como un hombre culto que conocía mucho de cine aún no siendo un realizador de profesión, con una capacidad de análisis sorprendente, había encontrado la fórmula de tener sistematizado todo el conocimiento del que era poseedor, además de contar con una expresión oral excelente, Valdez señala: “para mí fue inolvidable cuando analizó *ocho y medio (8½)* de Fellini, nos hizo ver la importancia de esta película para la evolución del lenguaje cinematográfico.

Mitl Valdez iniciaría su carrera profesional en la cinematografía como asistente de dirección en el filme *De todos modos Juan te llamas*, de la realizadora Marcela Fernández Violante, iniciando así una carrera profesional que se extiende hasta ahora, y que se señalará en el siguiente apartado de este trabajo.

En lo que respecta a su experiencia ya como docente y administrativo, debe señalarse que Mitl Valdez fungió como Jefe del departamento de Actividades Cinematográficas de 1982 a 1985. Posteriormente fue Secretario Académico del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM de 1989 a 1997; para finalmente tomar el puesto de Director del CUEC durante siete años, en el periodo comprendido entre 1997 y 2004, lo que nos habla de su constancia en el trabajo docente, en la formación de las nuevas generaciones de cineastas surgidos de la UNAM.

En cuanto a esa experiencia docente, Mitl Valdez recuerda con admiración y cariño a estudiantes relevantes que pasaron por las aulas en ese entonces, entre ellos a Emmanuel Lubeski, destacado fotógrafo, productor y director que ha desarrollado su carrera en *Hollywood*; como fotógrafo ha sido nominado en cuatro ocasiones para recibir un oscar. Lubeski participó en el

filme *Los confines* de Mitl Valdez como sonidista. Por otro lado, otro egresado del CUEC de talla internacional, Alfonso Cuarón, con quien guarda una relación de respeto y compañerismo.

Producto de su trabajo como docente y administrativo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Mitl Valdez ha obtenido diversos cargos honoríficos, entre ellos ha sido miembro de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas A.C. (1989-1990); miembro de los consejos internos para la evaluación de escritura de guión y desarrollo de proyecto del IMCINE (2001).

Actualmente el realizador cinematográfico Mitl Valdez es profesor de guión en el CUEC, actividad que combina con la realización de proyectos de cine y video personales.

1.2.1 Trayectoria cinematográfica

El primer trabajo cinematográfico de Mitl Valdez fue el cortometraje de ficción *La burla* (1970), encargándose del guión, la dirección y el montaje, producido por el CUEC; un año después se encargaría de la realización del cortometraje documental *Al descubierto* (1971), producido igualmente por el CUEC. Estos pueden considerarse como trabajos incipientes a una actividad profesional propiamente dichos, debido a su carácter de óperas primas apoyados por el Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM.

De esta manera podemos considerar que el inicio profesional de Mitl Valdez en el cine se dio como asistente de dirección en diversos filmes: los cortometrajes *Frida Khalo* (UNAM, 1973) y *Ser* (UNAM, 1973); pero sobre todo en el filme *De todos modos Juan te llamas* (1976) de la realizadora Marcela Fernández Violante, y en el filme *Caminando pasos caminando* (1977), del director Federico Weingartshofer, en donde además de asistente de dirección fue también coguionista.

Posteriormente entre los años de 1976 y 1981, Valdez trabajó en el montaje de diversos documentales entre los que se pueden nombrar *Bahía de Banderas* (1976), *Área quinta* (1976), *Comunidades indígenas* (1976), *Fray Junípero Serra* (1977) e *Instituto Mexicano del Petróleo* (1981).

Finalmente el director tuvo la oportunidad de consolidar sus proyectos personales. En primera instancia trabajó en el medimetroaje de ficción *Tras el horizonte* (1983), en donde iniciaría a mostrar el interés por la adaptación de textos literarios al cine, el filme está adaptado a partir del cuento “El hombre”,²⁸ de Juan Rulfo; en esta oportunidad Mitl Valdez trabajó en el guión, la dirección y el montaje, adquiriendo experiencia profesional en dichos apartados. Posteriormente filmaría el cortometraje de ficción *La ventana mágica* (1986), en donde estuvo al frente de la dirección, el guión y el montaje. Un año más tarde se grabaría su primer largometraje, con guión original del director, encargado también del montaje, *Los confines* (1987), obra inspirada y adaptada al cine a partir de los cuentos *Diles que no me maten* y *Tlapa*, de Juan Rulfo.

Finalmente Mitl Valdez filmaría su largometraje *Los vuelcos del corazón* (1993-1994), motivo de este estudio. El trabajo del director fue más allá de la realización, trabajando el guión, la música original y la producción; el filme es también una adaptación literaria al cine del cuento *Resurrección sin vida* de José Revueltas.

Mitl Valdez trabajaría también para televisión realizando cuatro programas para la serie *La hora marcada* en 1989, estos son: *Reflejos fugaces*, *Volar como pájaro*, *Humo rojo en las venas* y *Una cuestión de honor*. Más recientemente el director ha participado como productor en óperas primas apoyadas por el CUEC, tal es el caso de los largometrajes *Rito Terminal* (1998-1999), *Un mundo raro* (2000-2001) y *El mago* (2003-2004).

Con lo mencionado en este apartado se ha tratado de mostrar un breve esbozo de la experiencia profesional y trayectoria cinematográfica del director

²⁸ Cfr. *El llano en llamas*, 1953.

de cine Mitl Valdez que nos permita un acercamiento general con la intención de comprender de mejor manera el trabajo de realización de la obra que aborda este trabajo, bajo el entendido que dicho producto final representa la suma de las experiencias cinematográficas previas que nos permitan rastrear lugares comunes, temáticas y momentos determinantes para la producción del filme *Los vuelcos del corazón*.

1.2.2 Temáticas, influencias y adaptación de textos literarios en la obra de Mitl Valdez

Este apartado del trabajo pretende enunciar las principales influencias en cuanto a directores y temáticas recurrentes del realizador Mitl Valdez como una manera de mostrar los intereses particulares que han conformado su obra, y más particularmente para puntualizar aspectos presentes en la obra fílmica a analizar; se considera importante conocer estos pormenores como una manera de aproximarnos a los motivos fundamentales de la adaptación cinematográfica de la obra literaria.

Como pudo denotarse en el apartado anterior, la adaptación de textos literarios al guión cinematográfico ha sido una constante en la obra de Mitl Valdez, tanto *Tras el horizonte*, *Los Confines* o *Los vuelcos del corazón*, parten de la adaptación de un texto literario. “La adaptación es una transcripción del lenguaje que cambia el soporte lingüístico empleado para explicar la historia. Esto equivale a transubstanciar, es decir, transformar la sustancia, ya que una obra es la expresión de un lenguaje.”²⁹ En el caso particular que atañe a este estudio se trata, como señala el propio director, de una adaptación libre que se basa en el la obra literaria de José Revueltas, lo que permite una mayor libertad para realizar añadidos y cambios en los elementos estructurales de la historia misma y su recreación como producto cinematográfico.

Cuestionado en torno a las influencias importantes para el desarrollo de su obra cinematográfica el realizador señala como un punto de partida

²⁹ Comparato Doc, *De la creación al guión. Arte y técnica de escribir para cine y televisión*, Buenos Aires, La Crujía, 2005, pág. 288.

fundamental para su trayectoria el trabajo del realizador francés Robert Bresson (1901-1999), en películas como *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956), *El diario de un cura de aldea* (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951), pero sobre todo señala el filme *Lancelot del lago* (*Lancelot du Lac*, 1974), filme de la última etapa del realizador, que es una obra poco conocida por escapar a la mejor etapa del cine de Bresson; en dicho filme Mitl Valdez señala la propuesta minimalista que presenta, con una evidente e intencionada escasez de recursos en cuanto a ambientación, escenografía y vestuario, en donde más que personajes se presentan modelos representados de acciones y actitudes humanas. De tal manera que se hace un uso exhaustivo de los recursos de la expresión cinematográfica.

En la opinión del director, Bresson es uno de los cineastas que mejor ha manejado el campo vacío y la explotación del fuera de cuadro. Bresson escapa de la mirada ordinaria con que se ve el cine, su obra presenta de manera descarnada el interior de los personajes como seres meramente terrenos, de tal manera en la obra mencionada los caballeros artúricos, lejos de ser presentados como hombres heroicos, son presentados como hombres carcomidos por la rabia de la derrota, con una avaricia desmedida, resentido de su situación, es decir que los personajes son desligados de su papel histórico o emblemático, para ser llevados al terreno de lo humano, de las pasiones ocultas de su personalidad. Se trata del mismo caso de *Resurrección sin vida* en el personaje de José Antelmo, que no obstante de ser un activista político comprometido por completo con su causa y con los altos ideales de la revolución, es presentado como un hombre en lucha permanente entre su felicidad y sus ideales, una lucha constante que libra en su interior y que transforma al personaje en un disidente dominado por sus pasiones humanas, por su oscura personalidad terrena.

En cuanto a las temáticas recurrentes en la obra de Mitl Valdez el director señala a otros cineastas que influyeron en él, tal es el caso de Ingmar Bergman (1918-2007), por su interés y capacidad de penetrar en las contradicciones del ser humano, mismo caso que *Revueltas* en su literatura, y

que quizá sea uno de los motivos por los que se llevó a cabo la adaptación cinematográfica de una obra de este autor.

Por otra parte el director señala como otras de sus temáticas recurrentes el rompimiento utópico y existencial del hombre, cuestión que se refleja claramente en las obras *Los confines* y *Los vuelcos del corazón*, su interés está también en mostrar al ser humano “entre la tierra y el cielo”, es decir que los personajes presentados tienden a valores o ideales elevados, sin embargo están atrapados en su condición terrena, una condición que los revela como esclavos de sus necesidades, de sus situaciones terrenas particulares. En este mismo sentido una tema por demás recurrente en la obra es el amor frustrado, la tortura de la pasión, en un encadenamiento constante de los personajes al desamor, un entramado que separa al personaje de su ser amado por diversas circunstancias, que los condena a la tortura constante que trastoca su personalidad.

Tanto la obra de Rulfo como de Revueltas está plagada de personajes que viven de cerca los temas antes mencionados, quizá por eso las obras del realizador se apegan a ese carácter literario, sin demeritar la creación y el montaje de las obras fílmicas por parte del director, que en el caso de ambos escritores sus obras no se han llevado a la pantalla haciendo una copia fiel de los textos literarios, sino añadiendo elementos como escenas, personajes, añadidos u omisiones clave para crear un producto nuevo con una lectura innovadora por parte del realizador, que en palabras de él mismo en cuanto a la adaptación, “no se trata de ponerse de rodillas ante la obra literaria”, sino que se trata de aproximar ambas obras guardando el debido respeto, extraer de la obra la esencia de la trama, respetar lo que la obra expresa y propone, pero cuidando cumplir las exigencias de la expresión cinematográfica.

Con lo anteriormente mencionado se ha tratado de esbozar brevemente las características, temáticas y recurrencias en la obra del realizador Mitl Vldéz, cuestiones que resultarán importantes para comprender de mejor manera las aportaciones realizadas mediante la adaptación y montaje de la obra fílmica objeto de este estudio.

CAPÍTULO II

Creación de revueltas y resurrecciones

2. Aproximación al texto literario y al texto fílmico

2.1 *Resurrección sin vida “El extremo literario”*

Nos aproximaremos ahora mediante este capítulo a lo que se ha denominado para fines de esta investigación “el extremo literario”, es decir al estudio del texto literario que forma parte del filme en virtud de que es el texto de origen de la historia presentada.

Presentaremos de manera inicial un esbozo general que nos permita establecer puntos en común y generalidades del género literario denominado como cuento, ya que no es lo mismo adaptar a otro medio audiovisual una novela, un poema, un ensayo o cualquier género literario o bien dramático, que una narración corta como lo es el cuento.

Posteriormente habremos de puntualizar acerca del contexto de producción de “Resurrección sin vida” como integrante de un volumen de cuentos presentados en la obra literaria *Material de los sueños*, ya que un escritor tan prolífico como lo fue José Revueltas tiene una evolución natural en su obra y por ende en sus temáticas, develar y puntualizar estas cuestiones servirá a este estudio para comprender de mejor manera el trabajo de adaptación llevado a cabo en su camino a convertirse en un producto cinematográfico.

Haremos en este capítulo también un acercamiento a aspectos referentes a la historia y el discurso presentados en el texto literario en cuestión, como una manera de acercarnos a la obra, cuestión que facilitará la comprensión del análisis final contenido en el capítulo tres. Posteriormente presentaremos, a

manera de sinopsis general, la diégesis de Resurrección sin vida para contextualizar al lector en los hechos relatados.

Finalmente, para esta primera parte del presente capítulo presentaremos un recuento general de los elementos narrativos principales que se utilizarán en el análisis comparativo final, esto tiene la intención de facilitar en la medida de lo posible el análisis al presentar al lector las características fundamentales que se tomarán en cuenta posteriormente de manera intertextual entre el texto literario y el texto fílmico.

2.1.1 Contexto de producción: *Material de los sueños*

Para iniciar este apartado que pretende sumergirnos en el universo particular de la obra a estudiar, el cuento “Resurrección sin vida”, iniciaremos por definir de manera breve y general algunas cuestiones importantes que nos permitirán conocer el género literario denominado como cuento; no es la intención de este estudio presentar los géneros literarios existentes y sus características, pero sí lo es involucrar al lector en los preceptos generales del cuento como una expresión literaria con características propias y particulares, cuestión que resulta importante definir para establecer una comprensión de los hilos narrativos que se ponen en juego mediante él.

Contar, o mejor dicho narrar, es un acto cotidiano del ser humano, este hecho se remonta a edades primitivas del hombre, etimológicamente la palabra cuento proviene de la expresión latina *computare* (*computo* tr. calcular, contar, computar³⁰) que en una doble acepción de la palabra nos refiere a enumerar una serie de cosas o bien al acto de narrar una anécdota. Encontramos esta acción a su vez en dos formas esenciales, la narración oral o bien escrita, y es a esta última a la que atiende este estudio.

³⁰ VOX Diccionario ilustrado latino – español, México, Alianza, 1998, p. 96.

La diferencia fundamental, aunque no la única, entre el cuento y otras expresiones literarias es su brevedad.

“El cuento, gracias a su brevedad, permite que el cuentista, libre de interferencias e interrupciones, domine durante menos de una hora el arte de producir un efecto único. El cuento responde a un designio preestablecido, y cada palabra prefigura el diseño total. Que el comienzo de la acción esté lo más cerca de su final es una característica espontánea del cuento.”¹

De esta manera se entiende que el “efecto único” del que se nos habla es la cercanía del relato con su final, es lo más cercano a la conversación informal entre personas que se relatan un suceso o una anécdota, por lo que su expresión está muy cercana a la vida misma.

El cuento “Resurrección sin vida”, que es uno de los ejes fundamentales a comparar en este trabajo, está contenido en la recopilación de cuentos de José Revueltas llamado *Material de los sueños*, fue publicado en 1974 por editorial ERA. Esta obra, que conforma el volumen número diez en la narrativa de Revueltas, es considerada como el cierre de la producción del autor, ya que dos años después de su publicación el escritor moriría, el 14 de abril de 1976.

Este volumen de cuentos reúne obras publicadas por el autor entre 1962 y 1971, si bien como se señala las obras aquí reunidas habían sido publicadas con anterioridad, se habían presentado de manera fragmentada en diversos periódicos, suplementos o revistas, por lo cual la reunión y cuidado de los textos, a mano del propio autor, produjeron un resultado favorable al aglutinar estas obras en un solo libro.

La importancia del texto radica precisamente en la participación y cuidado del mismo Revueltas para la publicación de la obra, “[...] no es una obra

¹ Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, España, Ariel, 1999, p. 22.

póstuma (como lo es *Las cenizas*), sino un libro que el mismo Revueltas adaptó para imprimirse dos años antes de su muerte. [...] el autor acertó, en la mayoría de los casos, al convertir en verdaderos cuentos el material antes destinado a formar capítulos, ensayos, novelas”.²

En *Material de los sueños* encontramos temáticas tendientes a mostrar un existencialismo en su obra literaria, los relatos ahí reunidos conforman un sedimento de lo que fue la vida del autor, pero ahora con una maduración tanto estilística como literaria, Fernando Burgos lo define de la siguiente manera:

El título de la colección *Material de los sueños* ofrece ya un indicador de la conformación narrativa de los cuentos recogidos en este libro. En la medida en que los sueños son un fenómeno de acontecer diario en la existencia del hombre, su materialidad real convoca una integración natural con el proceso de la escritura. No sólo los sueños. La escritura dispone de tantas fuentes materiales como exploraciones se proponga la imaginación. José Revueltas no fue un adepto del realismo sino un escritor que no separó la imaginación de la materialidad que la provoca. Hacerlo era artificial en su concepción estética y una manera antidialógica de concebir la creación artística.³

Observamos de esta manera que el título de la obra nos deja ver el contenido de la misma, las obras de Revueltas, antes de ésta última, habían sido nombradas con nombres, por decirlo de alguna manera “terrenales”, elementos físicos que remiten a la existencia física y fisiológica del ser humano, a sus lugares de residencia y encierro, a los recovecos de lo material, que atan al ser a una condición humana irrenunciable. Sin embargo el título *Material de los sueños* escapa a esta condición, no obstante que el material de dichos sueños sea la vida misma, es decir el alimento de nuestro anhelos y frustraciones.

En la compilación aparecen dos obras que son fundamentales para este libro por su calidad literaria y su advenimiento hacia el tema de la

² Cluff, Russell M., “Material de los sueños, ápice y colofón de la cuentística de José Revueltas”, México, Universidad Veracruzana, 2005, en *La Palabra y el Hombre*, abril-junio 2005, no. 134, p. 151-159 <http://hdl.handle.net/123456789/321>, p. 152. Consultado 29 septiembre 2009.

³ Burgos, Fernando, *El cuento hispanoamericano en el siglo XX, vol. 1*, Madrid, Castalia, 1997, p. 24

posmodernidad del cuento en México, “[...] ya que sus elementos autoconscientes, su uso de la intertextualidad y su leve hibridez lo marcan como obra de esta índole que comenzó a producirse en México a partir de la década de los sesenta”⁴; estos son “Cama 11” y “Hegel y yo”.

En el cuento “Hegel y yo” el autor realiza un ejercicio de desdoblamiento del personaje, es hasta cierto punto un relato con una carga autobiográfica, contrapone a Revueltas narrador, que reconstruye su historia personal durante la diégesis, y a Hegel, apodo de su compañero de celda, que trata de confundir este lenguaje mediante la dialéctica. El cuento se encuentra cargado de significantes semánticos que hacen de él un texto complicado y laberíntico, lo que hace pensar que el personaje Hegel se apropia del relato, en esa lucha por el lenguaje, “el lenguaje es un rodeo, un extravío pernicioso”.⁵ Revueltas se apropia de esta manera de un lenguaje que va de las disertaciones filosóficas al lenguaje violento y agolpado de la cárcel, creando una escatología narrativa que ha llevado a la aseveración de considerarlo un cuento posmoderno.

En cuanto al cuento “Cama 11” encontramos un esbozo biográfico del autor, la obsesión por la enfermedad como antesala de la muerte. La creación de un ambiente hospitalario responde también a ese realismo dialéctico que permea toda la obra, la descripción de los lugares y el lenguaje crudo dan al cuento un carácter sombrío.

Como señalamos en el primer capítulo de este trabajo, Revueltas buscó explorar el realismo dialéctico, por ello consideramos importante señalar la importancia del lenguaje en su obra, es decir una búsqueda por adecuar sus textos literarios a la realidad material de sus personajes que le dieran la posibilidad de un asidero histórico. Es por esto que sus personajes tienen un común enfrentamiento con ellos mismos, una suerte de reflexión y atormentación

⁴ Cluff, Russell M, *Op. Cit.*, p. 154.

⁵ Burgos, Fernando, *Op. Cit.*, p.25.

permanente que reflejan el momento histórico mediante el conflicto. “La ambientación de los textos y el tratamiento de los personajes acusan la intención de situar las acciones noveladas en el ámbito del capitalismo”.⁶ En *Material de los sueños* sus personajes muestran esta característica constante.

En conclusión, al contexto de *Material de los sueños* se puede señalar que fue una obra importante para el cuento mexicano en la medida en que impulsó una revalorización del género en México. José Revueltas con esa obra se reafirma no sólo como uno de los mejores autores del llamado cuento de la Revolución mexicana, sino como un pionero de la inserción de una nueva etapa del cuento en México, la etapa posmoderna.

En lo que toca al cuento motivo de este estudio mencionaremos la nota acerca del origen del cuento incluido por los editores en *Material de los sueños*; el cuento fue publicado por primera vez en “*El Gallo Ilustrado* (suplemento dominical de *El Día*) en su número 154 correspondiente al 6 de junio de 1965. En esta publicación aparece la fecha: “México, mayo de 1965”.⁷

Resurrección sin vida es sin lugar a duda un texto igualmente autobiográfico que retrata dos aspectos importantes en los temas y en la vida de Revueltas: la guerra y la militancia; es sobre todo la militancia un tema espinoso en la vida del autor, quien, como se señaló en el primer capítulo de este trabajo, fue expulsado del partido por sus ideas contrarias al movimiento. El texto puede ser una respuesta y una crítica al militante ciego, al militante que sigue los ideales más allá de su propia voluntad de vivir.

Sin embargo no se puede señalar a Revueltas como un detractor del comunismo, al contrario, su crítica se alimenta del alto sentido de la militancia que tenía el autor, una militancia probada que lo llevó a los escollos más

⁶ Cluff, Russell M. *Op. Cit.* p.5.

⁷ Revueltas, José, *Material de los sueños*, México, ERA, 1974 (quinta reimpresión 1998), p. 133.

violentos de la sociedad mexicana, a las cárceles, la represión y la censura; por ello podemos señalar en el protagonista, Antelmo Cruz, un desdoblamiento del autor, una voz que le permitió retratar el conflicto interno del hombre y una militancia asfixiante y miope.

2.1.2 Diégesis: historia y discurso

Señalaremos ahora la diferencia fundamental que existe entre los planos del análisis literario denominados historia y discurso. Definir estos conceptos resulta importante para conocer el plano predominante en el texto a estudiar, lo que permitirá un análisis más puntual y pertinente.

Glosando a Helena Beristáin podemos definir que la “historia” es el hecho relatado o proceso de lo enunciado, sus protagonistas son los personajes; mientras que el “discurso” es el hecho discursivo o proceso de la enunciación, en consecuencia sus protagonistas son el narrador y el lector sucesivamente.

Todo texto narrativo encuentra los planos antes señalados por el hecho del modo en qué se cuenta algo, es decir la diferencia básica de definir qué se cuenta y cómo se cuenta. Helena Beristáin lo define de esta manera:

El juego de ajustes y desajustes entre la historia y el discurso proviene de que, para ser narrada, la historia debe de ser necesariamente confiada a un discurso; pero cada uno de estos dos planos tiene sus propias leyes, pues en el campo de la historia los seres y objetos imaginados se comportan según leyes específicas que tienen por objeto producir en el lector una ilusión de realidad y una impresión estética, mientras que en el campo del discurso reinan las formas lingüísticas y la sintaxis impone su propio orden.⁸

Entendemos ahora la importancia de diferenciar entre estos dos planos del texto en el cuento “Resurrección sin vida”, con el fin de clarificar cuestiones importantes en este apartado.

⁸ Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, Op. Cit. p. 184.

Señalemos en primer lugar la historia narrada en “Resurrección sin vida”. La historia o diégesis del cuento narra el devenir de Antelmo Cruz, militante del Partido Comunista Mexicano, y de Alejandra, militante también, quienes reciben instrucción ideológica en Cuba durante el tiempo de la Segunda Guerra Mundial. Alejandra es compañera y, posteriormente, amante de Antelmo, ambos plantean la posibilidad de escapar y vivir una vida “libre” en otro lugar del mundo. Posteriormente Antelmo recibe instrucciones de matar a Alejandra a causa de una traición al Partido; Antelmo, siguiendo la instrucción recibida, comete el asesinato.

Sin embargo lo anterior es el inicio de la historia, lo realmente dramatizado de ella se desarrolla en la frontera norte de México, a donde Antelmo llega, posteriormente a lo antes narrado, a cumplir una nueva misión consistente en espiar y, en su momento, atentar contra trenes que transportan material bélico estadounidense destinado a apoyar la causa de los aliados en la guerra; su misión se verá frustrada ante la deserción de Stalin a favor de los aliados, lo que supone en Antelmo la pérdida total de sus ideales. Durante este tiempo en la frontera Antelmo habita y vive a costa de Raquel, mesera y prostituta, quien siente un enamoramiento genuino y profundo por el personaje. Antelmo, ante la pérdida de sus ideales, decide quitarse la vida colocando su cabeza en la vía del tren, Raquel lo impide, salvándolo de esa muerte, provocando lo que supone el título del cuento, una resurrección vida, es decir a una extensión de la vida de Antelmo, ausente de ideales personales que son a su vez su único mundo real.

Esta es la historia que narra el autor en su obra, la intriga general de los sucesos relatados. La historia en un relato es la evolución de las situaciones planteadas.

“Esta historia o contenido narrativo, podría describirse, inicialmente y de manera más abstracta, como una situación o un estado de cosas que se transforman en otra. La transformación operada en el tiempo sería el requisito absolutamente indispensable de la narratividad (suspendiendo por el momento su modo de enunciación).”⁹

Suspender en este plano el modo de enunciación, como señala la nota anterior, permite comprender los hechos, ficticios o no, que se han sucedido como evolución de una narración, es decir comprender de manera cabal los sucesos que dan vida a la historia, es decir lo que se narra, presentándolo en una manera cronológica.

En cuanto al plano del discurso en el texto literario, señalaremos brevemente el marco en el que se articulan los contenidos ideológicos representados por las acciones, tomando en cuenta que el proceso discursivo es la manera en que se ordenan los elementos de la historia narrada, los recursos o procesos de comunicación que emplea el autor para transmitirnos dicha historia.

El discurso es diferente según el medio de expresión (novela, teatro, cine, ópera, etc.) y los códigos que ese medio emplee; pero también depende de la organización o estructura que dosifica y secuencia los sucesos, de la vertebración temporal y, sobre todo, de quién cuenta la historia, es decir, el narrador.¹⁰

El cuento es narrado en tercera persona en un estilo indirecto; el narrador remite su discurso en pretérito imperfecto, lo que nos brinda una idea de un tiempo o una acción inacabada. Un narrador testigo que relata los hechos desde fuera, omnisciente al conocer el interior de los personajes, es decir sus deseos y anhelos, sus tormentos interiores, es decir sus sentimientos y personalidad.

⁹ Luz Aurora Pimentel, “Teoría narrativa”, en Cohen, Esther, *Aproximaciones: Lecturas del texto*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005, p. 260.

¹⁰ José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine, Teoría y análisis de la adaptación*, España, Paidós, 2000, pág. 83.

El texto presenta una serie de indicios que nos remiten de manera directa a la guerra, dicha palabra se repite constantemente durante la primera parte del cuento: “Había un montón de cosas, la guerra también / cosas y más cosas, y la guerra, como para despertar / La guerra, la guerra, ¡demonios!, una guerra verdadera palpable.”¹¹

Quizá la cuestión principal en la presentación del discurso en la obra sea su estructura temporal, ya que mediante el uso de analepsis constantes el autor nos va revelando los hechos que conforman el pasado del protagonista y que invariablemente le han provocado esa situación actual de infortunio y degradación de su persona. La analepsis en el discurso del cuento es importante en la medida en que nos permite conocer paulatinamente al personaje, develar la situación de degradación del protagonista, para posteriormente decirnos cual es el origen de esa degradación.

El tono del cuento es realista en virtud de que presenta hechos que bien pueden ser reales en un tiempo determinado y específico históricamente, la guerra mundial, por lo que podríamos ubicar el cuento a principios de los años cuarenta, lo que brinda una cualidad específica al espacio en que se desarrolla la obra.

2.2 Los vuelcos del corazón “El extremo fílmico”

En la segunda parte de este capítulo dos, dedicaremos el estudio a aspectos relacionados con el “extremo fílmico”, es decir la obra cinematográfica. Iniciaremos con un acercamiento general al análisis de las obras fílmica, y la importante labor que tendrá esta cuestión para el presente trabajo.

Hablaremos también del proceso de adaptación de un filme a partir de un texto literario y sus implicaciones, lo que permitirá un acercamiento general a la

¹¹ Revueltas, José, *Material de los sueños, Op. Cit.*, pág. 83.

comprensión de esta difícil labor. Adaptar un texto tiene diversas acepciones, cuestión que puntualizaremos en esta parte del capítulo.

Posteriormente se explicará de manera general el contexto de producción del filme *Los vuelcos del corazón*, el momento histórico de México y el cine mexicano al momento de su gestación, así como los problemas y soluciones sorteadas por el director Mítl Valdez en relación a cuestiones como la ambientación, montaje, musicalización, selección de actores, etc., es decir el complejo entramado que representa el nacimiento de un filme.

Finalmente realizaremos una sinopsis general que nos permita conocer la historia adaptada que presenta el filme como producto cinematográfico final. Lo anterior nos permitirá establecer una propuesta de segmentación en secuencias fílmicas que facilite el posterior análisis comparativo con el texto literario del que partió el filme para su adaptación final.

2.2.1 Contexto de producción

Antes que cualquier cosa se debe hablar en este apartado acerca de los procesos de adaptación existentes, en la medida de que la obra fílmica que aquí se trata nace justamente del proceso de adaptación de una obra literaria.

Adaptar una obra a un lenguaje diferente implica en primer término ser consciente del producto final deseado, buscar que la obra elegida sea compatible al menos con el soporte que se pretende dar, “La adaptación implica escoger una obra adaptable, es decir, que se pueda transformar sin que pierda calidad; y no todas las obras se prestan a esta transcripción.”¹²

¹² Comparato Doc, *De la creación al guión*, Op. Cit., pág. 288.

Este apartado de la adaptación de la obra resulta de especial interés para el trabajo, ya que tratamos de definir los elementos narrativos que se mantienen y se transforman en este proceso de adaptación. En este sentido, definir el grado de adaptación en que fue creada la obra nos brinda un panorama más amplio del papel que juegan estos elementos en la obra final adaptada, en este caso la obra fílmica. En este sentido, el realizador de la obra Mitl Valdez hace una aclaración en su película ubicado la leyenda “Inspirada en”. Para Doc Comparato lo anterior puede definirse como:

El guionista toma como punto de partida la obra original, selecciona un personaje, una situación dramática y desarrolla la obra con una nueva estructura. Sin embargo, algunos aspectos funcionales de la obra son respetados y mantenidos; por ejemplo el tiempo en que la acción se desarrolla.¹³

Puntualizando aún más en este proceso de adaptación, como se señaló anteriormente en el trabajo, cada lenguaje o expresión tiene particularidades muy específicas que hacen que la adaptación tenga sus propios límites y posibilidades, en este sentido cabe aclarar lo correspondiente a la adaptación de un cuento, al respecto Comparato apunta que:

Dado que la característica básica del cuento es la síntesis, uno solo de sus párrafos puede contener material suficiente para el desarrollo de todo un *plot*¹⁴. Por lo que, cuando adaptamos un cuento, nos encontramos con un material básico enormemente condensado a partir del cual debe construirse lo demás: diálogo, acción dramática, personajes, *plots*, etc. Todo esto se habrá de hacer con mucho cuidado para mantener el espíritu de la obra. Aunque el guionista sea libre de añadir o cambiar algunos aspectos funcionales, las características básicas han de mantenerse, porque se ha de poder reconocer la obra y su atmósfera. Este cuidado es importante: podemos recrear, añadir. Pero nunca recharacterizar o desfigurar la obra original.¹⁵

¹³ *Ibidem.*, pp. 289 – 290.

¹⁴ El *plot* es considerado por el autor como la espina dorsal del guión; núcleo central de la acción dramática, en *Ibidem.*, Glosario de términos, pág. 367.

¹⁵ *Ibidem.*, pág. 291.

Por lo anterior podemos inferir las dificultades básicas que conlleva adaptar un texto como lo es un cuento a un lenguaje diferente como lo es el cine, cuestiones que el guionista y realizador de la obra *Los vuelcos del corazón* debió tomar en cuenta para construir su obra.

Una vez hechas las aclaraciones pertinentes en cuanto a la adaptación al cine desde una obra literaria, hablaremos del contexto de producción de la obra fílmica a analizar en el siguiente apartado. Cabe hacer nuevamente la aclaración de que la información aquí asentada fue obtenida mediante una entrevista personal con el director y guionista del filme.

Inicialmente presentaremos la ficha técnica del film como una manera de conocer datos específicos acerca su producción:

Los vuelcos del corazón

Ficción / 35 mm / Color / Dolby Estéreo / México, 1993/ 130 min.

Una producción de: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Producciones Carlos Salgado / GECISA Internacional / Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM / Sección 49 del STIC.

Dirección: Mitl Valdez, basado en el cuento "Resurrección sin Vida", de José Revueltas

Producción: Mitl Valdez

Guión: Mitl Valdez

Fotografía: Marco Antonio Ruiz

Edición: Oscar Figueroa / Manuel Rodríguez

Música: Mitl Valdez

Sonido: Abel Flores / Jaime Baksht

Dirección de Arte: Jaime García

Los vuelcos del corazón como producto fílmico fue un trabajo realizado por el director después de un largometraje anterior que había sido también una adaptación a partir de obras literarias de Juan Rulfo. Al respecto el realizador señala:

La realización de *Los vuelcos del corazón* era algo que empezó a ocupar mi mente, mi pensamiento, un poco después de que concluí el rodaje de *Los confines*, leí el cuento *Resurrección sin vida* de José Revueltas y desde el momento que terminé la lectura yo ya tenía un objetivo [...] ya había el ánimo, el deseo, la ilusión de algún día filmar una película adaptando el cuento de José Revueltas, de manera que

mi desarrollo profesional como cineasta en el momento en el que yo pienso realizar *Los vuelcos del corazón* es inmediatamente después de haber realizado, exhibido y presentado el filme *Los confines*.¹⁶

Lo cual permite conocer que el momento que vive el director cuando se inicia la concepción de la película que atañe a este estudio es un momento de cierta madurez profesional, *Los confines* le había abierto puertas para ser conocido como realizador cinematográfico, por lo que planear un segundo largometraje en este momento resultaba idóneo para ese momento.

Las circunstancias de ese momento pues eran óptimas porque en ese momento era yo un joven realizador que había dirigido recientemente un largometraje de cierto éxito si no a nivel comercial si cuando menos de crítica y de exhibición en el extranjero, curiosamente a mí se me conocía más en el extranjero por *Los confines* que aquí en México porque en realidad (el filme) no había tenido una buena exhibición comercial y la gente del medio me identificaba muy bien como realizador de *Los confines* y como realizador de sus programas de óperas primas de manera que cuando yo presente en IMCINE, y lo que en aquel entonces era el fondo de fomento a la producción del cine de calidad, el proyecto fue bien recibido.¹⁷

De esta manera el proyecto para la filmación fue recibido de manera satisfactoria y contó con apoyo institucional para su realización. “[...] tuve todo el apoyo de la gente del jurado del IMCINE, de manera que la producción se hizo con los mejores auspicios que había en aquel momento, lo cual no significa de ninguna manera que yo haya tenido todos los recursos financieros económicos necesarios para enfrentar la producción y la realización de la mejor manera, eso en México en aquel momento”.¹⁸

La producción y realización de una filme implica problemáticas diversas que van desde el financiamiento hasta los aspectos técnicos a realizar, esto a su vez debe supeditarse al contexto histórico de un lugar en específico, en este

¹⁶ Entrevista personal con el director de cine Mítl Valdez, mayo – junio 2009.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Idem.*

caso la Ciudad de México a principios de los años noventa. Cuestionado en este respecto el director señala que:

El rasgo dominante desde el punto de vista político, económico y aún histórico que le daban vida a México como país en esos años, estamos hablando de los principios de los años 90, era por supuesto la adopción del neoliberalismo en todas las aéreas y los sectores productivos y culturales del país, a los cineastas se nos vendía la idea de que debíamos ser promotores de nuestros proyectos, cuasi productores con la intención de hacer películas de una gran calidad tecnológica para competir con la producciones extranjeras, osea se nos puso en bandeja de plata la idea la ilusión de que podíamos competir y la idea era crear empresas con un grupo de amigos de profesionales para competir; era la apertura del libre mercado mundial la suscripción del TLC entre Canadá Estados Unidos y México.¹⁹

Siendo una etapa reciente, este contexto histórico mencionado por el director resulta significativo por varias cuestiones, si bien es cierto que se da la apertura a trabajar un cine de mayor competencia internacional, se da un esquema de independencia en la producción, a la manera de los pequeños empresarios, que restaría apoyo institucional a las propuestas cinematográficas. Fue también un momento de transición en un aspecto importante, este es la especialización de los procesos de producción de los filmes y la inserción de nuevas tecnologías en el trabajo técnico de la realización fílmica.

Pues estamos hablando de los principios de los 90 estamos hablando de 1993, 1994 y 1995, que fue el periodo de producción y realización de *Los vuelcos del corazón*; entonces también debería mencionar que en esa época era cuando los estudios Churubusco tocaban fondo, porque ya la tecnología electromecánica llegaba a su fin y entonces se iniciaba en México la adopción de la nuevas tecnologías, en aquel momento no había esta tecnología apoyada en la computación, en la realidad virtual lo que se conoce ahora como la edición no lineal, que facilitó enormemente la posproducción en cine. Ciertamente hubo problemas porque para adoptar esa tecnología, mientras no se tuvieron todos los elementos, había muchos inconvenientes de posproducción que afectaban la sincronía, la calidad del terminado de

¹⁹ *Idem.*

la película. Por lo que en ese sentido, en cuanto a la conversión de tecnologías si tuve grandes problemas.²⁰

La apertura internacional del cine, mediante el TLC antes comentado, trajo problemas de competencia al cine nacional en ese momento, competir con el cine norteamericano resultaba imposible en cuanto a los recursos económicos disponibles entre producciones nacionales frente a las producidas en el país del norte. Y no sólo eso, sino que las temáticas y el espectáculo visual, como las comedias románticas y el cine de ciencia ficción en superproducciones, que los estadounidenses imprimían en ese momento a sus filmes, empezaron a influir en la producción de películas realizadas en México.

[...] conforme pasaron los años con todo y que el cine mexicano se superó en el aspecto tecnológico y que la narrativa se agilizó, queríamos imitar al cine norteamericano, sobre todo a las comedias ligeras, fuimos cayendo en cuenta en dos cosas trágicas, trágicas porque marcaron nuestros límites como cineastas en esa idea del cine neoliberal, del cine de competencia, primero que nunca íbamos a tener la tecnología de cine norteamericano, primero porque no hay dinero en México, no hay empresa en México que la pueda exportar para implantarla, tampoco podemos ir a los Estados Unidos a pagar los dinerales que puede pagar una empresa en Hollywood, y decir voy a tener la posibilidad de hacer una producción que valga cuarenta, cincuenta o cien millones de dólares, esa no es y nunca ha sido la realidad del cine mexicano, el rango en el que una película en México se mueve en el costo de producción estamos hablando entre los 20 y los 35 millones de pesos es decir dos y medio millones de dólares.²¹

Para Valdez este modelo de competencia implementado por la industria norteamericana, e insertada en el Neoliberalismo, fue un modelo que aseguró el éxito del cine de *Hollywood*, y el detrimento de la industria nacional y de otros países, siendo una de las consecuencias más significativas el empobrecimiento de la apreciación cinematográfica del espectador de cine en México.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

[...] las distribuidoras norteamericanas dicen “si yo te ayudo a producir en México tienes que producir una película que recupere en el mercado interno de México, porque tu cine no interesa en Estados Unidos ni interesa en Europa, entonces vamos a producir películas en este rango de costo de producción, si tú te pasas de ahí no vamos a ganar nada”; eso ya implica un límite en la competencia, porque cómo va a competir una película que cuesta dos millones y medio contra otra que cuesta cien millones de dólares en espectáculo, que es lo que vende el cine norteamericano que es la formación o la deformación con la que se está empobreciendo el gusto del espectador no sólo de México sino de todo el mundo, no hay nada que pueda competir con un espectáculo de ese costo y eso lo saben los norteamericanos y entonces nos alientan a hacer un cine en el que a fin de cuentas cuando ya se produjo nos van a dar la migajas del tiempo en pantalla y las peores fechas del año para exhibir nuestras películas, entonces no hay competencia es una ilusión donde nos han engatusado para que la gente haga cine de bajo costo; entonces simplemente nos engañaron y nos hicieron participar en un juego para legitimar la supuesta democracia del neoliberalismo, y al espectador lo están engañando de manera permanente, es el gusto de cualquier gringo, subrayado, con mayúsculas, gringo, sólo nos falta que nos tiñan el cabello, así de grave está la situación.²²

Una vez contextualizado un panorama general de la situación del cine en ese momento histórico surge la pregunta de cómo se insertó el filme *Los vuelcos del corazón* en este contexto neoliberal. El director señala las cuestiones generales que la obra representaba para la fuerte competencia de mercado imperante en ese momento.

(*Los Vuelcos del Corazón* es) una producción que yo considero que es un salto mortal triple, porque ni está hecha con la estética que le va a gustar a un espectador de un gusto americanizado, es una película de bajo costo que no ofrece ningún espectáculo visual, antes al contrario renuncié a propósito a no gratificar en nada al espectador, a que fuera un *tute forcé* por imponer un cine fuera de la moda, fuera de la distorsión del gusto del espectador común y corriente, y que por sí fuera poco lo confrontara con problemas de carácter existencial, filosófico, histórico, político, muy espinoso. *Los vuelcos del corazón* y las circunstancias en las que se produjo y sus propósitos como expresión artística eran ir en contracorriente de lo que en ese

²² *Idem.*

momento se quería hacer del cine mexicano, que era un cine supuestamente para competir en el mercado.²³

El costo del filme es una cuestión importante a considerar, ya que un presupuesto generoso permite efectuar de mejor manera cuestiones técnicas y de producción, al respecto el director señala que:

La película anduvo por el rango, hablando de pesos actuales, por ahí de 14 ó 15 millones de pesos, que no es nada para el grado de dificultad de reconstrucción de época de principios de los años 40's que exigía la producción, si comparáramos cuánto costo *Arráncame la vida*, según yo sé esa película costó alrededor de los 60 ó 65 millones de pesos actualmente, es una película que luce la producción, que la gente sale, digamos la gente que está acostumbrada al espectáculo, sale satisfecha no sale defraudada, pero actualmente *Los vuelcos del corazón*, si trasladáramos el costo de la película de 1993 - 1995 a la fecha, sería más o menos 20 millones de pesos, nada que ver con los 65 millones de *Arráncame la vida*. Puedo señalar que el 80% del costo de la producción lo aportaron IMCINE y el fondo del fomento al cine de calidad, obviamente todo esto lo obtuve por medio de apoyos; el guion y el proyecto de producción se sometía a cuerpos colegiados que decidían si era pertinente o no apoyar la producción de la película. Desafortunadamente el apoyo a la producción de cine por supuesto que cada año se reduce, el dinero con el que IMCINE puede apoyar al cine mexicano es cada vez menor.²⁴

Los Vuelcos del corazón es un filme contrario a los parámetros que la exhibición comercial exigía en ese momento, por lo que resulta importante para este estudio conocer algunos aspectos de la recepción que tuvo al momento de su estreno. Señalaremos a continuación algunos datos acerca de su exhibición comercial y los lugares en que fue presentado el film:

El IMCINE, aunque estaba digamos sometido a la dinámica de esta noción neoliberal de economía y el cine que más que un producto artístico se considera un producto comercial, a pesar de todo ello estaba consciente y se hacían ciclos de cine mexicano en las principales plazas de la república como Guadalajara, Monterrey,

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

Mérida, etc., y la película, junto con otras siete u ocho que conformaron ese ciclo, se exhibió bastante bien en la república; después, cuando se exhibió en Cinemark, que supuestamente es una sala que debe de apoyar en todo al cine mexicano, se exhibió ahí como que de mala manera, un poco a regañadientes, durante dos semanas, yo había estado muy pendiente de este punto, consciente de las limitaciones de la película que habíamos producido; mal que bien la película se exhibió cinco semanas en el DF y dos semanas en la plazas del interior de la república.²⁵

A su vez la película tuvo exhibición en el extranjero a través de festivales de cine, en donde fue recibida de mejor manera por el público.

La película fue invitada a varios festivales, por ejemplo tenía una invitación para ir a Ámsterdam, pero existen problemas entre un festival y otro porque todos quieren tener la exclusiva del estreno en Europa y los llamados festivales triples; yo tuve invitación para dos o tres festivales antes del de Berlín en 1995, pero preferí esperar e ir a Berlín donde le fue muy bien. La película se exhibió en una sección que no era la estelar pero que era la más importante del mundo por lo competitiva que es, ésta es “panorama”, donde se exhiben las películas digamos de mayor aliento artístico que no tienen una intención comercial, es una sección muy refrescante porque te permite ver lo nuevo que se está haciendo, la película gustó mucho y participó posteriormente en Toulouse, Francia, que es un festival de cine latinoamericano, también fue bien recibida, llamaba mucho la atención la propuesta, que no fuera la clásica película latinoamericana “tropicalosa”, que fuera mas bien sólida.²⁶

El filme enfrentó problemas técnicos en relación a su producción, había que trabajar con un bajo presupuesto, además de grabar en locaciones que resultaban por demás problemáticas en relación a la gran actividad del centro de la ciudad de México, y su recreación al periodo histórico reflejado por la diégesis.

[...] las locaciones en el centro del Distrito Federal donde tuvimos que grabar porque eran las que daban la época de los principios de los cuarentas en los que se desarrolla la historia, pues ahí estaban, nada mas había que limpiarlas quitarles la publicidad los elementos

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

modernos contemporáneos para volverla a ubicarla en los cuarentas, entonces estamos obligados a grabar en el centro del DF con toda la contaminación sonora que eso implica.²⁷

Estas limitaciones mencionadas antes en cuanto a cuestiones técnicas abrieron dos caminos por los que el director tenía que tomar la decisión de seguir. La primera era ajustarse al presupuesto existente y ofrecer una producción final decorosa, asumiendo las limitaciones técnicas; el otro camino era sacrificar las cuestiones técnicas en aras de que los elementos dramáticos, la calidad estética del filme, llevaran el peso del resultado final, es decir apostar por un producto de calidad en lo que al contenido se refiere.

[...]una de muchísimas limitantes técnicas que yo tuve, que por supuesto que determinaban en gran medida la calidad tecnológica de la película, yo ahí decidí apostarle mas bien a la calidad del concepto la calidad estética y renunciar un poco a la calidad de la técnica, pero si debo decirte con toda franqueza que lo lamento, yo hubiera querido tener mejores condiciones en cuanto las nuevas tecnologías para lograr un mejor resultado en ese sentido, de lo otro, del concepto estético dramático de la película, de eso no me arrepiento.²⁸

Fueron, como se ha señalado anteriormente tiempos de transición en el cine mexicano, se empezaba a dejar de lado la calidad estética y los contenidos sociales en los filmes, para avanzar hacia producciones con mayor presupuesto y calidad técnica, pero con contenidos más cercanos al cine norteamericano, de las comedias ligeras, del retrato de la sociedad de la clase media mexicana. En relación a ello, se cuestionó a Mitr Valdez acerca de su decisión de hacer un cine que no buscaba el éxito comercial:

Los vuelcos del corazón inclusive para muchos de los cineastas nuevos de México que piensan más en el cine comercial y en tener fama y en el prestigio y en el glamur, te dirán que este cine está perdido, que ese tipo de cine no hay que hacerlo, porque ese cine no gana y no da prestigio; entonces en ese sentido no me arrepiento de nada porque es una posición que yo he sostenido desde que egresé

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

del CUEC, yo creo que lo único que tenemos en México los cineastas que queremos hacer digamos cine de autor, cine con un cierto aliento artístico, pues es mantener con dignidad estos principios.²⁹

Este es a grandes rasgos el contexto en que se produjo el filme *Los vuelcos del corazón*, resulta importante para este estudio conocer estas cuestiones ya que nos permiten desmenuzar de mejor manera los aspectos técnicos de la producción, tomando en cuenta que la adaptación de la literatura al cine plantea retos que han de ser resueltos mediante la realización del filme en sus diversos apartados.

2.2.2 Diégesis: historia y discurso

Señalaremos ahora dos cuestiones de especial importancia para este estudio, la historia y el discurso el filme *Los vuelcos del corazón*. Ya en la primera parte de esta capítulo se han señalado las particularidades de estas dos dimensiones de la narración en lo que respecta al texto literario, si bien es cierto que no existe una diferencia capital en lo que se refiere al texto fílmico, si resulta importante matizar algunas cuestiones que permitirán tener una mayor comprensión en miras del análisis comparativo, estos es, la intertextualidad entre ambos textos.

Cómo hemos señalado anteriormente, se debe recordar la definición básica de los conceptos de historia y discurso, recordando que la historia responde a la pregunta ¿qué?, mientras que el discurso respondería al cuestionamiento ¿cómo?, es decir, qué se cuenta y cómo se cuenta, cuestiones que si bien es posible apreciarlas de manera independiente haciendo una separación entre ellas, esto no es así permanentemente, siendo que “Historia y discurso se conceptualizan y se relacionan de formas bien diversas. No cabe hacer siempre una separación neta, pues veremos que hay elementos, como la

²⁹ *Idem.*

focalización y el narrador intradieгético, que participan en estas dos dimensiones del relato”.³⁰

En lo que corresponde a la historia presentada en el filme, realizaremos a continuación una sinopsis general de la película con la intención de conocer a grandes rasgos algunas particularidades presentes, y empezar a vislumbrar las diferencias que guarda con el texto literario, el cual abordamos ya en la primera del presente capítulo.

De tal forma podemos señalar inicialmente que “Una misma historia puede ser contada de diferentes modos o discursos y siempre nos es dada en uno en concreto. En rigor, la historia se infiere en un relato, no existe independientemente de él, y, cuando se intenta hacerlo - como al verbalizar el argumento de una película - se elabora un relato paralelo”.³¹ Ese relato paralelo es de alguna manera el principio de la adaptación de un texto a otro, de la literatura al cine, lo que plantea retos distintos para conseguir el objetivo final.

De tal forma la historia en *Los vuelcos del corazón* presenta el conflicto de José Antelmo Cruz, militante del Partido Comunista Mexicano, quien es encargado de cuestiones de capacitación para militantes del partido en Veracruz, en dónde conoce a Aurora, extranjera de origen griego, quien trabaja para el Partido; entre ellos surge un intenso romance que los lleva a planear un escape del país, en una deserción del partido. Cuando el plan parece consumarse mediante documentos falsos, José Antelmo recibe las noticias de los dirigentes del partido de que saben lo planeado por ellos, y le ordenan acabar con la vida de Aurora, informándole también que ella ha traicionado al Partido para lograr los fines de la huída. José Antelmo se ve entre la disyuntiva del amor y la fidelidad a la militancia política y acaba finalmente con la vida de su amada arrollándola con un automóvil.

³⁰ Sánchez Noriega José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, España, Paidós, 2000, p. 83.

³¹ *Ibid*, p. 82.

José Antelmo, después de consumir las órdenes del partido, es enviado por sus dirigentes al norte de México, a la frontera, en donde tiene la misión de monitorear los movimientos de los trenes que transportan material bélico estadounidense para apoyar la causa aliada en la guerra, y preparar un atentado contra ellos. José Antelmo ha suplantado su identidad convirtiéndose en un escritor alcohólico, con la intención de pasar desapercibido. Ha sido recibido por Raquel, mesera y eventualmente prostituta, que se enamora de él y le procura vivienda y alimentación. Raquel sueña con regresar a Veracruz en donde tiene una hija, por ello ahorra el mayor dinero posible, ha invitado a José Antelmo a partir hacia ese destino. Raquel tiene una historia oscura en el pasado, había sido amante de el Nereidas, quien pasó una temporada preso y se ha fugado con la intención de saldar cuentas con Raquel, quien lo delató de negocios ilegales, razón por lo que fue procesado en la cárcel.

José Antelmo consuma el atentado contra el tren, pero posteriormente es avisado por el Partido de que la Unión Soviética se ha unido con los aliados por lo que la misión de Antelmo resulta ahora inútil. Ambas decepciones, la del asesinato de Aurora y la decepción de la causa comunista en la guerra terminan con la voluntad de José Antelmo, asumiéndose como un muerto en vida, he intentando acabar con su vida siendo arrollado por el tren. Mientras tanto el Nereidas ha llegado con Raquel a ajustar cuentas, él le arrebató un prendedor, único recuerdo de su hija, además del dinero que tiene para retirarse de sus actividades habituales y regresar al puerto; José Antelmo llega a la vecindad y enfrenta a Nereidas, a quien hiere y recupera el prendedor, con lo que José Antelmo se reconcilia con la vida, con el amor y con su existencia.

Esta es la sinopsis general de la historia que relata en el filme, se han presentado los sucesos en forma cronológica, de tal manera que se abordan sólo las acciones acontecidas, sin implicaciones discursivas que provocan efectos diversos en el espectador, y que se tratarán en el siguiente apartado.

Debe tomarse en cuenta también, en lo que se refiere a la historia, que ésta tiene una duración determinada y una época o tiempo en la cual se desarrolla. En el caso del filme que atañe a este estudio se trata de de la década de los cuarenta, en México, lo que tiene a su vez una serie de implicaciones importantes para la realización de la película, como vimos brevemente en el contexto de la misma, implicaciones de vestuario, montaje y espacio recreado. Además de ello debe tomarse en cuenta la gran fuerza que en ese momento tenía el socialismo y el comunismo en el mundo, y México no era la excepción, lo cual explica en gran medida la importante relación de José Antelmo con la militancia política.

Por otro lado, en cuanto al tiempo en que se desarrolla la historia relatada, podemos encontrar ciertos índices un tanto ocultos al respecto, siendo una historia que se desarrolla a través de algunos años en la vida del protagonista, es decir que no se trata de una narración sencilla que se desarrolla durante un lapso corto de tiempo, sino una historia complicada que tiene un proceso de maduración en el conflicto y proceso de degradación del personaje, hasta la sublimación final de su conflicto interno y la vuelta a la normalidad.

No es la intención en este apartado ser exhaustivos en lo que ha esta dimensión del análisis se refiere, ya que habremos de entrar a un capítulo de análisis comparativo que nos permitirá ahondar más en estas cuestiones particulares.

En lo que se refiere al discurso que presenta el filme, encontramos especificidades que permiten estructurar un efecto de intriga en el espectador. “El discurso puede contar esa historia en orden cronológico o no, puede transformar su duración y dosificar la información por diferentes motivos.³² Es así que el discurso cinematográfico tiene una forma, al igual que la literatura, de presentar la historia de una manera distinta a lo habitual. Barthes dice que “más

³² *Ibid.*, pág. 83.

allá del nivel del discurso comienza un universo extralingüístico integrado por otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos) cuyos términos ya no son sólo los relatos sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etcétera) Ya que la narración sólo puede recibir su sentido del mundo que la utiliza”.³³

De esta manera, de igual forma que en la literatura, el discurso en el cine es el modo de presentación de la historia misma, el ordenamiento de los elementos narrativos que permiten un efecto particular deseado por el realizador en relación a la historia relatada.

En cuanto a la diégesis del filme, podemos señalar particularidades que hacen posible la narración cinematográfica, no realizaremos aún ninguna aproximación entre los dos textos, el fílmico y el literario abordados en este trabajo, sino que mencionaremos sólo de manera breve las particularidades más generales que presenta la obra fílmica en relación a este apartado.

Así, tomando prestado el concepto de discurso en el análisis narrativo, “que es el proceso de la enunciación (cuyos protagonistas son el narrador y el receptor de la narración) que vehicula la intriga de la historia, (es decir los hechos relatados cuyos protagonistas son los personajes)”;³⁴ podemos definir algunas particularidades en la manera en que es presentado dicho discurso en el filme. Debe señalarse a continuación que en la parte final de este capítulo haremos un recorrido breve acerca de la segmentación en planos y secuencias, que son las herramientas de análisis para determinar el discurso presentado en cuanto a la imagen se refiere.

En el discurso de la película se hace necesario señalar la estrategia discursiva presente para estructurar la trama, en donde se hace una estructura

³³ Roger Barthes citado en, Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario, Op. Cit.*, pág. 89.

³⁴ Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997, pág. 155.

en *zigzag*, de tal manera que se hace un uso constante de la analepsis -cuando el discurso pospone el momento de informarnos acerca de ocurrencias habidas con anterioridad- para remitirnos al pasado del protagonista, lo que permite escudriñar poco a poco el conflicto interno que da vida a la historia relatada. Si bien esta estructura es una anacronía, puede señalarse un tiempo psicológico en estos retrocesos anacrónicos o analepsis, ya que estos momentos se refieren invariablemente a los recuerdos del personaje protagonista, mientras que el relato, sin estos momentos personales, presentaría una estructura cronológica simple.

De igual manera en el plano del discurso señalaremos el tono realista que presenta la narración fílmica, es decir que el vestuario y la ambientación, la música y el contexto histórico que se presente mediante índices, nos remiten a los años cuarenta en México, son elementos que proporcionan verisimilitud a lo reflejado en la imagen narrativa.

Por ello la representación del espacio tiene una especial importancia en este apartado, siendo que “el escenógrafo de la obra dramática funge como un lector mediador que se ocupa de materializar los datos espaciales tratando de interpretar al autor, es decir tratando de plasmar lo que el autor imaginó”.³⁵ Más adelante en este estudio analizaremos con mayor detalle este proceso de la adaptación del texto literario al texto fílmico citando ejemplos específicos.

Siendo así, podemos dejar en claro que el efecto estético que provoca el filme en el espectador corre a cargo de este discurso narrativo fílmico, de ahí su importancia trascendente para la realización de la obra, por ello es importante señalar que:

El discurso no se apega de manera servil los ordenamientos de la historia, no es inocente ni hay transparencia en la exposición; por el contrario,

³⁵ Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, Op. Cit., pág. 91.

frecuentemente se revela e impone un orden, una lógica, una sintaxis que son suyas propias y que suscitan un juego de analogías, oposiciones, de ajustes y desajustes, de anticipaciones y resúmenes con los de la historia, pues en el cuerpo del discurso se confrontan ambos universos.³⁶

Es por ello una sintaxis particular del relato fílmico, un juego de encadenamientos de planos y secuencias que produce un modo particular y único para presentar la historia, es en sí el trabajo artístico realizado por el guión y la realización, que en nuestro caso particular encuentran su autoría en el maestro Mitl Valdez.

2.2.3 Segmentación comparativa: planos, secuencias y *découpage*

Dedicaremos esta última parte del segundo capítulo a señalar conceptos básicos para el análisis del film que son los planos y secuencias. Resulta importante definir estos conceptos para el trabajo ya que nos permitirá identificar de mejor manera los segmentos a analizar, permitiéndonos a su vez un mejor punto comparativo con el texto literario que es el origen primigenio de la historia presentada.

En primera instancia resulta indispensable definir los dos conceptos básicos con los que se nos presentan las imágenes en un film; “En el cine narrativo clásico, los planos se combinan a su vez en unidades narrativas y espaciotemporales comúnmente denominadas secuencias (o conjunto de planos). A estas dos unidades, el plano y la secuencia narrativa, se aplica la noción de *découpage*”.³⁷

³⁶ *Ibid.*, pág. 90.

³⁷ Aumont, J. Marie, M. *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 56.

Señalar estos elementos nos permite observar a la imagen fija como un sistema de encadenamiento que puede reducirse a elementos independientes, fotogramas, lo que sería el equivalente lingüístico del encadenamiento de las palabras en la estructuración de una idea completa, de un sintagma completo que sería la secuencia, a su vez reunidos en un texto de mayor extensión regido por las reglas básicas de la narración, o bien la generación de un conflicto con sus tres momentos básicos, el principio, el desarrollo y la solución, lo que nos lleva a pensar en la obra cinematográfica terminada.

A pesar de que el término *découpage* ha tenido diversas acepciones desde que se acuñó, el sentido en que se emplea en este trabajo se ciña a “una descripción del film en su estado final, generalmente basado en los dos tipos de unidades”³⁸ antes señaladas, el plano y la secuencia.

Lo que se conoce con el nombre de segmentación es la división que se hace de las secuencias de un film, para aclarar puntos definiremos el concepto secuencia como “una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable por su naturaleza a la escena [...] la unidad de memorización y de “traducción” del relato fílmico en relato verbal”.³⁹ Resulta un concepto sencillo si pensamos en la experiencia personal de una persona al narrar un filme a otra, es la capacidad de contar bloques narrativos que nos permitan recrear la historia de manera sencilla y estructurada.

La segmentación de un filme presenta problemas particulares, se puede mencionar tres formas de realizar esta división sintagmática, una de ellas es la delimitación de las secuencias (¿dónde comienza y dónde termina cada secuencia?), “se basa en las señales más fáciles de identificar, los distintos “fundidos” y “cortinillas” que a menudo se han comparado con signos de

³⁸ *Ibíd.*, Pág. 57.

³⁹ *Ibíd.*, Pág. 63.

puntuación que separan los “capítulos” del film”.⁴⁰ Se trata de la manera más simple y sencilla de identificar estas secuencias.

Otras forma de hacer la segmentación de un film es a partir de la estructura interna de las secuencias (¿cuáles son los distintos tipos de secuencias?). Christian Metz, en su gran sintagmática, señala la categoría de los planos autónomos, que “comprende tanto los planos aislados en forma de inserto como los planos secuencia que pueden durar varios minutos”.⁴¹ Posteriormente señala dos grandes campos conocidos como sintagma acronológico, que “significa que no hay relaciones cronológicas señaladas entre los diferentes planos que constituyen al segmento”,⁴² y los sintagmas cronológicos, en donde “las relaciones cronológicas en cuestión pueden ser o bien de sucesión o bien de simultaneidad”.⁴³ Se trata de un ejercicio de segmentación útil aunque por su amplitud es conveniente centrar de manera adecuada al tipo de análisis que se pretende realizar, ya que permite tomar decisiones acerca de segmentar más atendiendo a cambios menores en la diégesis del film.

Y por último encontramos un tipo de segmentación que atiende a la sucesión de las secuencias, ¿cuál es la lógica que preside su encadenamiento? Que propone que “en un film narrativo clásico [...] se establece muy frecuentemente una relación explícita entre dos segmentos sucesivos, y que esta relación, puede ser de tipo temporal [...] o bien de tipo causal (un elemento del primer segmento es la causa, señalada como tal, de un elemento del segundo)”.⁴⁴ Este tipo de segmentación abandona el carácter descriptivo para adentrarse en un proceso de interpretación por parte del análisis, por lo que su nivel de complejidad es mayor que los tipos anteriores de segmentación.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 65.

⁴¹ Christian Metz citado en *Ibid.*, p. 67.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Aumont, J. Marie, M. *Análisis del film, op cit.*, p. 69.

De esta manera hemos señalado de manera breve los tipos de segmentación del filme que se habrán de utilizar en el análisis comparativo entre el texto fílmico y el texto literario. La segmentación se ha abordado en este capítulo como una manera de introducir y facilitar la comprensión de la segmentación del plano y secuencia que se hará a partir del filme, y su consecuente relación con las partes del cuento o texto literario a abordar.

CAPÍTULO III

De *Resurrección sin vida* a *Los vuelcos del corazón*

Todo realizador aspira a que su película genere una comunicación clara y emotiva con el espectador; que el film se entienda, convenza y emocione, de modo que se establezca una comunicación entre el realizador y el espectador, con la cual el corazón de éste palpite al mismo ritmo y con la misma intensidad que el corazón de cada personaje e igual que el corazón del realizador⁷⁵

Mitl Valdez

3. Análisis del proceso de adaptación

Una vez que en anteriores capítulos hemos brindado un panorama amplio acerca de los autores de las obras a analizar, así como de las obras mismas, en lo que se refiere a contextos de producción, conceptos de análisis, puntualización de casos específicos, etcétera; entraremos finalmente a este tercer capítulo en donde se pretende realizar un análisis comparativo del texto fílmico *Los vuelcos del corazón*, en relación al texto literario *Resurrección sin vida*, del que parte la adaptación cinematográfica.

Debemos puntualizar el enfoque del análisis a realizar a continuación. Se trata, como lo indica el objetivo de este trabajo, de identificar los elementos narrativos que se conservan y los que se transforman en la adaptación del texto literario al texto fílmico. Como hemos señalado reiteradamente en esta investigación, si bien es cierto que el cine y la literatura presentan particularidades en su creación que los hace muy diferentes en sus obras finales, también es cierto que comparten como elemento común a la narración de una historia, y en ese sentido es posible utilizar las herramientas del análisis literario - como el estructuralismo y la narratología-, para definir cuestiones acerca de sus estructuras.

En el caso particular del cine, este aspecto del análisis, si bien no es nuevo y existe investigación al respecto, no es aún tan común. La apertura del

⁷⁵ Valdez Mitl, “El guión y la cámara fuera y dentro del huracán”, en *Guión cinematográfico. Cuadernos de estudios cinematográficos 1*, México, UNAM – CUEC, 2007, p. 10.

cine como herramienta para la educación y la investigación es una veta en donde aún falta camino por recorrer. No así la literatura, que mediante las teorías de análisis en diferentes épocas y los sistemas lingüísticos, ha brindado al investigador una amplia gama de herramientas con los cuales se puede trabajar en aras de desentrañar la estructura y el significado profundo de las obras, y en muchos casos de la correlación de las obras intertextuales.

El análisis que se realizará a continuación atiende principalmente a los elementos narrativos que se menciona a continuación: el narrador, la estructura espacio-temporal, la organización del relato y los personajes; nos centraremos en estos aspectos para delimitar el análisis buscando no extenderse a otros ámbitos que puedan dispersar el contenido. El análisis pretende aislar los elementos narrativos, hacer una conceptualización teórica de los mismos y señalar su correspondencia, supresión, adición o transformación, en relación a los textos fílmico y narrativo. Se incluyen fotogramas del filme así como citas textuales de la obra literaria para validar la comparación analítica que permita apreciar el objetivo de este trabajo.

3.1 El narrador: ¿Quién escribe? ¿Quién habla? Enunciación y punto de vista

Iniciaremos el análisis atendiendo a la cuestión del narrador, cuestión fundamental para el análisis en virtud de conocer la voz narrativa imperante en el relato, y cómo fue resuelta en su paso al lenguaje fílmico, en donde habremos de puntualizar aspectos como el narrador, el punto de vista y la focalización.

Puntualicemos de manera inicial una diferencia fundamental entre los dos tipos de narrador que se presentan en la literatura y en el cine. Empezando por el ámbito fílmico debemos tomar en cuenta que “[...] el narrador cinematográfico es un narrador impersonal que se vale del conjunto de códigos visuales, sonoros y

sintácticos”.⁷⁶ Es decir que en el cine el narrador que nos presenta el discurso es la cámara, que es a fin de cuentas quien nos presenta el mundo ficcional que se representa y en el que están insertos los personajes.



En el fotograma anterior, correspondiente al inicio del filme apreciamos el tipo de construcción, la posición de la cámara que hace un recorrido para mostrarnos el contexto, el filtro de color opaco y una clara referencia espacio temporal que nos ubica históricamente. Es la cámara la que ha asumido el papel de narrador.

En tanto que refiriéndonos al texto literario, y por ende a la literatura, se puede señalar al narrador como aquel que “mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar [...] hace la relación de sucesos reales o imaginarios; [...] En la narración literaria, el papel del narrador es necesariamente ficcional, [...] Podría decirse que en este tipo de narración, el autor se oculta detrás del narrador que es un personaje “sui generis” que asume la tarea de construir un relato”.⁷⁷

⁷⁶ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Op. Cit., p. 89.

⁷⁷ Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Op. Cit., p. 355 – 356.

Atendiendo a las dos explicaciones básicas del narrador en ambos campos, literario y fílmico, podemos señalar como una diferencia fundamental la construcción del espacio o mundo ficcional a partir de la imagen y la verbalización; aunque esto debe entenderse para este trabajo, más que como una deficiencia irreconciliable, como una posibilidad de experimentar lenguajes diversos y precisamente generar la intertextualidad de una obra artística, y en nuestro caso bajo una estética visual acorde con la historia original.

El relato, que es la labor que realiza el narrador, es definida por Luz Aurora Pimentel como “la construcción verbal, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción (y, necesariamente, de pasión) e interacción humanas que evoluciona en el tiempo, y cuyo referente puede ser real o ficcional”.⁷⁸ Lo que reafirma lo anteriormente dicho acerca del narrador literario y su capacidad de verbalizar el mundo ficcional que construye la diferencia del cine, en el que el narrador se vale de las imágenes para crear este mundo en donde se desarrolla el discurso fílmico.

Partiendo ahora desde el texto literario RSV⁷⁹, definiremos en primera instancia el tipo de narrador predominante en el relato, que nos permita establecer un antecedente en el texto que da vida a la historia original que más tarde sería recreada en el filme. (RSV i)

Se trata de un narrador extradiegético, es decir un narrador que narra el mundo ficcional desde fuera de la diégesis de la historia, que narra en tercera persona la historia: “Había un montón de cosas; la guerra también. Una cosa y la otra, ésta y aquélla, inexplicables – ajenas a él mismo hasta la irrealidad”,⁸⁰ “él

⁷⁸ Pimentel, Luz Aurora, “Teoría narrativa”, en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, editado por Esther Cohen, México, UNAM - Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005, p. 259.

⁷⁹ A partir de este lugar en el texto, en adelante se denominará con las siglas RSV al texto literario “Resurrección sin vida” de José Revueltas citado anteriormente.

⁸⁰ RSV, p. 83.

se dejaba amar como un muerto”;⁸¹ “Espantosa cárcel, repetía ella con los ojos inmensamente abiertos de terror”;⁸² lo anterior denota una estrategia discursiva del autor “que le permite manejar el discurso a través de un ángulo de visión u otro, es decir, desde cierto punto de vista que no es otra cosa sino el modo como los acontecimientos son percibidos por el narrador y, en consecuencia, por el lector virtual”.⁸³ De esta manera el narrador toma distancia de los personajes que realizan las acciones, es una voz narrativa un tanto metafórica en la medida en que no podemos identificarla con persona alguna, es sólo el creador extradiegético del discurso presentado.

De tal forma constatamos que se trata de un narrador omnisciente, en la medida en que conoce los pensamientos del personaje principal, ya que es partícipe de la interioridad psicológica de Antelmo Cruz, y de los personajes secundarios que aparecen en la historia: “[...] (Sin embargo – por fuera -, era imposible – y pensaba en cómo lo mirarían los demás – no verlo innodado de las formas más vitales de la existencia.)”.⁸⁴ “(asunto de Raquel, la mesera amiga suya, que a otras horas funcionaba como prostituta).”⁸⁵ “Raquel: lo amaba sin fijarse, sin darse cuenta”.⁸⁶ Constatamos así que el narrador está fuera de la historia, manteniendo una constante ubicuidad en relación a las acciones relatadas, mientras que los personajes están insertos en la historia, encerrados en el mundo ficcional creado y determinado por el narrador, Chatman lo señala de la siguiente manera:

Sólo los personajes viven en el mundo diegético, por tanto sólo de ellos se puede decir que “ven”, es decir, que tienen una consciencia diegética que literalmente percibe y piensa sobre las cosas desde una posición en el interior de este mundo [...] El narrador no puede

⁸¹ *Ibíd.*, p. 85.

⁸² *Ibíd.*, p. 88.

⁸³ Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, *Op. Cit.*, pág. 112. La parte final de la nota que se refiere al “modo de los acontecimientos” es una referencia tomada por la autora de Grupo “M”.

⁸⁴ RSV, p. 83.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ RSV, p. 84.

percibir o concebir cosas en este mundo, sólo sobre este mundo, ya que para él el mundo de la historia, siempre es “pasado” y “en otro lugar”. Él puede presentarlos, comentar sobre ellos e incluso (figuradamente) visualizarlos, pero siempre y únicamente desde el exterior [...] la lógica del relato le impide a él / ella verlos literalmente o pensarlos desde el interior de los confines del mundo de la historia.⁸⁷

Haciendo correlación con el filme, es importante abordar nuevamente la importancia -por la diferencia sustancial que representa- de la verbalización que brinda la literatura al narrador, lingüísticamente este tiene la posibilidad de determinar tiempos verbales llevándonos del pasado al futuro y viceversa, teniendo plena libertad de narración. Mientras que el filme “[...] no tiene esa posibilidad, pues un tiempo anterior siempre deviene presente en la imagen y, salvo que una voz en *off* o en *over* dé cuenta de su condición de pretérita, la acción narrada funciona como actual y contemporánea al tiempo de la enunciación”.⁸⁸ De tal manera el narrador cinematográfico pierde la forma antropomórfica que pudiera llegarse a pensar que tiene el narrador en la literatura, se convierte en una convención de herramientas de la imagen –y el sonido- para hacernos entender, como espectadores, el modo de la enunciación.

En lo que respecta al punto de vista, también llamado modo narrativo, debemos señalar que es la instancia que regula la distancia entre el narrador y los personajes en relación al mundo ficcional en que se desenvuelven, siendo de esta manera “un mecanismo de construcción del relato por el que la historia es contada según una perspectiva determinada, privilegiando un punto de vista sobre los otros, restringiendo la información, omitiendo unos datos o sobrevalorando otros”.⁸⁹

⁸⁷ Chatman citado en, Stam, Robert. Burgoyne, Sandy. Flitterman – Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 116.

⁸⁸ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Op. Cit., p. 88

⁸⁹ *Ibid.*, p. 90.

Por lo anterior podemos señalar que el punto de vista predominante en el filme *Los vuelcos del Corazón* está relacionado íntimamente con el personaje José Antelmo, siendo este además del protagonista de la historia, el personaje presente en ambos momentos temporalmente distanciados en el interior de la historia, es decir que se convierte en el enunciador del discurso en la medida en que participa efectivamente en el pasado de la historia, presentado mediante múltiples analepsis, como se ha señalado antes, y en el presente de la narración. Se narra por sobre todas las demás circunstancias el conflicto interno del personaje, entre la militancia y obediencia al partido y el mundo de las pasiones interiores del personaje.



En el cuadro anterior se aprecia a José Antelmo en el presente narrativo, puede apreciarse un ambiente desordenado, un filtro de color opaco, elementos como el alcohol y el cigarro y una apariencia desaliñada del personaje.



Mientras que en este segundo cuadro, José Antelmo está habitando el pasado narrativo, un *flashback* o analepsis encapsulada, en donde toma responsabilidades por el partido en una actitud propositiva; el ambiente se nota amplio, iluminado, se observa el mar como elemento que sugiere libertad y calma, su apariencia física es pulcra y elegante.

Por otro lado, en lo que se refiere al texto literario RSV, encontramos un modo narrativo predominante del narrador extradiegético, es el quien regula la información del mundo ficcional que se presenta al lector. Su relación con los personajes es estrecha al ser de igual forma un narrador omnisciente, sin embargo el discurso es presentado dando prioridad a el personaje Antelmo, es precisamente el mundo ficcional en que vive este personaje, así como el mundo interior, puramente psicológico, que presenta y que permea la descripción de las acciones relatadas por el narrador, por ello el punto de vista está apuntando hacia Antelmo Cruz, quien vive el conflicto y lucha interior, esta lucha es presentada a manera de un monólogo interior, aunque sin llegar a serlo, puesto que el narrador relata desde la perspectiva o punto de vista del protagonista su mundo ficcional personal, a lo que no se le es permitida la entrada a este mundo.

En cuanto a la focalización, Beristáin señala que se trata de “la ubicación de la mirada que observó los hechos, puede o no ser del narrador⁹⁰”, es decir el personaje o narrador que observa el desarrollo de las acciones. En el caso del texto literario en cuestión queda claro que la focalización recae en el narrador en tercera persona, quien observa los hechos desde un presente determinado y hace una narración de las acciones de las que es testigo. Se trata de una focalización interna que podemos definir por ciertos rasgos como la descripción de hechos y acciones determinadas por el conocimiento omnisciente del narrador, el tiempo psicológico que se relata y las informaciones a manera de

⁹⁰ Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Op. Cit., p. 356.

monólogo interior, además de una serie de anacronías y el comienzo del relato a la mitad de la historia, lo que se conoce como relato “*in medias res*”.

Mientras que en lo que respecta a la focalización, de acuerdo a las categorías de Genette al respecto, podemos señalar que el filme presenta una focalización interna o subjetiva, en virtud de que “el narrador sabe tanto como un personaje de la ficción, con quien se identifica”.⁹¹ En este caso en particular se trata de José Antelmo quien entre en juego con el narrador en un juego de tomas subjetivas, ya que la focalización interna en el caso del cine exige la utilización de estas tomas subjetivas en donde la cámara, que es el narrador, ocupe el lugar de los ojos de un personaje focalizador.

3.2 Transformaciones de la estructura temporal

La temporalidad y su manipulación es una de las posibilidades expresivas más importantes en la narración de un relato, de él dependen en gran medida la atención del espectador y la calidad estética de una obra. En este apartado explicaremos en la medida de lo posible las relaciones temporales entre las obras que estamos comparando, sus coincidencias y diferencias, en el caso del medio literario al contexto fílmico.

Sánchez Noriega señala que “se puede distinguir, al menos, el tiempo externo al relato fílmico o literario –que, a su vez, consistiría en el tiempo del autor o de la escritura y el tiempo del receptor o de la lectura- y el tiempo interno al relato, en el que hay que diferenciar el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado”.⁹²

Atendiendo a la cita anterior hay que observar que en el presente trabajo hemos dedicado el segundo capítulo a atender el contexto de producción de

⁹¹ Genette citado en Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Op. Cit., p. 91.

⁹² *Ibíd.*, p. 97.

ambas obras, es decir el tiempo del autor, que conlleva a considerar cuestiones importantes en relación a la producción de la obra, ya que no es lo mismo cohabitar en el momento en que la obra se sitúa o no. En el caso particular de las obras aquí analizadas, ambas en relación a la historia están situadas en los años cuarenta, diferencia fundamental si consideramos que José Revueltas escribió *Resurrección sin vida* de manera posterior a estos años. Sin embargo fueron años en que el vivió y conoció de manera profunda; mientras Mitl Valdez desarrolló el trabajo de *Los vuelcos del corazón* a mediados de la década de los noventa, enfrentándose al reto de recrear un tiempo pasado que no vivió, por lo que esa distancia resulta determinante en la realización de su obra fílmica en relación al texto literario, cuestiones que se explicitan de manera clara en el capítulo anterior.

Por lo anterior podemos trabajar en este apartado del trabajo únicamente con la temporalidad interna de ambos discursos, el literario y el cinematográfico, para señalar sus similitudes y diferencias intertextuales.

Iniciando con el texto literario se puede hacer la aclaración evidente de que se trata de un relato no lineal, es decir que no guarda las proporciones naturales de la historia de ser narrada en un tiempo estrictamente cronológico. La narración inicia *in medias res*, es decir en un punto medio de la historia. Si bien el cuento no revela en primera instancia referencias textuales del tiempo en que se narra si existe un referente que nos sitúa temporalmente en la historia: “Había un montón de cosas; la guerra también. Una cosa y la otra, ésta y aquélla, inexplicables – ajenas a él mismo hasta la irrealidad” (RSV p. 83). Se trata del inicio del texto, se señala en él un índice temporal importante al mencionar la guerra, aunque esa serie de palabras desordenadas parecen tener la misión de mostrar al lector la confusión que reina en el tiempo relatado.

Más adelante en el discurso literario se señala: “el Tratado de Préstamos y Arrendamientos, toda clase de armas y material bélico de los Estados Unidos

para aprovisionar a Inglaterra, que hasta ese momento luchaba sola” (RSV p. 84). Este fragmento del cuento contiene también índices de temporalidad, esta información exige del lector un cierto conocimiento de la historia que permita definir el momento histórico al que se refiere el relato y por consiguiente en el que se narra el presente narrativo. Es sin lugar a dudas una marca de estilo del escritor presentar el discurso literario de esta manera, ya que exige una mayor participación del lector en la obra, pero también un aislamiento particular del personaje, nos inserta en el desesperante mundo del protagonista, en donde el tiempo ha dejado de ser conciencia del personaje al olvidarse y abandonar el mundo real, el de las relaciones humanas; por lo que lo consideramos que la ubicación temporal de una obra es una determinante fundamental para la construcción narrativa.

Por su parte, el texto fílmico inicia la narración con una referencia temporal clara, una vez terminados los créditos aparece el texto “México, 1941”, lo que brinda al espectador una referencia clara del lugar y el año del desarrollo de la historia, un elemento lingüístico que lleva al espectador directamente en la ubicación temporal en el que se sitúa la historia, lo que exige una menor participación del espectador en cuanto que el cine “se vale de recursos lingüísticos y, sobre todo, de los objetos (vestido, muebles, construcciones, máquinas, etc.) que de inmediato sitúan la acción en una época aproximada.”⁹³

Lo anteriormente señalado resulta significativo mediante una referencia temporal el filme, éste inicia con una referencia al pasado de la narración. Se trata de una secuencia inicial en donde el protagonista maneja un automóvil de la década de los cuarenta en una playa en un día soleado, parece disfrutar del paseo hasta que en el horizonte observa a Aurora; José Antelmo aunque la observa sigue de largo, pero un tramo más adelante Aurora aparece nuevamente frente al auto, el protagonista intenta esquivarla desesperadamente

⁹³ Genette citado en Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Op. Cit., p. 109.

pero a cada movimiento del coche ésta aparece invariablemente frente a él; José Antelmo despierta claramente alterado en un oscuro cuarto en donde está durmiendo con Raquel. Mediante los escenarios y elementos del montaje antes señalados nos ubicamos temporalmente como espectadores mediante elementos como el auto antiguo, el vestuario, y los elementos escenográficos presentados.



Si bien la anterior secuencia pareciera una analepsis visual, o *flashback*, no lo es en el sentido de que es un microrelato que recrea el pasado pero se desarrolla en el presente narrativo en virtud de que se trata de un sueño del protagonista. Si consideramos esta secuencia inicial podemos pensar en la subjetividad del mundo onírico y contraponerlo con el desorden de ideas que presenta el inicio de la narración literaria, encontrando un punto de similitud en ambos textos.

Genette señala las relaciones de tiempo en tres subdivisiones principales: orden, duración y frecuencia.⁹⁴ Abordaremos con mayor detalle, por las necesidades de este estudio, el primero de estos aspectos, de tal manera que:

Orden: se refiere a la relación entre la secuencia en la que los hechos suceden en la historia y el orden en el que son contados. La pura cronología es un tipo de orden, mientras que los hechos presentados

⁹⁴ Genette citado en, Stam, Robert. Burgoyne, Sandy. Flitterman – Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Op. Cit. p. 142.

fuera de tal secuencia son llamados anacronías. Las Anacronías son de dos tipos: analepsias o *flashbacks*, y prolepsias o *flashfowards*. Las analepsias pueden ser externas, si cubren un periodo de tiempo anterior a los hechos del relato principal, por ejemplo cuando un relato proporciona información de fondo, o pueden ser internas, si llenan un vacío en el relato principal.⁹⁵

En el filme *Los vuelcos del corazón* la analepsis tiene una importancia fundamental en la estructura narrativa, el discurso está estructurado de tal manera que el espectador reconstruye la historia a través de los segmentos presentados desde el pasado de la narración, es decir que se hace un uso constante de la analepsis externa.

Este elemento narrativo correspondiente a la temporalidad, cobra especial importancia en el filme, presenta dos historia distintas por su sucesión en el tiempo, el orden del discurso nos sitúa en el presente narrativo donde el protagonista se encuentra en la frontera norte, durmiendo con Raquel, pero subyace la historia de por qué José Antelmo se encuentra en ese lugar, convirtiéndose en un pasado narrativo paralelo a la presentación en el discurso fílmico. En ese sentido la narración se convierte en dos historias paralelas que explicarán las acciones relatadas en el presente de la narración.

Observamos esta cuestión en elementos visuales presentes en el filme para crear esta distancia entre las historias presentadas, ya que como señalamos anteriormente el cine, o mejor dicho la imagen fílmica, siempre deviene en el presente de la narración; algunos de estos cambios son el cambio de color o bien de intensidad de la luz en las imágenes, el vestuario y los escenarios, pero abordaremos de manera más específicas a estas cuestiones de espacio en el apartado correspondiente.

En cuanto al texto literario se hace uso únicamente de una analepsis, que clarifica en gran medida el sentido del discurso. De igual manera que en el filme, la analepsis es un recuerdo del protagonista, quien de esta manera crea una

⁹⁵ *Ídem.*

distancia entre el presente y el pasado narrativo, en lo que concierne a la literatura, este distanciamiento de la estructura temporal subyacente se realiza mediante el uso de tiempos verbales, por ello es más concreto en su uso encontrando menores dificultades para su creación; Revueltas abre la analepsis de la siguiente manera: “A veces se repetía por dentro a Holderling, unido al estrujante recuerdo de Alejandra”⁹⁶ y la cierra de esta forma: “Más hoy lo recitaba con una indecible amargura irónica, además sin Alejandra”.⁹⁷ Es decir que al autor literario le basta hacer uso en una única ocasión de la narración el uso de la analepsis para relatar el conflicto prevaleciente en ambos tiempos narrativos de Antelmo Suárez, insertando este viaje al pasado narrativo como explicación de las acciones presentadas en el presente de la narración.

Por lo anterior podemos señalar que el uso del salto o referencia al pasado, analepsis y *flashback* es una constante en ambas obras, resulta evidente que el discurso y el medio de presentación distintos que representan ambos campos artísticos crean distancia en la estructura temporal mediante el uso de esta herramienta en ambas obras, por lo que hay que señalar que la esencia de la historia presentada en el filme mediante la narración respeta y hace un uso fundamental de este elemento narrativo en su construcción.

En cuanto a la duración -que tiene que ver con las variaciones de la velocidad o el ritmo constantes de la historia y el ritmo y los tiempos variables del discurso-⁹⁸ se debe señalar que contrario a lo que sucede en muchas de las adaptaciones de la literatura al cine, en donde se pierden situaciones y personajes en aras de ajustarse al tiempo promedio de un largometraje, en el caso de las obras que aquí analizamos se da un fenómeno distinto, diametralmente opuesto, ya que el texto literario adaptado se trata de un cuento de extensión breve (10 páginas), lo que permitió al realizador tomar la anécdota

⁹⁶ Cuento “Resurrección sin vida” en *Material de los sueños, Op. Cit.*, p. 86.

⁹⁷ *Ibidem.*, p. 88-89.

⁹⁸ Genette citado en, Stam, Robert. Burgoyne, Sandy. Flitterman – Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine, Op. Cit.* p. 143.

principal, y adicionar elementos como personajes e historias internas subyacentes de los personajes, escenarios y situaciones, que no existen en la obra original, haciendo más extenso y libre el trabajo creativo tanto del guión como del montaje y dirección del filme.

En lo que concierne a la frecuencia, que hace referencia a la relación entre el número de veces que algo ocurre en la historia y el número de veces que es representado en el discurso,⁹⁹ podemos señalar el uso del relato repetitivo en algunas cuestiones presentes en ambas obras, tal es el caso de la actitud del protagonista; por un lado, en el texto literario se hacen referencias constantes a la actitud ausente y apática de Antelmo Cruz, al grado de considerarlo y hacer referencias constantes a un “muerto en vida”, un hombre sin voluntad a causa de los hechos de su pasado, “Él se dejaba amar como un muerto, como se ama a los muertos; una lápida donde estaba escrito su nombre, desnudo del ser: Antelmo Suárez, dentro de cuyo cuerpo yacía como en el interior profundo de un féretro”.¹⁰⁰ Mientras que en el discurso fílmico se presenta a un personaje desmoralizado, molesto con la vida, se hace una reiteración constante a esta actitud de aislamiento personal del protagonista.

De igual forma podemos considerar como relato repetitivo la imagen fílmica de la muerte de Auorora, que si bien es cierto, como se mencionó antes, que la primera imagen de la recreación de su asesinato pertenece al mundo onírico del protagonista y por ello no forma parte del presente narrativo, si hay una reiteración de la escena que permite considerar una frecuencia reiterativa del suceso, que a su vez marca durante toda la narración la personalidad del protagonista.

Mediante lo anteriormente expuesto hemos señalado cuestiones de las estructuras temporales de ambas obras que permiten establecer la importancia

⁹⁹ *Ibidem.*, pág. 145.

¹⁰⁰ Cuento “Resurrección sin vida” en *Material de los sueños, Op. Cit.*, p. 85.

que el tiempo narrativo tiene para llevar un texto literario a su recreación en el texto fílmico, considerando que quizá sea ésta la cuestión más importante en lo que respecta a la adaptación, ya que representa un trabajo complejo que permita respetar en la medida de lo posible el trabajo del que parte la adaptación conservando así su carácter estético; sin que ello signifique restar mérito a la realización cinematográfica.

3.2.1 Organización del relato

Se hace importante dedicar un espacio a la puntuación y organización del relato, sobre todo en lo que se refiere al discurso fílmico, ya que resulta evidente que la literatura tiene amplias herramientas que permiten hacer una organización puntual de lo narrado. La literatura puede segmentar en partes y, capítulos, por ejemplo, el orden de un relato. Mientras que el cine no cuenta con las herramientas de la puntuación que faciliten la organización, para ello debe valerse de la imagen. En lo que se refiere al cine “lo más que se acepta son los fundidos en negro y encadenados, que podrían ser equivalentes a los puntos y aparte”¹⁰¹ se refiere a transiciones, de una secuencia a otra, que de alguna manera se remiten al tiempo de lo narrado en virtud del encadenamiento de las acciones de la diégesis fílmica.

Dice Christian Metz que “la puntuación escrita no se percibe, mientras que la fílmica solicita nuestra percepción.”¹⁰² Por ello es importante la puntuación cinematográfica; el espectador del filme debe reconstruir mediante fragmentos el espacio narrado, ello permitirá no perderse en el mundo ficcional presentado, siendo capaz de establecer la relación espaciotemporal adecuada para los personajes o el momento y situación de la historia representada en el filme.

¹⁰¹ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Op. Cit., p. 120.

¹⁰² *Idem.*

En el caso particular de *Los vuelcos del corazón*, se hace un uso reiterado de la toma subjetiva como cortinilla de transición hacia el pasado narrativo del protagonista, un *flashback* que es introducido por José Antelmo. Si consideramos que el asesinato de Aurora es el eje que rige la actitud del protagonista, se explica de mejor manera la transición de estas secuencias se realice mediante esta toma subjetiva, ya que el personaje pareciera interiorizarse, un paso Psicológico hacia sus recuerdos.

Mientras que el texto literario presenta un tono rápido, con muy pocos puntos y aparte, un uso constante de la coma y el punto y seguido, por lo tanto párrafos largos, descriptivos de la interioridad psicológica del personaje principalmente. Los que representa una distancia en cuanto al orden del relato entre ambos medios de expresión narrativa.

3.3 Espacio fílmico recreado

Haciendo referencia al apartado anterior, existe una cierta dicotomía entre la estructura temporal y las relaciones espaciales, ya que se complementan una a la otra; sin embargo para fines de este estudio habremos de diferenciar cuestiones importantes entre ambas dimensiones, con la finalidad de señalar de manera particular las diferencias y similitudes ejercidas en ambos textos, el fílmico y el literario.

Comenzando por el ámbito literario habrá que señalar un concepto básico de lo que el espacio refiere. De acuerdo a una definición podemos señalar que:

El espacio es el conjunto, como los lugares el subconjunto y los objetos los elementos de ellos. El lector conocerá el espacio solamente al término de la lectura, ya que en el transcurso de ella se le proporcionarán datos fragmentarios para que lo vaya construyendo. El espacio no es una totalidad de límites no precisos, de contenidos

que se ampliarán o disminuirán según los intereses del autor, ya que dependerá de los subconjuntos que contenga.¹⁰³

De esta manera entendemos que en el ámbito de la literatura el concepto de espacio es una construcción constante determinada por elementos lingüísticos que exigen del lector un cierto conocimiento y una comprensión de los escenarios presentados. En el caso de *Resurrección sin vida* existen descripciones del espacio que recrean en el lector los escenarios presentados:

[...] en el barrio chino que en la ciudad conocían por La Chinesca. Una torturante aglomeración de casucas de madera podrida, escalonadas sobre la loma de piedra sucia, con sus terribles techos iguales a la gorra grasienta y desfigurada de un mendigo, que parecían no ser sino una réplica de los mismos hacinamientos a orillas del Yang Tse Kiang, que se ven en las revistas ilustradas .¹⁰⁴

Una referencia espacial que nos introduce por primera vez al ambiente del texto, se trata sin duda de la percepción subjetiva del narrador, y no a una descripción apegada al espacio recreado, una marca estilística del autor, es aquí donde la labor del lector se hace evidente al reconstruir de manera personal el ambiente presentado. Sin embargo este espacio retratado tiene que ver con el ánimo o bien la personalidad del personaje protagonista, pareciera una interiorización del mismo. En el capítulo primero de este trabajo habíamos señalado ya la importancia que para Revueltas exigía recrear al personaje y su personalidad con los espacios habitados, hombre y ciudad se convierten así en la expresión propia de ellos, en uno mismo, de su homologación emocional, por ello el espacio es presentado con una sordidez evidente, con un desprecio por habitar en él.

De acuerdo al análisis del capítulo anterior, en relación al tiempo, en donde señalamos dos tiempo narrativos que subyacen dentro de la historia misma, se trata de un pasado narrativo desarrollado en La Habana, en donde

¹⁰³ Sánchez González, Arnulfo, *Los elementos literarios de la obra narrativa*, México, UNAM, 1989, p. 73.

¹⁰⁴ Cuento “Resurrección sin vida” en *Material de los sueños Op. Cit.* pp. 83 – 84.

Antelmo conoce y asesina a Alejandra; mientras que el presente narrativo se sitúa en la ciudad de Mexicali, lugar a donde llega el protagonista a cumplir una misión, torturado por el recuerdo de la muerte de su compañera militante, en donde vive con Raquel. Encontramos referencias textuales a los ambientes y espacios donde se desenvuelve la historia.

En cuanto al presente de la narración encontramos los siguientes índices espaciales presentes en el texto: “[...] los largos convoyes [...] trazaban una ceja dentro del territorio mexicano fronterizo para adentrarse de nuevo en el país del norte”. “Una vuelta hemisférica desde las rectangulares fábricas de California hasta las blancas arenas del Almein” ¹⁰⁵ “[...] le importaba muy poco estar ahora en Mexicali –como encontrarse en cualquier otro infierno diferente-.” [...] aquí en Mexicali”. “Antelmo había puesto la nuca sobre uno de los rieles de las cuatro vías que se entrecruzan frente a la estación del ferrocarril y aún pudo distinguir las luces de La Chinesca [...]” ¹⁰⁶ “La Posada Internacional, donde Antelmo vivía con ella” ¹⁰⁷ “entre las prostitutas y en las cantinas”. “Luego lo ayudaba a bañarse, sentado en un banco de hierro, bajo la regadera” ¹⁰⁸ “En el restaurante Li-Po” ¹⁰⁹.

Las anteriores citas son indicios del espacio narrado, del presente narrativo de la historia, que presentan espacios sórdidos y de carácter transitorio, de movimiento constante y relativo caos: las vías del tren, la Posada Internacional referente a la prostitución, la frontera, las fábricas, etc., recrean este espacio identificado con el personaje, suciedad, alcohol, prostitutas, banco de hierro, son características que presenta el ambiente y que se identifican de igual forma con el personaje en el interior psicológico.

¹⁰⁵ *Idem.*, p. 84.

¹⁰⁶ *Idem.*, p. 85.

¹⁰⁷ *Idem.*, p. 86.

¹⁰⁸ *Idem.*, p. 89.

¹⁰⁹ *Idem.*, p. 90.

Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, el discurso literario presenta el pasado narrativo del protagonista mediante una analepsis de la historia del protagonista acerca de Alejandra y su muerte. En el caso de esta segunda historia se presentan los siguientes indicios espaciales: “[...] en aquel cementerio frente al mar, salpicado por las olas altas, en el malecón de la Habana”. “*La Iliada*”. “[...] el tiempo que estuvieron juntos en la Habana[...]”. “[...] en la espantosa cárcel donde vivimos” “ a orillas de aquel parquecito, en el malecón de la Habana”.¹¹⁰ “En la acera del monumento al *Maine*”.¹¹¹

Predominan los espacios abiertos y públicos, se hace referencia al pasado, incluso a recreaciones épicas, con una violencia subyacente, pero opuesto al presente narrativo. Cabe señalar que se menciona a *La Iliada*, que si bien es evidente que no representa un espacio físico de la diégesis, si remite al lector a la recreación de un espacio épico, a ciertas características históricas que exigen del lector una recreación del pasado incluyendo lo que él sepa de las costumbres, vestimenta, y cultura del pueblo recreado, en este caso el mundo griego.

Tomemos en cuenta de igual forma que “la gran preocupación del narrador, está en hacernos sentir el espacio, no tanto en verlo [...] (el lector) desea que se lo hagan sentir como en la realidad, ya que el espacio está conformado por todo aquello que el lector, en la realidad, capta a través de sus sentidos.”¹¹²

En el texto literario por tanto, el espacio creado presenta descripciones breves del espacio privilegiando así el conflicto interior del personaje. Si bien el texto cuenta con indicios que permiten determinar lugares específicos, estos no

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Cuento “Resurrección sin vida” en *Material de los sueños Op. Cit.* p. 91.

¹¹² *Ibíd.*, pág. 75.

son descritos detalladamente por el narrador, sino sólo sugeridos, dejando en manos del lector la recreación de los mismos.

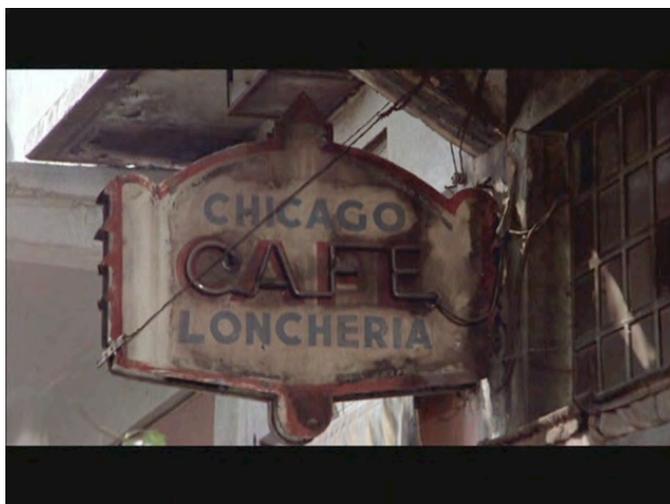
Señalaremos ahora el espacio fílmico recreado en *Los vuelcos del corazón*, identificaremos algunas de sus características y las compararemos con los indicios encontrados en el espacio narrativo del cuento.

Conviene tomar en cuenta que “En realidad, el relato cinematográfico no es una narración puesta en pie mediante una sucesión de imágenes y sonidos, sino imágenes y sonidos que producen un relato”.¹¹³ Por ello la importancia del montaje y a su vez del espacio recreado en el filme.

En *Los vuelcos del corazón* se respeta la historia original en gran medida, por lo que presenta de igual forma dos tiempos narrativos subyacentes muy marcados, el pasado de José Antelmo y su historia con Aurora, que a diferencia del cuento se traslada al puerto de Veracruz; y el presente narrativo del protagonista que se desarrolla en la ciudad de México, a diferencia del cuento que menciona como espacio contextual a la ciudad de Mexicali.

Si bien lo anterior marca una diferencia diametral en cuanto a la comparación de ambos textos, esta diferencia no se convierte en factor fundamental para el desarrollo de la historia, en virtud de que las acciones relatadas se mantienen en la medida de lo posible, por ejemplo, como señalamos antes, Revueltas menciona La Chinesca en el que se menciona se encuentra el restaurante Li-Po, , mientras que Valdez propone el café lonchería Chicago, correspondiente al barrio chino en México, lugar de trabajo de Raquel.

¹¹³ Gómez Tarín, Francisco, *El análisis del texto fílmico*, www.bocc.ubi.pt, consultado el 20 de septiembre de 2009.



El espacio cumple con las características principales propuestas en el texto literario en relación a un lugar sucio y oscuro, populoso; guardada toda proporción, el filme recrea de la manera más apegada posible los ambientes que busca proponer el cuento, es decir la recreación de los años cuarenta en México. Se debe señalar, como se menciona en el capítulo dos en relación al contexto de producción del filme, que el presupuesto con el que se filmó la película hizo imposible contar con las locaciones más apegadas a las acciones narradas por el autor literario, sin embargo el trabajo estético logrado en este sentido quizá sea uno de los mayores aciertos de la adaptación realizada.

El pasado narrativo representado mediante el espacio en el filme quizá es el menos apegado a lo narrado en el cuento. Si bien se guarda la proporción de la historia, los lugares representados son distintos; en el caso del filme las acciones que suceden entre el protagonista y Aurora suceden principalmente en alguna playa de Veracruz y no en el malecón de la Habana, cuestión que resulta nimia en virtud de que se cumple el objetivo de la narración.

La imagen fílmica proporciona un espacio concreto y análogo a la realidad representada y, a pesar de las distorsiones, siempre se trata de un espacio comparable con espacios físicos, mitológicos o imaginarios ya conocidos directa o vicariamente. El narrador fílmico construye el espacio no sólo con elementos físicos (localizaciones, decorados y utillaje) pues, una vez elegidos esos elementos, puede matizarse su presencia con el encuadre, el fuera de campo, los

movimientos de la cámara y/o de los personajes, la perspectiva y la profundidad de campo, que no tienen un equivalente exacto en la literatura.¹¹⁴

Constatamos de esta manera la diferencia fundamental de la construcción del espacio en los textos literarios y fílmicos. Se debe señalar que en el caso del espacio fílmico el espectador queda acotado en relación al uso de la imaginación para la construcción del espacio, ya que éste se le es dado, sin embargo evita la ambigüedad que muchas veces representa el espacio en la literatura.

Consideraremos algunas cuestiones del film para la construcción del espacio. En primer lugar señalamos el encuadre o el espacio seleccionado por la cámara para cada toma, “La realidad filmada se representa con unas líneas de composición que subrayan la verticalidad, la horizontalidad, el movimiento, etc. El espacio y los existentes se disponen físicamente –modificando sus distancias o su posición relativa- de acuerdo con las necesidades expresivas de cada toma”.¹¹⁵

Observemos por ejemplo el siguiente fotograma del filme, en el se presentan una serie de elementos que brindan un contexto definido para mostrar un salón de baile de los años cuarentas, se observa en primer plano a parejas dialogando con un vestuario de la época, posteriormente observamos una danzonería interpretando música, y al fondo un mural, recordando que el muralismo mexicano fue un movimiento que tuvo auge durante los años de representación de la historia. El encuadre guarda una composición estética que introduce al espectador al salón de baile, al mismo tiempo que muestra elementos específicos de la época a representar dando verosimilitud a la historia.

¹¹⁴ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Op. Cit., p. 114.

¹¹⁵ *Ídem.*



Por tanto el encuadre de la cámara juega un papel importante para imprimir un sello característico de la realización cinematográfica, el reordenamiento del espacio y sus relaciones materiales crean una estética particular en el filme. En este sentido, el filme analizado hace un uso constante del plano medio y el *close up* a los personajes, lo que imprime una estética expresiva, más que una sucesión de acciones dinámicas; lo cual puede privilegiar al guión, y por ende al discurso, y acerca al filme al melodrama mostrando el proceso de degradación moral del personaje y su posterior sublimación desde la psicología del mismo.

Definamos ahora un elemento importante para la ubicación espacial en el filme, el fuera de campo. Se trata del “espacio fílmico que ha sido visualizado en un plano anterior o que existe imaginariamente en los márgenes del cuadro.”¹¹⁶ Es por tanto un elemento importante en cuanto a la yuxtaposición de los planos, que exigen un compromiso visual del espectador para comprender el salto o simultaneidad de los escenarios, haciendo una lectura correcta de lo que el fuera de campo requiere expresar.

Encontramos por ejemplo la secuencia en que José Antelmo, ayudado por un joven compañero de partido, lleva a cabo el atentado contra el tren, que una vez que se ha consumado, mediante una referencia sonora, la explosión de la dinamita, tiene su respuesta en el salón de baile. El fuera de campo se da

¹¹⁶ *Ídem.*

mediante el cambio de escenario de las vías del tren al salón, encontrando como nexo el sonido de la explosión; se presenta a continuación una parte de la secuencia que sirva como ejemplo de lo explicado.



En cuanto a la profundidad de campo, que se trata de “la mayor o menor distancia que mantienen entre sí y con el espectador –en el mismo eje que éstos los objetos que aparecen dentro del cuadro”.¹¹⁷ En el filme analizado existen algunas tomas que conllevan la profundidad de campo, sobre todo en el espacio fílmico que comparten José Antelmo y Aurora en Veracruz. Lo anterior, sin embargo, se contrapone al discurso narrativo del cuento, que pareciera no dar mayores referencias espaciales, evitando al máximo la descripción, esto como

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 115.

una estrategia narrativa de privilegiar el conflicto del personaje principal, por sobre los espacios que habita.



La luz cinematográfica tiene también una importancia vital en el espacio fílmico, y en particular en el filme analizado en este trabajo. Hablando acerca de su uso e intencionalidad narrativa y simbólica podemos señalar que:

El uso de la luz, de su tono y de su color, suele tener una gran carga simbólica en el documento cinematográfico. Puede señalarse la estrecha correspondencia entre el color de la luz y las pasiones y emotividades, empleándose (por ejemplo) el color rojo esencialmente en aquellas escenas de violencia, sexo, pasión, mientras que la frialdad de carácter, los nervios de acero, la serenidad, la razón suelen teñirse de azul. De este modo, podemos afirmar que el uso del color en el universo visual del filme no sólo sirve para aumentar el realismo de las imágenes, sino también para subrayar ciertas implicaciones metafóricas.¹¹⁸

En el caso particular de *Los vuelcos del corazón* la iluminación tiene una importancia evidente, es el elemento que contrasta dos ambientes y tiempos narrativos, es decir que este elemento crea la distancia que permite al espectador percibir dos mundos ficcionales distintos, dos momentos en la vida del protagonista, radicalmente opuestos entre sí.

¹¹⁸ López Hernández Ángeles, *El análisis cronológico-secuencial del documento fílmico Time-sequence analysis of a film document*, Departamento de Periodismo Universidad de Sevilla, <http://revistas.ucm.es/inf/02104210/articulos/DCIN0303110261A.PDF> consultado el 30 de septiembre 2009.

Por un lado observamos espacios iluminados y de gran vistosidad, como paisajes con gran profundidad de cuadro, el mar, vegetación y locaciones utilizando la luz del día para construir el pasado narrativo de la obra, el tiempo que José Antelmo y Aurora compartieron en el puerto hasta antes de la muerte violenta de Aurora a manos de su amado por órdenes del partido.

Mientras la iluminación prevaleciente en el presente narrativo de la narración es escasa, las locaciones son realizadas en su mayor parte de noche, en lugares sombríos, desordenados, callejones, cantinas, posadas, vías del tren, todos ellos relacionados con las sombras nocturnas. Se realiza así una asimilación del carácter sombrío del personaje y su mundo ficcional, utilizando la iluminación para contraponer ambas posiciones: plenitud-desesperación, alegría-melancolía, libertad –cárcel; es decir un uso metafórico de la iluminación para recrear espacios filmicos acordes a las acciones narradas. Observamos esta diferencia en los siguientes fotogramas seleccionados para ejemplificar este apartado.



Por último se señala la importancia del sonido en el espacio fílmico “conseguido por la manipulación del tono. La intensidad y el volumen sonoro, y la relación entre los elementos de la imagen y el sonido.”¹¹⁹ La música, en el caso de *Los vuelcos del corazón* juega un papel importante para recrear el espacio ubicándolo contextualmente, el uso constante del danzón, como elemento auditivo que remite a los años cuarenta, y al puerto de Veracruz, se hace

¹¹⁹ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Op. Cit., p. 116.

patente en varias ocasiones durante el film,¹²⁰ la letra de las canciones llega a jugar un papel incluso narrativo, en virtud de que relaciona la imagen con el conflicto interno del personaje desarrollado durante la diégesis de la historia. Las canciones presentadas hacen alusión directa a la interioridad del personaje, como una evocación marcada a los recuerdos del protagonista: “Olvida el pasado, abrázame muy fuerte” Es esta una diferencia con el texto literario, en donde no se hace referencia alguna a la música como elemento de la construcción del espacio.

3.4 Transformaciones en personajes y en historias

Entraremos ahora a hablar acerca de los personajes de las obras aquí analizadas, y su posterior transformación o adecuación a textos diferentes como lo son la literatura y el cine. Se debe señalar antes que otra cosa que quizá el elemento narrativo del personaje sea el menos trabajado por la narratología hasta el momento, si bien existen investigaciones interesantes al respecto, no se ha profundizado en la medida en que se ha hecho con otros elementos de la narración.

Fue Propp el primero en señalar particularidades al respecto de los personajes, en su *Morfología del cuento* señala que:

Es “necesario distinguir con gran claridad dos objetos de estudio: los autores de las acciones y las acciones en sí mismas. La nomenclatura y los atributos de los personajes son valores variables. Entendemos por atributos el conjunto de las cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, situación, su apariencia exterior con sus particularidades”.¹²¹

Señalar a las acciones, el hacer del personaje, resulta fundamental para el estudio de los mismos en este trabajo, sin embargo, contraponiéndose a este

¹²⁰ Se debe señalar que la música original de la película fue escrita y realizada por el propio Mitl Valdez.

¹²¹ Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 2000, p. 101.

postura que estudia de manera externa las acciones de los personajes, encontramos la postura de Chatman, quien propone que: “los personajes como construcciones narrativas necesitan términos para su descripción, y no hay razón para rechazar los que se extraen del vocabulario general de la psicología, moralidad, o cualquier otro aspecto relevante de la experiencia humana”,¹²² ya que se buscará definir de manera un tanto psicológica a los personajes para determinar su actuación al interior de la historia.

De esta manera en este apartado se mencionarán cuestiones correspondientes a los personajes desde su ser y hacer, las informaciones que presentan, la relación entre actor y personaje, así como autor y personaje, en búsqueda de identificar las transformaciones sufridas en el proceso de adaptación de la obra de la literatura al cine.

Iniciaremos con el ser y hacer de los personajes representados, “todo personaje viene definido por su ser (identidad, rasgos físicos, carácter, etc.) y por su hacer, por la conducta que desarrolla y por las relaciones que establece con otros personajes, lo que supone una serie de rasgos que lo individualizan.”¹²³ De esta manera el lector o espectador participa de la obra en la medida en que reconoce los rasgos que presentan los personajes a partir de la experiencia individual que parte del mundo real, es decir que se identifica o bien rastrea datos que le permiten construir una imagen física y psicológica del personaje en cuestión.

De acuerdo a una jerarquía de los personajes, que puede ser definida incluso cuantitativamente, por el número de veces que se menciona en el texto literario, y el número de ocasiones y duración en que aparece en planos y secuencias en el filme; el personaje principal se trata sin duda de Antelmo Suárez para el texto literario, recreado por el filme como José Antelmo Cruz –

¹²² Chatman citado en Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Op. Cit., p. 126.

¹²³ *Ibíd.*, p.126.

representado por Arturo Beristáin-, que en ambos casos es un militante del Partido comunista, comprometido con los ideales comunistas.

Mencionemos algunos datos acerca del personaje Antelmo Suárez, proveniente del texto literario mediante su caracterización, entendiendo esto como “el procedimiento mediante el cual determinamos el conjunto de rasgos o circunstancias con que se da a conocer una persona o cosa y nos sirve para distinguirla de sus semejantes.”¹²⁴ Si bien el texto no brinda referencias en cuanto al físico del personaje y mucho menos índices que nos permitan establecer un antecedente acerca de su origen o bien de familiares, es posible rastrear en el texto ciertas referencias que nos permitan desentrañar los rasgos principales del personaje.

Encontramos inicialmente a Antelmo como un militante del Partido Comunista.

La disciplina ciega, esa obediencia abstracta, la abdicación absoluta de un destino que no fuera el predeterminado para ser vivido por él, con cada minuto visto y oído previamente. Obedecía, pues. No le molestaba; nunca le molestó. Era un dato más de su muerte: los muertos obedecen, no hacen ninguna otra cosa sino obedecer”. (RSV, p. 86)

Como se ha mencionado en varias ocasiones, el discurso presentado por *Resurrección sin vida* se estructura en un presente y un pasado narrativo, marcando una distancia de igual forma en el personaje principal, un cambio radical de actitud, que debe considerar los designios del partido con una obediencia absoluta y miope, un abandonamiento absoluto de la voluntad personal, de la independencia de actos; mientras en el presente narrativo queda implícito un Antelmo convertido en un “muerto en vida”, un hombre sin voluntad, sin deseos de vivir, “En Mexicali ahora desempeñaba el papel de un escritor borracho y fracasado, un hombre a la deriva que vivía entre las prostitutas y en

¹²⁴ Sánchez González, Arnulfo, *Los elementos literarios de la obra narrativa*, Op. Cit., p. 35.

las cantinas” (RSV, p 89). Si bien es cierto que igualmente Antelmo obedece los designios de sus superiores al desempeñar ese papel, también es cierto que su abandono personal lo llevan a la condición de desprecio por la sociedad, de ente marginal y solitario.

De tal manera el personaje de Antelmo muestra rasgos negativos en la totalidad de la obra literaria, “Era una vida sórdida y miserable la que arrastraba en Mexicali, atendido a la precaria ayuda de Raquel [...] (quien) tampoco se molestaba porque Antelmo se emborrachara todos los días” (RSV, p. 89). Rasgos que denotan la degradación moral del personaje acaecidos por la culpa y el peso del pasado. “Antelmo sufría de un modo horrible cuando decidía no probar una gota de alcohol para poder recobrar la lucidez y el estado de ánimo que le permitiera escribir una cuantas cartas o leer algunos libros” (RSV, p. 91). Sin embargo el texto muestra un letargo inminente en su ritmo discursivo, en ocasiones pareciera que estamos atendiendo un monólogo interior, por ello se hace constante alusión a Antelmo como un muerto en vida.

Se debe señalar de igual forma que “el personaje tiene un estatuto diegético, por el lugar que ocupa en la historia, y un estatuto narrativo, por la jerarquía que mantiene con los otros personajes y los roles que desempeña en la trama.”¹²⁵ Sin lugar a dudas Antelmo es el personaje principal en el relato literario estudiado, la historia refleja su situación de degradación moral en torno a la exacerbada militancia política y el ser amado muerto violentamente, mientras que en lo que se refiere a lo narrativo Antelmo se convierte en el foco de la narración, es su interioridad la que se refleja en cada uno de los personajes y espacios de la obra, un ambiente de asfixia, de desesperación, de aletargamiento y odio, que a su vez permea toda la obra.

¹²⁵ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Op. Cit., p. 126.

Cabe señalar anecdóticamente, como se mencionó en el capítulo inicial que versa acerca del autor, que las similitudes encontradas entre la personalidad del personaje Antelmo y el mismo José Revueltas se hacen patentes en la temática abordada. José Revueltas tuvo en diversas ocasiones desavenencias con el Partido Comunista mexicano, a tal grado que fue expulsado de él y vetado en muchos de sus círculos, de igual forma levantó gran polémica con algunas de sus obras en donde realizaba críticas al “aparato” político. Por ello puede pensarse que Revueltas imprimió ese terrible castigo de la obediencia ciega al protagonista, como una crítica al dogma político exacerbado que algunos de los militantes acostumbraron tener.

En lo que respecta al filme, la reconstrucción del personaje sufre cambios desde el nombre mismo, presentándolo como José Antelmo Cruz, cuestión que poco importa para el desarrollo narrativo del filme, pero son detalles que se deben señalar. La película nos presenta, correspondiendo en gran medida con el texto literario, a un personaje caracterizado para ser un individuo de los años cuarentas, quizá la transformación operada más significativa en relación a este personaje sea la construcción de su personalidad en el pasado narrativo, en su estancia como militante en Veracruz, encontramos frases como “la causa lo es todo”, “los ideales están por encima de cualquier cosa”, que demuestran una recreación de una personalidad centrada y creyente de los principios del comunismo, que es capaz de dominar sus sentimientos y pasiones en aras de los objetivos de la lucha. Mientras que en lo que respecta al presente narrativo del filme encontramos similitudes muy atinadas a la estructura y estética expresada en el cuento, un José Antelmo ausente de la vida, retirado voluntariamente de la vida en sociedad, un paria que se recluye en los oscuros rincones de la ciudad, mezclándose con los personajes y lugares más sórdidos.



José Antelmo es interpretado por el actor Arturo Beristáin, quien, según comenta en entrevista el director, eligió todo el vestuario a utilizar, seleccionándolo meticulosamente para recrear el carácter del personaje, debe señalarse que la interpretación artística es muy buena, la expresión facial es una marca estilística que pareciera emularse con los largos monólogos interiores presentados por el narrador en el texto literario.

En lo que respecta al caso de Raquel, es significativo que en ambos textos el nombre se mantenga, sin embargo no atañe al desarrollo de los elementos narrativos. Se trata de un personaje que si bien resulta importante para el texto literario en virtud de que es una especie de contraparte de Antelmo, y quien finalmente salva al personaje de la muerte en las vías, se trata de un personaje plano, de quien no conocemos nada más allá de su actividad cotidiana, “Raquel, la mesera amiga suya, que a otras horas funcionaba como prostituta”¹²⁶ “[...] algo como Raquel, una cosa como Raquel: lo amaba sin fijarse, sin darse cuenta”¹²⁷ “Cuando Raquel llegaba ocupada (como un taxi, o el gabinete del W.C., pensaba Antelmo)”¹²⁸

Como puede notarse son escasas las referencias al personaje de Raquel en el texto literario, se conceptualiza para el lector en el hecho de dos actividades “mesera y prostituta”, el narrador mantiene ese tono de mutismo y

¹²⁶ Cuento “Resurrección sin vida” en *Material de los sueños, Op. Cit.*, p. 83.

¹²⁷ *Ibidem.*, p. 84.

¹²⁸ *Ibidem.*, p. 86.

ausencia de descripciones físicas, Raquel es mencionada como un objeto, una cosa, incluso complaciente -más por ausencia- con Antelmo, quien no la hace partícipe del conflicto interno que vive, no le confía su condición de activista político y sus actividades clandestinas, ella está ahí sólo por que debe estarlo, sin aspiraciones, en una suerte de enamoramiento absurdo de Antelmo.

Mientras que en el filme resulta en verdad significativa la transformación que sufre Raquel, quien es interpretada por María Rojo, que de igual forma que el caso de Beristáin, fue ella creadora en gran medida de la imagen del personaje a representar según comenta el director. La transformación a la que nos referimos se da en el plano de la historia, ya que Raquel, como observamos anteriormente, en el texto literario no tiene indicios de moral o bien una historia sustentante de sus acciones, del ser y hacer del personaje, mientras que en el filme el personaje de Raquel es complementado con una serie de elementos que dan un carácter importante a su historia personal.

Una primera transformación del personaje radica en reconstruir un pasado para ella, lo cual le da una identidad y un asidero moral, que no observamos en el texto literario. Se menciona en el filme que Raquel quiere regresar a Veracruz en donde tiene una hija llamada Esperancita, que la espera con amor fraternal, lo cual impone un tinte melodramático al personaje, Esperancita ha regalado un prendedor a su madre, que se convierte en una especie de objeto con una carga sentimental grande para Raquel. Encontramos una segunda transformación en este personaje, se trata de la construcción de un pasado reciente, en donde ella fue novia de un delincuente que operaba en los bajos mundos ofrecidos al espectador, nombrado como Nereidas; a causa de la traición de Raquel mediante una denuncia, Nereidas es encarcelado. La tensión dramática se sucede cuando el Nereidas logra escapar de la cárcel y se promete a sí mismo encarar a Raquel y hacerla pagar por los meses de encierro que le provocó.

De esta manera un personaje que en el texto literario es secundario por su escasa aparición, se convierte en el filme en origen de una historia adyacente que opera a la par del conflicto principal que presenta José Antelmo. Una historia paralela que inserta por las necesidades mismas del relato a otros personajes de menor jerarquía en lo que a la historia se refiere.

La diferencia o transformación fundamental en el personaje de Raquel radica indudablemente en dotarla de un conflicto y sensibilidad moral que no muestra en el texto literario. En el filme, por ejemplo, Raquel cuestiona a Antelmo en un par de ocasiones acerca de si le molesta que sea “puta”, de igual manera Raquel tiene conflicto moral por su pasado con el Nereidas, Raquel utiliza sus atributos femeninos para conseguir ayuda económica del dueño del restaurante chino donde trabaja; es decir que se recrea el carácter de todo el personaje para dotarla de una vida al interior del film que sólo se veía mínimamente esbozada en el texto literario.

Esto no resulta gratuito si recordamos al inicio de este trabajo, en el capítulo uno, se mencionó que Revueltas no había profundizado de gran manera en la construcción de personajes femeninos, lo que dio la pauta a que el director y guionista viera la oportunidad de crear esta historia dotando de profundidad al personaje de Raquel, convirtiéndola en un personaje redondo.



En la escena anterior Raquel intenta obtener favores económicos del chino, utilizando sus atributos físicos.

Uno más de los personajes que sufre transformaciones radicales para dotarla de profundidad psicológica en el paso de la literatura al filme es el caso de Alejandra, que en *Resurrección sin vida* es un personaje un tanto fantasmal, se encuentra siempre en el pesado narrativo de Antelmo, como una reminiscencia de su pasado. En el cuento son muy pocas las referencias que se hacen a propósito de este personaje, se habla sobre todo en plural, reconociendo una experiencia compartida con el protagonista, “[...] muertos los dos, Alejandra y él, yacentes [...]”¹²⁹ “Habían decidido escapar, no importaba al país que fuese. Pero dudaron (ella) de que Antelmo pudiera tener la capacidad de vivir libre”, “Rezaban a Holderling”¹³⁰ “Habían hablado bajo la lluvia, entrándoles el agua por los labios, bebiéndose las nubes [...] pero ahora no se reían ni se besaban”.¹³¹ Los anteriores son ejemplos de la construcción del discurso que propone el plural para dar una idea de la cercanía con Antelmo, estrategia discursiva que bien pudiera sugerir lo anterior considerando la breve extensión del cuento, una intensidad de las acciones conjuntas que asimila a estos personajes.

No obstante, en el texto literario no se encuentra referencia al físico de este personaje salvo “[...] los cabellos de Alejandra como cortinas de tinta, untados a su frente y a sus mejillas” ; y un par de diálogos expresados textualmente “-Ahí vienen nuestros dioses-”. “Cualquier país del mundo, no importa. Con otros nombres, otros pasaportes. Ingresaremos en el partido comunista del país que sea y ahí lucharemos libremente, en libertad y no como en esta espantosa cárcel en que vivimos [...] con los ojos inmensamente abiertos de terror.”¹³²

¹²⁹ Cuento “Resurrección sin vida” en *Material de los sueños, Op. Cit.*, p. 86.

¹³⁰ *Ibidem.*, p. 87.

¹³¹ *Ibidem.*, p. 88.

¹³² *Idem.*

Mientras que en el filme, el personaje de Aurora, que retoma el papel de Alejandra, es un personaje con vastas referencias que permiten definir un perfil psicológico del personaje. Se implementan una serie de transformaciones que dotan de un origen y una personalidad definida a Aurora, creando así un peso narrativo que da mayor profundidad al pasado narrativo del conflicto del protagonista.

Si bien el personaje de Aurora/Alejandra no pierde ese carácter fantasmal y un tanto onírico para Antelmo, como se aprecia en las constantes analepsis que remiten al pasado narrativo, si se presenta de una manera redonda en el texto fílmico, con mucho mayor claridad y profundidad. Cabe señalar aquí que el cine para la construcción de personajes utiliza “procedimientos exclusivos del medio fílmico y del teatro, representando gracias al especto físico (sexo, edad, etnia, etc.), a la caracterización concreta (maquillaje y vestuario), al timbre y entonación de la voz y a la interpretación (gestualidad). La información sobre los personajes cinematográficos es mucho más completa”¹³³ de lo que es en la literatura, aunque ambas tienen estrategias y modos de representación diferentes.

D esta manera se comprende que el cine representa a los personajes e una dimensión visual que permite una mayor identificación del espectador con los rasgos presentados. Aurora es dotada de un origen griego, en virtud quizá de la referencia épica de *La Iliada* en el cuento, y de un discurso moral, donde se menciona, la libertad, la felicidad, la verdad, como valores constantes del personaje, que se unen a los elementos espaciales creando un evidente idealismo en la construcción de este personaje.

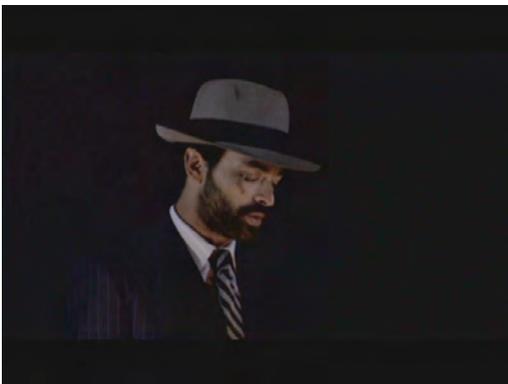
¹³³ Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Op. Cit., p. 127.



Aurora con José Antelmo en Veracruz

En el filme se construyen de igual forma otros personajes que brindan una estructura más sólida a la historia original y a las historias adyacentes, como en el caso de la historia de Raquel, en donde se crea el personaje de Nereidas, bandolero que asuela el lugar donde se desarrolla la historia.

Nereidas es un personaje plano en el sentido de que su motivación en relación a los otros personajes es una venganza personal, sus actitudes y rasgos psicológicos lo colocan como un personaje negativo, muy maniqueo, su maldad no tiene fundamento o conflicto personal más allá de la venganza, por ello su construcción resulta débil en comparación al personaje principal, aunque como veremos más adelante, su función en el relato radica en brindar a José Antelmo la oportunidad de reivindicarse con Raquel, y a su vez consigo mismo aliviando su conflicto moral.



Nereidas

En torno a Raquel se construyen también otros personajes antagonistas, entre ellos están Liboria, compañera prostituta enemiga de Raquel, y el mastuerzo, cómplice y brazo derecho de Nereidas. Estos personajes tienen una aparición fugaz en el desarrollo del filme, por lo que sus rasgos son muy planos, son tan sólo coadyuvantes del antagonista Nereidas, ayudan a conducir el relato al clímax final.



Liboria

El Mastuerzo

Existen en torno a José Antelmo dos personajes que se han colocado al final de este apartado por la característica que presentan ubicarse aparentemente fuera de la diégesis fílmica de la historia, es decir que no participan de la historia sino que son una especie de conciencia moral que refleja o contrasta la degradación ideológica y personal de José Antelmo. Se trata del editor y su esposa, que de igual forma que José Antelmo tienen una identidad incógnita al servicio del “aparato” del Partido.

El personaje del editor funciona, como se comenta antes, como un termómetro de la transformación psicológica del personaje principal, los diálogos presentados entre el editor y su esposa nos hablan de cómo era el antes y el ahora de José Antelmo, dejando expreso el conflicto de que es presa.

Si bien no dejan de ser personajes planos al no brindarnos mayores indicios o profundidad en su construcción, juega un papel importante al ser el nexo del protagonista con las órdenes que sigue dictadas por superiores que no

se conocen. Podría encontrarse en el texto literario una raíz de este personaje, “[...] el propio aparato [...] en lenguaje conspirativo se le llamaba así, al aparato, la organización encargada de las tareas clandestinas, al margen de la política militante y cuyo funcionamiento y actividades, en escala internacional, no eran conocidos ni controlados por ningún partido comunista.”¹³⁴ Es así que el editor parece representar a este “aparato” al dictar las órdenes de los atentados del tren.

Su característica más evidente es su exteriorización del mundo ficcional en que se desenvuelven los demás personajes, lo que le brinda la capacidad de convertirse en una especie de observador y crítico del protagonista, resulta igualmente significativo que la esposa del editor realice la lectura de la novela escrita por José Antelmo, la cual según ella, atenta contra los intereses del partido, haciendo hincapié en la degradación moral y de ideales que presenta el protagonista.



El editor

3.5 Sustituciones o búsqueda de equivalencias, añadidos y desarrollos

Entraremos ahora a este último aparatado de análisis en donde se pretende identificar algunos elementos como sustituciones, búsqueda de equivalencias y

¹³⁴ Cuento “Resurrección sin vida” en *Material de los sueños Op. Cit.* p. 88.

añadidos y desarrollos presentes en el en el texto fílmico, y su cambio en relación al texto literario que le dio origen.

Bajo el entendido de que el texto literario *Resurrección sin vida* es un texto breve, el texto fílmico presenta añadidos a la historia original. Uno de ellos, y quizá el más importante, es la relación que guarda el personaje de Aurora con su equivalente del texto literario Alejandra. El texto fílmico reconstruye el origen de este personaje para darle profundidad, ella misma refiere a Antelmo que es de origen griego, al igual que su padre, que desapareció un día al dirigirse a interpretar música, que era su trabajo, su padre le dijo antes de desaparecer que siempre le “hiciera caso al corazón”. Posteriormente Aurora se acerca a la orilla del mar y comienza un baile que sugiere un origen griego, para construir la escena el director se apoya en música tradicional de ese país europeo.

Si bien lo anteriormente referido es un claro añadido, tiene también la intención de buscar equivalencia con el cuento, ya que el cuento presenta en el pasado narrativo una alusión a *La Iliada*, “una guerra de titanes, pura, en donde estaban excluidos los hombres y en la que sólo los dioses tenían acceso a la batalla...”¹³⁵ Habla en esta parte el cuento de la grandeza de los dioses griegos, de su pureza, pero también de su violencia y fatalidad, de su antigua ley guiada por el destino. “Ahí vienen nuestros dioses” (RSV, p. 88) grita Alejandra cuando observa acercarse una borrasca, misma frase que utiliza Aurora en el filme, para avisar a Antelmo la urgencia de escapar, de consumar el plan de huir del partido, poco antes de ser asesinada por el protagonista.

El cuento encuentra otro referente literario expresado por los personajes, se trata de un poema de Johann Christian Friedrich Hölderlin, poeta alemán muy representativo para el caso del protagonista, ya que se debe entender que nada en el texto es gratuito, por lo que Holderlin mismo es una referencia que el autor nos brinda para entender la personalidad y la relación de estos personajes.

¹³⁵ *Ibidem.*, p. 87.

Contextualizando brevemente la historia del poeta, sabemos que sufrió de graves trastornos mentales, que parecieron acentuarse ante la muerte de una amante. Hölderlin fue un poeta que hizo alusión al mundo Helénico en muchos de sus textos, en *Resurrección sin vida* leemos lo siguiente:

Silencioso lugar verdeante de hierba joven
donde yace hombre y mujer y se yerguen las cruces,
donde van acompañados los amigos
donde fulguran en claro vidrio las ventanas¹³⁶

Pero no es
tiempo. Aún están ellos
desencadenados. No atañe lo divino a
quienes no lo son.¹³⁷

Mientras en el filme se recrea la escena de la lectura de Holderlin, cambiando el escenario a una peña frente al mar en un día soleado, en donde Aurora lee este poema a Antelmo, expresando su gusto por el poeta alemán. Es una búsqueda de equivalencia, ya que brinda a los personajes un rasgo de personalidad definida mediante el gusto de la lectura de estos poemas.

La oración final del poema referido toma importancia en el filme, “No atañe lo divino a quienes no lo son”, repite constantemente José Antelmo mientras se dirige hacia las vías del tren, las palabras tienen la intención de intensificar el entendimiento del espectador en relación a la actitud del protagonista, como un ser escapado del paraíso, un ser que ha caído en desgracia, que no encontrará el perdón ante la monstruosidad de sus actos, en fin que no pertenece a la orden de lo divino.

¹³⁶ *Ibidem.*, p. 86.

¹³⁷ *Ibidem.*, p. 87.

Por último señalaremos el añadido más importante que presenta la historia en relación con su paso al texto fílmico. Se trata del final de la historia, comenzando por el texto literario encontramos que Antelmo se dirige hacia las vías del tren, se tiende, y coloca su cabeza en los rieles dispuesto a morir; cuando el convoy del tren está muy cercano a él, Raquel tira de sus pies sacándolo del peligro, “Otra vez, como cuando lo de Alejandra, Antelmo resucitaba no a la vida, sino a la muerte.”¹³⁸ Y se lee como líneas finales del cuento, “Aunque estaba muerto, esa noche la poseería profundamente, en una acción de gracias sin par”.¹³⁹

Por su parte, la película extiende este final construyendo un desenlace distinto que cambia el sentido total de las acciones, dándole una dimensión moral a la conclusión de la historia. Después de recrear la escena escrita aquí anteriormente acerca del intento de suicidio de José Antelmo en las vías del ferrocarril, viene la extensión y desarrollo del añadido: Raquel reprocha a José Antelmo su cobardía al intentar suicidarse “sólo los cobardes se suicidan, ahora lo entiendo, soy una pendeja, tú no puedes querer a nadie, ni a ti mismo” dice Raquel, lo recrimina moralmente, y se va, Antelmo queda reflexionando a orillas de la vía. De regreso en la posada, hogar de Raquel, Antelmo se encuentra con el Nereidas en el patio, el cual había robado a Raquel un prendedor con un alto significado familiar para ella; José Antelmo enfrenta al Nereidas a golpes, a quien vence y quita el prendedor, no sin antes recibir un disparo en el costado. Nereidas huye, y José Antelmo se levanta con dificultad, sale de la posada y se dirige al salón de baile en que trabaja Raquel, a quien busca y le entrega el prendedor, inmediatamente después de esto cae muerto en los brazos de ella, quien con desesperación sostiene el cadáver de José Antelmo.

¹³⁸ *Ibidem.*, p. 91.

¹³⁹ *Idem.*

Como podemos apreciar el final de la historia es diametralmente diferente en el filme, se trata sin duda de brindar un final contundente al espectador, y de reivindicar a José Antelmo con la vida, con sus semejantes, darle una dimensión de moralidad que no apreciamos durante el desarrollo de la historia en el texto literario. El final en el cuento es abierto, se aprecia a Antelmo besar a Raquel, como símbolo de agradecimiento por resucitarlo a la vida, pero no se dice nada más allá del destino del personaje, quien al no resolver el problema que arrastra parece estar destinado a repetir esto indeterminadamente.

Existen en el texto fílmico algunas claras equivalencias con el texto literario. Dos secuencias son llevadas al pie de la letra de la literatura al cine. Estas son: la escena narrada en el baño de la posada internacional “luego lo ayudaba a bañarse, sentado en un banco de hierro, bajo la regadera” (RSV, p. 89), que aunque parece una idea sencilla en el cuento, alcanza gran calidad expresiva y estética en el filme, ayuda en la apreciación de la obra para reafirmar el carácter ausente de José Antelmo, a esto ayuda en gran medida la actuación de Beristáin. El espectador encuentra en la escena el cuidado y esmero de Raquel por cuidar del protagonista, en el texto esto se hace patente mediante alusiones directas en relación al amor que ella profesa a Antelmo, lo cual hace evidente la relación, pero en el cine era necesario recrear algunas de estas secuencias que dieran fuerza a la imagen literaria del esmero de Raquel por el protagonista.

Con esto cerramos el análisis de la adaptación del texto literario al cine, en el que se ha evitado en la medida de lo posible una valoración personal del mismo en aras de privilegiar el análisis. En las conclusiones del presente trabajo ampliaremos la información mediante algunas opiniones al respecto, sumándolas a los resultados del análisis.

Conclusiones

Señalaremos a continuación una serie de ideas generales del trabajo a manera de conclusiones, mismas que tratarán de ubicar los problemas, soluciones, avances, aportes y resultados del proceso emprendido mediante la redacción del presente estudio.

Identificar elementos narrativos en ambas obras, *Resurrección sin vida* por parte del ámbito literario, y *Los vuelcos del corazón* en cuanto al cine, fue una propuesta que pretendía sobre todo profundizar en aspectos del proceso de adaptación, pero sobre todo en la estructura narrativa de los textos literario y filmico, en sus diferencias y transformaciones al respecto, en la manera de recrear la obra en un medio distinto como lo es el cine. Pero para ello se planteó una manera gradual de dar acceso a ese análisis, se buscó ir haciendo un rodeo de los aspectos fundamentales en cada obra, un acercamiento gradual que nos permitiera conocer detalles importantes en relación al objeto de estudio.

De tal forma el estudio inició mostrando los aspectos generales de los autores relacionados con las obras. Por un lado se habló de José Revueltas, figura ya legendaria de la literatura mexicana, que si bien se considera en varias ocasiones como un escritor poco trabajado y desvirtuado en cuanto a la verdadera importancia narrativa que debería de reconocérsele, existen muchos trabajos que abordan su obra y su vida. En cuanto a ésta se abordaron en este trabajo los aspectos que de mayor manera se relacionan con el texto en cuestión, es decir la militancia política, mejor dicho la crudeza de la militancia y la contraposición con las pasiones del hombre, con el espíritu pasional de cada hombre. Una lucha entre los ideales y el vivir mismo.

En este sentido José Revueltas fue un luchador incansable, pero de igual manera fue sujeto de polémicas con los compañeros de su tiempo, contó con grandes amigos y colegas, pero también con importantes detractores de su vida

y de su obra. Se abordan estos aspectos para señalar la importante veta que este tema dio a los textos literarios de Revueltas, y que en el caso de *Resurrección sin vida* es el hilo conductor y el conflicto principal del personaje, un personaje entrañable por su evidente cercanía con el autor mismo. El cuento como observamos en el estudio tiene un narrador extradiegético, pero no por ello resta en reflexiones profundas acerca de la militancia política y la naturaleza pasional del hombre.

Por otro lado abordamos en el estudio la vida y la obra de Mitl Valdez, director de cine y profesor de guionismo egresado del CUEC, la importancia que representa el trabajo en este sentido es el de brindar información acerca del director que no se había publicado en otro texto, académico o comercial. Es decir que para el presente trabajo se tuvo la fortuna de contar con información de viva voz del director mismo en una serie de entrevistas que brindaron el material suficiente para la redacción de este apartado. Conocer aspectos de la vida y la trayectoria del director de *Los vuelcos del corazón* abren un panorama importante para este trabajo, ya que el autor imprime aspectos muy particulares a una obra literaria, cómo había hecho antes del filme en cuestión con textos de Juan Rulfo, y en este sentido Valdez nos mostró cuáles son los antecedentes y pormenores que lo llevaron a interesarse en trabajar en el cine, en la dirección y el guionismo cinematográfico, y su vez, a la postre, interesarse en rodar una adaptación a partir de un texto literario.

Mitl Valdez es una figura importante para el cine nacional, poco conocido en virtud del éxito comercial del cine extranjero, pero que se ha visto involucrado en diversas maneras en infinidad de propuestas cinematográficas, además de ser un académico del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, director de este durante un importante periodo, que impulso la producción de óperas primas y la labor de especialización del guión, como disciplina independiente.

Por lo anterior resulta una aportación importante de este trabajo presentar la información inédita que el director y guionista ha tenido la amabilidad de brindar a través de las entrevistas concedidas, además de su apreciación acerca del devenir del cine en la actualidad.

En lo que se refiere a las obras se abordaron ambas desde una perspectiva histórica para mostrar su contexto de producción, cuestión que resultó relevante para mostrar los momentos significativos que dieron vida al mundo ficcional de la obra, en el caso de la literatura, y el mundo recreado en el caso del cine. Se señalan los pormenores de su producción, los problemas que vivía el país durante su creación, que invariablemente atañen al autor e imprimen su influencia en el contenido mostrado.

En este capítulo segundo se muestra el génesis de las obras. Para *Resurrección sin vida* se trata de un texto escrito fuera del tiempo que relata, pero que sin lugar a dudas encuentra su origen en el periodo en que Revueltas vivió en carne propia la militancia y la influencia de la guerra. Sus ideas están impregnadas en el personaje principal, creando un alter ego que nos informa de la situación y problemas de la militancia en los tiempos de la segunda guerra mundial. Mientras que el filme encuentra su contexto de producción en la década de los noventa, en medio de un momento importante para el cine nacional en virtud de que iniciaba la especialización de las disciplinas internas de la cinematografía, así como el auge de la comedia norteamericana, que en palabras del director tuvo un detrimento importante en el gusto del espectador nacional, por ello puede considerarse a *Los vuelcos del corazón* un filme fronterizo entre los temas con gran contenido social y el cine ligero de la comedia que retrata a la clase media mexicana.

Por último, en cuanto al análisis, se logró identificar desavenencias, transformaciones y similitudes entre ambas obras, la literaria y la fílmica, a partir del estudio de los elementos narrativos que las conforman. Se abordó el tema

del narrador, que nos permitió observar las ventajas o necesidades de narrar en medios distintos, así como la focalización de ambas en virtud del discurso a presentar.

De igual forma analizamos las relaciones espaciotemporales de ambas obras, señalamos las diferencias de la creación de un mundo ficcional en la literatura, y el trabajo para representar ese mundo en el cine, el montaje, el vestuario, la escenografía, en fin una diversidad de cuestiones que hacen que el cine encuentre en este ámbito una de sus mayores dificultades, pero también una de las mayores posibilidades para cautivar al espectador. La estructura temporal también fue analizada encontrando la variación existente entre la película y el cuento, la cuestión de la verbalización en el medio literario permite al texto construirse de manera libre, hacer uso constante de la analepsis, la prolepsis, o bien suspender el tiempo en el monólogo interior de los personajes; mientras que el cine encuentra la dificultad de que una imagen siempre se observará por el espectador como el presente contemporáneo, por ello fue importante identificar herramientas visuales, auditivas y técnicas para construir tiempo narrativos el interior de la diégesis fílmica.

Como temas finales encontramos un análisis de los cambios, transformaciones o sustituciones operadas en personajes, y a su vez de la historia misma, y sus historias adyacentes. En este sentido se buscó explicar de manera crítica la naturaleza de estos cambios, de tal manera que la obra final encontrara calidad estética en su apreciación final.

Con lo anteriormente expresado, se puede concluir señalando que es posible realizar un análisis que permita apreciar la adaptación de un filme a partir de un texto literario, es decir lograr la apreciación de la interdiscursividad que permita integrar una narración similar entre un medio y otro, todo ello mediante herramientas y conceptos orientados a establecer un análisis a partir de la narración, es decir a partir de los elementos narrativos, que se encuentran

indudablemente en ambos medios de expresión, y no a través de juicios de valor que merman la capacidad del espectador para establecer la calidad estética de un filme, o bien la apreciación concreta de un texto literario. Sirva el presente trabajo para aquellos interesados en trabajar el tema de la adaptación de textos literarios al cine, que sea útil como un esfuerzo de recopilar aspectos teóricos al respecto, así como en la apreciación y reflexión analítica de la lectura intertextual.

Fuentes de consulta

BIBLIOGRÁFICAS

Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.

Bikandi Mejías, Aitor, *Galaxia textual, Cine y Literatura: Tristana Galdos y Buñuel*, Madrid, Pliegos, 1997.

Bordwell, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.

Chatman, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990.

Company-Ramón, Juan Miguel, *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*, España, Cátedra, 1987.

Cohen, Esther, *Aproximaciones: Lecturas del texto*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.

Dick, Bernard, *Anatomía del film*, México, Noema, 1981.

Gaudreault, André y Francois, Just, *El relato cinematográfico, cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.

López, Ma. de Lourdes / Martínez-Zalce, Graciela, *El ABC de la investigación literaria. De la monografía a la tesis de grado*, México, Esfinge, 2008.

Metz, Christian, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.

Neira Piñeiro, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Madrid, Arco libros, 2003.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 1999.

Revueltas, José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, comp. y notas de A. Revueltas, P. Cheron ; pról. de E. García Riera, México, Era, 1984, c1981.

Revueltas, José, "Resurrección sin vida" en *Material de los sueños*, México. ERA, 1998.

Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine, Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.

Stam Robert, *Nuevos conceptos de teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.

Valdez, Mitl, “De la apariencia a la esencia o el difícil arte de narrar” en *Cuadernos de estudios cinematográficos : núm. 1 Guión cinematográfico*, México, UNAM – Centro de Estudios Cinematográficos, 2004.

Valdez, Mitl, “El guión y la cámara dentro y fuera del huracán” en *Cuadernos de estudios cinematográficos : núm. 1 Guión cinematográfico*, México, UNAM – Centro de Estudios Cinematográficos, 2004.

Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAMX, 2005.

Zavala Alvarado, Lauro, *Manual de análisis narrativo: literario, cinematografía, intertextual*, México, Trillas, 2007.

OTRAS FUENTES

FILMOGRÁFICAS

Los vuelcos del corazón

Ficción / 35 mm / Color / Dolby Estéreo / México, 1993/ 130 min.

Una producción de: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Producciones Carlos Salgado / GECISA Internacional / Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM / Sección 49 del STIC.

Dirección: Mitl Valdez, basado en el cuento “Resurrección sin Vida”, de José Revueltas

Producción: Mitl Valdez

Guión: Mitl Valdez

Fotografía: Marco Antonio Ruiz

Edición: Oscar Figueroa / Manuel Rodríguez

Música: Mitl Valdez

Sonido: Abel Flores / Jaime Baksht

Dirección de Arte: Jaime García

Publicaciones electrónicas:

Fuentes Morúa, Jorge, *La formación de la problemática nacional en el pensamiento de José Revueltas*, <http://sala.clacso.edu.ar> consultado mayo 9 de 2009.

Gómez Tarín, Francisco Javier, *El análisis del texto fílmico*, Universidad de Jaume I, Castellón, España, www.bocc.ubi.pt Consultado 15 de mayo 2009.

Restom Pérez, Marcela Patricia, *Hacia una teoría de la adaptación: cinco modelos narrativos latinoamericanos*, Tesis doctoral en teoría de la literatura y literatura comparada Filología española, Universidad autónoma de Barcelona, Bellaterra, noviembre 2003. <http://sala.clacso.edu.ar> Consultado 10 mayo 2009.

Villanueva, Darío, "Glosario de narratología" en *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Ediciones Júcar, pp. 181-201. <http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm> Consultado 10 mayo 2009.

ENTREVISTA:

Entrevistas personales con el director cinematográfico Mitl Valdez.
Mayo – septiembre 2009, Coyoacán, México.