



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

" NOVELA Y GUIÓN. *EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS*"

TRABAJO FINAL DEL SEMINARIO
"INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA, HISTORIA"

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

QUE PRESENTA:
EVEREST ALAM LANDA VARGAS

ASESORA: MTRA. MARÍA DE LOURDES LÓPEZ ALCARAZ

2013



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

Concluir esta investigación involucra un cúmulo de circunstancias personales en el que muchas personas han tenido que ver de manera directa e indirecta. A ustedes quiero agradecerles el apoyo que me han brindado con su presencia, palabras, amor:

María Eugenia Vargas, César Landa. Cynthia. Engie, César y sus familias. Manuel, Pedro, Benjazz, Humberto y Benji. Mis profesores, incluyendo a la maestra Lourdes López. Además de todas esas personas que ya sólo ocupan una memoria, amigos que han pasado, familiares que se han ido, momentos que habitan en los rincones menos vistos del mundo físico e imaginario.

En este camino todos han significado un párrafo o muchos de esta investigación, ya que para llegar a cada una de estas letras tuve que reflexionar junto a ustedes, ir y venir en lecturas, entrar en el mundo, intentar salir de todo y volver a entrar renovado.

Conscientes o no, han sembrado dudas, intereses, ímpetus que hoy germinan en las subsecuentes cuartillas como ramas que buscan en el aire, frutos ricos en jugos de inquietud, raíces de perseverante profundidad. Los planes para lo que sigue se fincan aquí.

A todos ustedes: gracias inconmensurables.

ÍNDICE

Introducción	1
1. La recreación cinematográfica	6
1.1 ¿Adaptación o recreación cinematográfica?	7
1.2 El guionista en el cine	7
1.3 Algunas aportaciones teóricas	10
1.4 Metodología del análisis	11
2. <i>El callejón de los milagros</i> análisis de novela y guión	20
2.1 Aspectos generales	21
2.2 Personajes	25
Hamida – Alma	29
Abbas Hilu – Abel	38
Kirsha – Don Ru	44
Saniya Afify – Susanita	53
2.3 Aquí y ahora: Espacio-Tiempo	58
2.3.1 Aquí: Espacio	58
El callejón de Midaq y el de los milagros	59
El café y la cantina	61
Inmueble, vecindad y ventanas	62
2.3.2 Ahora: Tiempo	64
Tiempo del autor	64
Tiempo de la historia	65
Duración del relato	65
Ubicación temporal	67
2.4 Estructura narrativa	68
2.4.1 Orden cronológico	69
2.4.2 Frecuencia	70
2.4.3 Tipo de estructura	71
Conclusiones	72
Fuentes de información	80

INTRODUCCIÓN

Yo pienso que cualquier obra literaria es también un guión. De cualquier poema o cuento se puede obtener una puesta en escena cinematográfica.

Paula Markovitch

El arte narrativo ha evolucionado durante miles de años. Igual que un organismo vivo ha logrado adaptarse a las condiciones ambientales por las que ha transitado para poder comunicar su esencia valiéndose de diferentes medios: el habla y la escritura en tablillas de arcilla, pieles, papiros, papel, impresa o sobre la pantalla de un ordenador.

La parte creativa de la narrativa se ha puesto a prueba con la aparición de artes como el teatro, la ópera, el musical. Con otras artes pictóricas, incluso ha logrado transmitir historias a través de colores, texturas, enfoques, imágenes.

La tecnología también ha abierto nuevos horizontes para el quehacer narrativo. Ejemplo de ello es el cinematógrafo. En un inicio presentaba imágenes en movimiento y, más tarde, acompañadas de sonido, crearon una de las formas narrativas favoritas de nuestro tiempo.

Como en toda evolución, existen vestigios genéticos en los organismos evolucionados que los conectan con sus antecesores. En este caso, la literatura y el cine narrativo comparten características que posibilitan su comparación y su estudio conjunto. De la misma forma, se distinguen por particularidades que les dan identidad.

Esta relación de conexiones y rupturas es la que queda establecida en cada texto literario que es transformado para ser proyectado en la gran pantalla, con la misión de transmitir una narración en común.

Analizar comparativamente ambos textos significa acercarnos a una comprensión individual y en conjunto. Aún más, hacerlo significa entender las características de cada uno, sus semejanzas y diferencias; para, así, entender el proceso de transformación que ameritó tal tarea.

Ahora bien, si se concede que el cine narrativo se finca sobre la base de un documento llamado guión cinematográfico –un escrito con un formato determinado que responde a las necesidades lingüísticas del cine–, surge la inquietud de entender el proceso de recreación a partir de la comparación del texto primigenio y su contraparte *guionística*, si el término se me permite.

En este caso, fueron seleccionados una novela y un guión con cualidades que los hacen interesantes tanto de manera individual, como en su relación intertextual. Se trata de *El callejón de los milagros*, de Nagib Mahfouz y el guión cinematográfico homónimo de Vicente Leñero.

La novela es uno de los textos más conocidos del Egipto contemporáneo. La obra, luego que su autor ganara el Premio Nobel de literatura, se convirtió en la portavoz de su cultura en el mundo. Este texto se ubica en los años cuarenta del siglo pasado, en medio de un barrio marginal del centro de la capital. Un barrio corroído por el tiempo que convive con la magnificencia de las pirámides faraónicas y la opulencia de los barrios más modernos.

El guión, por su parte, logró premios en certámenes internacionales de cine. Su autor conoce las exigencias de la narrativa cinematográfica como la de otros géneros literarios. Por ello, la recreación que ha hecho de sus obras (*Los albañiles*) y de otros autores, le han valido el reconocimiento mundial. En este guión en particular, la narración sucede en los años noventa del siglo pasado y cambia su escenario a la Ciudad de México, en el desvencijado Centro

Histórico que convive con las ruinas del Templo Mayor y las zonas prósperas como las establecidas a la orilla de la avenida Reforma.

Ambos contextos geográficos e históricos me resultaron interesantes y me obligaron a las preguntas ¿cómo es posible contar la misma historia en contextos tan diversos? ¿Qué tienen en común los dos textos, qué los diferencia?

Después, surgieron otras interrogantes que se desprenden de la consideración de que cada formato tiene su lenguaje propio: ¿cómo hizo el autor del guión para contar de nuevo la historia? De estas preguntas resultan el objetivo general de la investigación: “Analizar la recreación de la novela *El callejón de los milagros* al guión del largometraje homónimo, a partir del estudio de sus características narrativas”. Así como los objetivos particulares de “Inferir el proceso de recreación, a partir de la comparación de ciertas características narrativas de la novela y el guión” y “Comprender las razones de la transformación estructural del relato”.

A partir de estas consideraciones nació mi necesidad por proveerme de un marco teórico y metodológico que me permitieran hacer la comparación de los textos y la deducción de los procedimientos recreativos. Conocer por qué habían sobrevivido en la recreación guionística unos elementos de la narración y otros no, qué aspectos de *la selección natural* de la narratividad permitieron que personajes, situaciones, espacios sobrevivieran y otros se extinguieran.

La elección del marco teórico correspondió a la teoría narrativa o narratología, como también se le conoce. Con base en ésta, seleccioné el método de José Luis Sánchez Noriega. Sin embargo, el método no respondía a dos particularidades de esta investigación: por un lado, está hecho para comparar el texto literario y el fílmico, no el guión; por otro, no considera el estudio de la estructura narrativa, uno de los asuntos nodales en mi interés por este tema.

Por lo tanto desarrollé una metodología propicia para este estudio, la cual se basa en cuatro ejes rectores: aspectos generales, personajes, espacio-tiempo y

estructura narrativa. Desde estos ejes seleccioné las categorías de análisis que propone la narratología y el método de Sánchez Noriega que correspondieran a mi estudio.

Con fundamento en tales consideraciones, este trabajo se divide en dos capítulos y las debidas conclusiones. En el primer capítulo se aborda la conceptualización del tema, se apuntan algunas aproximaciones teóricas y se explica la metodología a seguir. En el siguiente capítulo se desarrolla el análisis comparativo de ambos textos. Finalmente, las conclusiones permiten la reflexión sobre el proceso de recreación guionística.

Antes de dar comienzo a la investigación, me parece pertinente explicar que esta investigación tiene sentido para mí a partir de tres aspectos fundamentales que guían todo el trabajo desarrollado:

1. En lo que respecta al marco académico, considero que la escritura guionística es un fenómeno de creación capaz de expresar y ser estudiado de manera aislada al proceso de producción cinematográfica.
2. Institucionalmente, la UNAM, y en particular la FES Acatlán, procuran el diálogo entre disciplinas variadas con el afán de construir un conocimiento integral. Por eso atendí el seminario de *Interdiscursividad: Cine, literatura e historia*. La investigación que presento conjunta los enfoques comunicativo y literario, en busca ser parte del diálogo interdisciplinario de la universidad a la que pertenezco.
3. Por lo que concierne al ámbito personal, elegí el tema de la recreación cinematográfica por mi condición de egresado de la carrera de Comunicación y mi desempeño profesional como guionista. Además, considero que el guión de cine, o libreto cinematográfico, o la cine-literatura es un género literario que merece tanto la independencia de su estudio, como la de su consumo como insumo narrativo. Es su natural evolución como soporte narrativo.

Luego de haber suscrito estos puntos que fincan mi punto de vista respecto al tema a tratar y las aristas que lo rodean, comparto esta investigación con la esperanza de contribuir a la reflexión y al debate respecto a los estudios literarios, cinematográficos y de guión que en este momento histórico y mediático son prioritarios para diversas disciplinas.

1. LA RECREACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Cuando leemos la sinopsis de un filme que deriva de un texto literario previo, encontramos la anotación de que se trata de una *adaptación*. Y el público no cuestiona, ni tiene por qué, si el término está bien o mal empleado.

En general, los críticos, guionistas, productores, directores de festivales, tampoco ponen en tela de juicio tal término. Incluso, ayudan a legitimarlo utilizándolo en festivales y premios de cine de talla internacionales como los Oscar, Goya, en los que se considera una categoría para premiar a la mejor *adaptación cinematográfica*.

Dado que este estudio se centra en el análisis del proceso de traslación de un relato literario a uno cinematográfico o, más específicamente, a uno guionístico; es prioritario definir este proceso, argumentar las razones de tal definición, abreviar sobre las tipologías en que se clasifica, así como las categorías que dividen los niveles de aproximación de la obra originaria y la derivada.

También se contempla una breve reflexión sobre el papel del guionista en el cine mexicano, su posición autoral, así como su condición de mediador entre dos lenguajes escritos, el de la palabra *per se* y el del sonido y la imagen en movimiento.

Una vez definidos los conceptos sobre los cuales se fundamenta el estudio, se remiten algunas aproximaciones sobre la orientación teórica que guía esta investigación y la metodología a la que responde, en concordancia con los postulados teóricos que se han determinado.

1.1 ¿Adaptación o recreación cinematográfica?

La adaptación cinematográfica es una práctica muy común desde los inicios del cine narrativo. Pero ¿qué entendemos por este concepto? ¿Es correcto su uso? Para abrir el debate, comenzamos con una definición que hace José Luis Sánchez Noriega, cuyo texto sirve de soporte metodológico a la presente investigación:

Adaptación es el proceso por el que un relato [...] expresado en texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura, el contenido narrativo y en la puesta en imágenes, en otro muy similar.¹

Uno de los asuntos que más han ocupado a quienes tratan el tema de la adaptación en cine es el término de *adaptación* en sí mismo; el cual, según diferentes estudiosos, está mal empleado tomando en cuenta el trabajo intelectual y creativo que implica tal actividad, ya que en este caso se trata de transportar una obra artística con un lenguaje determinado a otro diferente, con todas las implicaciones que esto amerita.

Andre Bazin² emparenta las obras religiosas de Miguel Ángel con las de una adaptación cinematográfica. Ambas, explica Bazin, soportan una historia en otro formato, en otro lenguaje. Por lo que podemos asegurar que las adaptaciones artísticas no son un asunto nuevo. Es más, podríamos decir que buena parte de la historia del arte está sustentada por una tradición adaptativa. Vasta con echar un

¹ José Luis Sánchez Noriega. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000. p. 47. A partir de ésta, las siguientes citas al mismo texto se inscriben sólo entre paréntesis con las siglas JLSN y el número de página.

² Andre Bazin. *El cine y las demás artes*. España, Rialp, 1996. p. 168.

1. La recreación cinematográfica

vistazo a la reinterpretación de mitos como el protoindoeuropeo de *Prometeo*³, con relaciones semánticas en la vida sagrada de Jesucristo y otros mártires dadores de redención o sabiduría al ser humano.

En cambio, autores como Darío Villanueva⁴ expresan la imposibilidad de adaptar una obra artística a otra disciplina. Pone como ejemplo el motivo de la primavera pintado por Sandro Botticelli y luego compuesto por Vivaldi. En lugar de ello, es posible referirse al ejercicio de tratar nuevamente una obra como una relectura, una reinterpretación o, aún mejor, como una recreación.

En el cine, el ejercicio de traslación implica un trabajo de deconstrucción -reconstrucción del relato que toma en cuenta la naturaleza y características lingüísticas de cada medio, mismas que son incompatibles en ciertas ocasiones. Así que, preferentemente, utilizaremos el término *recreación*, en lugar de *adaptación* para referirnos a ese proceso de trasvase, traducción o resignificación de un texto literario a uno cinematográfico.

1.2 El guionista en el cine

El nombre del texto en el que se vierten las indicaciones dramáticas para realizar un filme es el guión, palabra que deviene de su función de guía. Éste ha sido el punto de partida para una discusión entre teóricos, cineastas, guionistas y escritores⁵.

³ Ángel María Garibay. Prólogo a *Prometeo encadenado*. En *Esquilo. Las Sietes tragedias*. México, Porrúa, 1997. p. 67.

⁴ Darío Villanueva, *Cit. post.* José Luis Sánchez Noriega. *De la literatura al cine...* p. 47

⁵ *Cfr.* María de Lourdes López Alcaraz. *El guión, su lenguaje literario*. México, ENEP Acatlán, 1995.

1. La recreación cinematográfica

Guionistas como Guillermo Arriaga⁶, han defendido la idea de que el cine es una expresión artística de creación múltiple, en cuyo binomio autoral intervienen tanto el director como el *escritor cinematográfico*⁷, término con el que discute el asunto de la posición del guión respecto a la creación literaria y cinematográfica.

Si damos por hecho que el cine narrativo es un ejercicio de creación que comienza en el guión, la intención de entender el proceso adaptativo o recreativo debe comenzar por el estudio del guión. Es allí donde podemos rastrear los procesos narrativos que convierten un relato escrito en uno hecho compuesto por imágenes y sonidos. Un texto hecho con palabras que se ven y se escuchan.

La labor del guionista es [...] el punto de partida para entender el fenómeno de la adaptación y formular el problema de la autoría: el guionista actúa como lector y traductor fuente y en la medida que traduce también crea una nueva obra.⁸

El guión, por tanto, es un texto escrito que cabalga a dos caballos: el literario y el cinematográfico, un texto de frontera⁹. Sin embargo, es un ente suficientemente sólido en términos creativos para ser estudiado. En este caso bajo una visión que examina sus atributos narrativos. Su escritor del guión es, a su vez, un creador literario.

⁶ Escritor cinematográfico de *Amores Perros* (2000, González Iñárritu), *21 Gramos* (2004, González Iñárritu), *Babel* (2006, González Iñárritu), *Los tres entierros de Melquiades Estrada* (2005, Tommy Lee Jones), *El búfalo de la noche* (2007, Jorge Hernández Aldana).

⁷ Javier Pérez, "Guillermo Arriaga.", *Cine Toma*, 2011, núm. 14. pp. 12-15.

⁸ Marcela Patricia Restom Pérez. *Hacia una teoría de la adaptación*. Tesis doctoral inédita, España, Universitat Autònoma de Barcelona Bellaterra, 2003, p. 17.

⁹ Cfr. María de Lourdes López Alcaraz. *Fronteras de tinta: Literatura y medios de comunicación en las américas. Una bibliografía comentada*. México, UNAM, 2011.

1.3 Algunas aportaciones teóricas

Distintas teorías proveen de material suficiente para analizar la recreación cinematográfica. Ya sean los formalistas rusos, la teoría formativa, la semiología o la narratología comparada.

Debido a que la razón primordial para realizar esta investigación es conocer el proceso de recreación, se determinó utilizar la teoría de la narratología, ya que permite contrastar dos muestras textuales a partir de aspectos concretos y, como un segundo ejercicio reflexivo, deducir las razones de los cambios o permanencias dramáticos en la recreación. De acuerdo con Lauro Zavala la narratología es:

Un sistema conceptual que estudia los recursos específicos de la narrativa. Originalmente se desarrolló en el estudio de la literatura, pero la Narratología Cinematográfica estudia los recursos narrativos característicos de la narración fílmica.¹⁰

La aproximación a la narratología ha sido realizada con base en el trabajo desarrollado por Luz Aurora Pimentel.¹¹ Ella concatena distintas variables propuestas por otros especialistas en la teoría narrativa y los agrupa en dos grupos básicos: Mundo narrado y Narrador. Dentro de estos dos considera el análisis de diversas dimensiones del relato, de las cuales tomamos exclusivamente algunos aspectos del grupo Mundo narrado.

Las razones de tal elección se deben a la complicación teórica que genera analizar al narrador cinematográfico, mismas que no corresponde despear en

¹⁰ Lauro Zavala. "Módulo de cine, Notas de curso." En laurozavala, 2010, Lauro Zavala, junio 2013, http://www.laurozavala.info/attachments/Anlisis_Cinematografico.pdf, p. 30

¹¹ Luz Aurora Pimentel. *El Relato en Perspectiva*. UNAM-Siglo XXI, México, 2012.

este estudio. Por lo tanto, las categorías de análisis pertenecientes a este rubro, serían obsoletas.

En cambio, se ha decidido tomar en cuenta tres categorías teóricas para la realización de la comparación de la novela y el guión, las cuales son: dimensión actuarial, espacial y temporal.

La dimensión actuarial se refiere a los aspectos que constituyen al personaje, entendiendo por personaje a la unidad narrativa que centra la acción dramática, creado con atributos analizables y comparables.

La dimensión espacial considera la descripción de los espacios diegéticos donde interactúan los personajes. Es el marco de acción que, incluso, puede llegar a tener una significación semántica para el relato.

La dimensión temporal es el aspecto discursivo que crea la ilusión de transcurrir del tiempo, valiéndose de las mismas medidas del tiempo humano. Por otro lado, referencia a una época o traza un tiempo no existente.

1.4 Metodología del análisis

La recreación cinematográfica puede calificarse o analizarse desde distintas perspectivas. Cualquiera que ha conocido la versión escrita y fílmica de un relato, puede generarse una opinión de este traslado. Normalmente, se determinan los aciertos o carencias del texto fílmico a partir una contrastación con su precedente literario y, en muchas ocasiones, la balanza suele inclinarse de manera desfavorable para la manifestación audiovisual del relato.

1. La recreación cinematográfica

Estas opiniones del público se vierten a partir de una comparación general de ambos textos, la cual no considera la extensión de cada uno, los recursos lingüísticos propios de cada formato, los contextos sociales, culturales y estéticos de su creación, así como las condiciones autorales que los diferencian.

Dados los recursos de cada forma representativa del relato, es imposible esperar que una absorba a la otra de manera total. Cada una, la escrita y la audiovisual, contienen naturalezas disímiles. Se trata de distintas manifestaciones de una misma materia, la narrativa.

Más allá de la *doxa*, diferentes enfoques metodológicos se han interesado por observar el trasvase de la literatura al cine. Tanto semiólogos como estructuralistas han desarrollado diversos modelos con el mismo fin. Susana Cañuelo Sarrión resume esta brecha temporal y teórica:

Los trabajos de Christian Metz [...] se encaminaron a [...] averiguar de qué forma el cine produce unas determinadas significaciones comprendidas por el espectador. [...] Metz [...] (intentó) definir qué tipo de figuras significantes pueden pasar de un lenguaje a otro y hasta qué punto sufren distorsiones y transformaciones al cambiar las materias de la expresión. [...] Roland Barthes [...] propuso un análisis estructural del relato aplicable [...] a cualquier medio narrativo.¹²

Como se puede apreciar, cada una de las anteriores aproximaciones al tema de la adaptación, atiende a distintos aspectos del asunto: las significaciones del espectador, las materias de expresión o ciertas unidades narrativas generales. Mientras que la narratología hace, como vimos en el inciso anterior, una fina

¹² Susana Cañuelo Sarrión. *Cine, literatura y traducción: análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco Europeo (1975-2000)*. Tesis inédita de doctorado, España, Univesitat Pompeu Fabra, 2009. p. 14.

1. La recreación cinematográfica

segmentación del *corpus* narrativo. Es a partir de esta precisión que dos textos pueden analizarse en su recreación de manera precisa, ya que comparten elementos que los hacen comunes y propensos a comparación, independientemente de su forma de representar un relato.

A partir del enfoque teórico de la narratología, José Luis Sánchez Noriega¹³ diseña el método seleccionado para este análisis. En este método, el autor establece cuáles serán las categorías compartidas por ambos textos a analizar (el fílmico y el literario).

Este método fue elegido para este estudio ya que no sólo examina los elementos que resultan de la segmentación del relato, descrito por Luz Aurora Pimentel, y los observa en los relatos cinematográficos; además Sánchez Noriega, a diferencia de otros teóricos, parte de los elementos narrativos cinematográficos para luego compararlos con los textos literarios.

Por otra parte, el presente estudio persigue un fin en común con Sánchez Noriega: descubrir las operaciones que el guionista, o director, hizo para recrear el texto literario en el fílmico, a través de la comparación de sus elementos narrativos.

Cabe señalar, que el modelo metodológico de Sánchez Noriega, se enfoca a comparar los filmes y su origen literario. Sin embargo, el estudio que aquí se realiza compara la novela y el guión. La aparente discrepancia entre dos objetos de estudio distintos, guión y filme, no es más que una ilusión. Al margen de la discusión teórica que debate la clasificación del guión del lado literario o del lado del proceso cinematográfico¹⁴, en esta investigación daremos por sentado que el guión es comparable con el filme dadas las posibilidades narrativas y lingüísticas de que dispone.

¹³ José Luis Sánchez Noriega, nació en Comillas, España en 1957. Es doctor en Ciencias de la Información y profesor titular de Historia del Cine en la Universidad Complutense. Es autor de volúmenes que estudian el cine y su relación con la comunicación, como *De la literatura al cine...* (España, 2000).

¹⁴ *Crf.* López Alcaraz, María de Lourdes. *El guión. Su lenguaje literario*. México, UNAM-Acatlán, 1996.

1. La recreación cinematográfica

El guión responde a las necesidades del cine, por lo que no puede considerar el uso de ciertos recursos propios de la narrativa literaria. En cambio, debe buscar su recreación a partir de las características naturales del cine para lograr los mismos fines narrativos. De esta manera, el estudio que aquí se realiza entiende guión cinematográfico cada vez que el método menciona fílmico o filme.

Antes de explicar la metodología de Sánchez Noriega, hay que decir que él clasifica su estudio en tres géneros básicos adaptables a la pantalla grande: la novela, el cuento y el teatro. Para cada uno determina variables a comparar con su interpretación filmada.

Sobre novela, que es el género que nos ocupa como texto madre, y su proclividad a ser adaptada al cine, dadas sus características discursivas, Sánchez Noriega dice que:

Una novela será más adaptable si atiende menos a los procesos psicológicos del interior de los personajes y a los procedimientos estilísticos propios del lenguaje verbal/escrito. (JLSN, p. 57)

Con esta aclaración, el autor apunta una de las principales diferencias entre ambos discursos: el escrito se vale de recursos retóricos y morfológicos que son difíciles de transportar a la dinámica del lenguaje audio-visual del cine. No obstante, cabe señalar que la astucia de ciertos guionistas y directores ha logrado reducir estas diferencias a través de la utilización de recursos como el espacio, el sonido, el color o, incluso, la voz en *off*.

Como ya se apuntó anteriormente, para la investigación comparativa de ambos textos y la reflexión sobre el proceso de recreación del guión, se ha decidido hacer una metodología que se centre en cuatro ejes rectores de análisis:

1. La recreación cinematográfica

- Aspectos generales
- Personajes
- Espacio-Tiempo
- Estructura

A partir de estos ejes, se han seleccionado las categorías del método de Sánchez Noriega que aportan la información necesaria para este análisis, dejando a un lado las que no corresponden con los ejes rectores trazados.

En el rubro de Aspectos generales, se hace una breve revisión biográfica de los autores de la novela y el guión, se registra cuál es la segmentación comparativa de cada texto y, finalmente, se refiere el título de cada obra.

Para el análisis comparativo de los Personajes nos centramos en analizar a los principales. Esta delimitación parte de considerar la cuantiosa cantidad de personajes que presenta la novela, más de cuarenta. Por ello, no consideramos las supresiones de personajes secundarios e incidentales, propuestas por Sánchez Noriega. En cambio, sí se analizan las transformaciones, traslaciones y los desarrollos de rasgos de los personajes¹⁵. Así como la individualidad-identidad y el ser-hacer del personaje, categorías obtenidas del método de Luz Aurora Pimentel¹⁶.

Luego describimos a cada personaje de acuerdo al modelo teórico de la estudiosa citada, quien determina, entre otras, las siguientes categorías aplicables a este estudio:

Individualidad e identidad del personaje. En esta categoría se contempla el análisis del nombre del personaje y sus relaciones semánticas, de tenerlas; así como los rasgos que distinguen a un personaje de cualquier otro dentro del relato. Entre mayor sea el número de rasgos, el personaje será más complejo, por tanto

¹⁵ Sánchez Noriega. *Op. Cit.*

¹⁶ Pimentel. *Op. Cit.*

redondo o verosímil. Entre menos atributos de personalidad contenga, éste será más simple, *plano* o inverosímil.

Además del ser y hacer del personaje. Es decir, la forma de pensar, las acciones y actitudes que el personaje desarrolla en el relato y los cambios que muestran estas esferas a lo largo del relato. Cabe señalar que en este apartado no serán analizadas las señaladas connotaciones ideológicas que el autor vierte en la descripción de sus personajes, dado que éste es un análisis que se ciñe al discurso y sus auto-referencias y no a informaciones extra textuales como las tendencias ideológicas de sus autores.

En cuanto a la comparación del Espacio-Tiempo, se realiza la división de ambas dimensiones para tener mayor control en el análisis de cada uno, así como una mayor profundización en sus diferentes aspectos.

En lo referente al Espacio dramático, cabe señalar que existen, por lo menos, dos espacios en lo narrativo: el que divide al texto en partes, como capítulos o escenas y aquel al que remite la narración, pudiendo ser reales o no. En este estudio sólo atenderemos la segunda categoría, debido a que la primera se trata en el apartado de Segmentación comparativa.

Por lo tanto, el espacio es propenso a ser analizado y comparado en sus representaciones tanto en el texto primigenio como en el emergido a partir de aquel. Sánchez Noriega (JLSN 112-114) advierte diferentes funciones del espacio narrativo, de las cuales se consideran las siguientes para ser comparadas: el establecimiento de relaciones psicológicas e ideológicas debido a su semiotización, y la caracterización de los personajes. Asimismo, se determinan si existen traslaciones de espacios.

Por otra parte, el Tiempo dramático se divide en dos: El tiempo externo e interno del relato. El tiempo externo del relato comprende el tiempo en el que el autor crea la obra y el tiempo en que el receptor la consume. El tiempo interno del relato incluye el tiempo de la enunciación narrativa –desde el que se narra la

historia– y el tiempo del enunciado narrativo –el tiempo mismo en que transcurre la historia–.

A su vez, el tiempo interno se divide en:

- a) Duración del relato, desde el punto de vista de la psicología del lector o espectador. Se considera cuál es la categoría a la que cada texto, novela y guión, pertenecen: Sumario, Dilatación, Escena, Elipsis o Pausa.
- b) Frecuencia, la cual se refiere al número de veces que un hecho de la historia aparece en el relato. Puede ser singulativo para hechos que se cuentan el mismo número de veces que suceden en la historia; repetitivo, aquellos se que cuentan n veces un suceso que ha ocurrido una sola vez; e iterativo, aquel que cuenta una vez un hecho sucedido n veces.
- c) Y Ubicación temporal, contexto histórico en el que se desarrollan los acontecimientos narrados. Puede clasificarse en Relatos ubicados temporalmente –porque indican la fecha, la estación o la época– y Relatos no ubicados temporalmente –aquellos que no presentan información para hacer tal ubicación–.

Respecto al análisis comparativo de la Estructura narrativa de la novela y el guión, se toman en cuenta tres aspectos de su organización, la repetición de uno o varios hechos y la clasificación de su tipología. Los aspectos son:

El orden cronológico, donde se considera si es o no lineal. Si no lo es tiene que hacerse un examen más detallado en el cual se expliquen las anacronías, es decir la tipología de alteración del tiempo a la que corresponde.

La frecuencia con que aparece un mismo hecho en la historia es el siguiente aspecto a investigar en la dimensión temporal. A partir de encontrar tal característica habrá que considerar si es singulativo, repetitivo o iterativo.

Finalmente, se analiza y compara el tipo de estructura, no considerada por Sánchez Noriega ni Luz Aurora Pimentel. Para lo cual tomamos de referencia la

categorización planteada por María de Lourdes López Alcaraz y Hugo Hernández¹⁷ en la que consideran cinco tipos:

- a) Lineal, que narra los hechos de principio a fin sin alteraciones cronológicas.
- b) Circular, que parte de un punto determinado en el tiempo para regresar a él al final.
- c) Espiral, que parte de un punto en el tiempo para regresar a él en diferentes ocasiones, aportando información nueva en cada vuelta.
- d) Zigzag, que parte de un punto en el tiempo, para luego continuar en un punto anterior, más tarde ir a otro posterior al del inicio y continuar así en repetidas ocasiones.
- e) Otros, éstos modelos pueden ser muy variados y excepcionales en su manejo del tiempo, de tal forma que no existe una clasificación concreta para ellos.

Por otro lado, tras haber concluido la comparación, se realizará una clasificación de la recreación, para la cual Sánchez Noriega plantea que es posible hacer cuatro clasificaciones diferentes. No obstante, para esta investigación nos centraremos en una clasificación, la cual analiza las recreaciones dependiendo su relación autoral (dialéctica fidelidad/creatividad).

Según la dialéctica fidelidad/creatividad. Algunas veces, la recreación es muy cercana al texto del que nació. Otras, parece no tener relación con aquel. Por ello, cuando analizamos la recreación cinematográfica debemos atender el aspecto de la relación intertextual, el grado de fidelidad/creatividad que la obra recreada tiene con respecto a la primigenia. Aunque el asunto de la fidelidad puede abrir otra línea de discusión sobre si una recreación debiera ser fiel a su obra primigenia o si la creación puede ser fiel. Baste para esta investigación determinar los niveles de parentesco que guardan entre sí.

¹⁷ María de Lourdes López Alcaraz y Hugo Hernández Martínez. “Estructuras dramáticas.” Curso-Taller de guionismo, 2010, Curso-Taller de guionismo, CD-ROM. FES Acatlán, 2010.

1. La recreación cinematográfica

De tal suerte que podemos distinguir cuatro niveles de relación entre obras, en un orden de mayor a menor apego autoral, siendo el primero el más semejante al texto literario y más diferente el último:

- Recreación como ilustración, es fiel y pasiva en tanto creatividad
- Recreación como transposición, mantiene fidelidad pero con la suficiente distancia para permitir el desempeño de una creatividad activa
- Recreación como interpretación, muestra una notoria distancia respecto al texto base, al grado de conceder la posibilidad de una lectura crítica
- Recreación libre, es la que muestra el menor grado de fidelidad, incluso se puede considerar que el texto base es un simple pretexto narrativo. (JLSN, p.p. 64-65)

Luego de la comparación de ambos textos, se llevará a cabo una valoración global de la recreación, la cual reflexionará sobre el proceso de recreación que llevó a cabo el autor del guión. Tales consideraciones estarán suscritas en las conclusiones de esta investigación.

2. EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS.

ANÁLISIS DE NOVELA Y GUIÓN

En este capítulo se analizan la novela y el guión que llevan por título *El callejón de los milagros* a través de los mecanismos metodológicos que ya se han presentado anteriormente.

Conocer los mecanismos de recreación de un guión cinematográfico procedente de una novela amerita, como primera instancia, un análisis comparativo de ambos textos, el cual dé cuenta de sus características generales y específicas.

Por ello, en este segundo capítulo, se comparan los ejes principales de investigación, los cuales son: aspectos generales de las obras, características de sus personajes principales, el espacio y el tiempo narrativos, así como las estructuras dramáticas de cada una.

Con la intención de ofrecer una lectura ágil del análisis, se decidió seguir una estructura en la que dentro de cada variable de comparación se caracteriza a la novela e, inmediatamente después, al guión. De esta forma se enfoca el contraste en cada punto de análisis, teniendo la información de ambas obras y las observaciones pertinentes sobre la semejanza o discrepancia del guión respecto a la novela.

De esta manera podemos tener la información necesaria para hacer inferencias en las Conclusiones sobre cuáles fueron los motivos dramáticos a los que respondieron los cambios, ajustes, supresiones y añadidos que se hicieron para su recreación cinematográfica.

2.1 Aspectos generales

La novela a analizarse es *El callejón de los milagros*. Está editada por Ediciones Martínez Roca en 1988, impresa en México. Escrita por Naguib Mahfouz y traducida al castellano por Helena Valentí, quien a su vez, se basa en la traducción inglesa con título *Midaq Alley*, de Trevor Le Gassick, publicada en 1974. La novela se divide en 35 capítulos sin nombre, diferenciados únicamente por número.

Naguib Mahfouz nació el 11 de diciembre de 1911 en el Cairo, Egipto, y murió el 30 de agosto de 2006 en la misma ciudad. Su producción literaria puede dividirse en tres etapas: la histórica (1939-1941), que aborda temas faraónicos y del estilo; la realista, que retrata al Cairo contemporáneo (en las décadas de los 40 y 50); y la política (1967-2006), en la que el autor se vio interesado por cuestionar las relaciones del Estado egipcio con los ciudadanos.

Estudió filosofía en El Cairo. Se desempeñó como empleado en diferentes cargos gubernamentales. Además de novelas, escribió cuento, teatro, artículo periodístico y guión cinematográfico, aunque nunca estuvo interesado en adaptar sus propios cuentos y novelas al cine.

En 1988 se convirtió en el primer escritor de lengua árabe y, por lo tanto, el primer Egipcio galardonado con el Premio Nobel de Literatura. La Academia Sueca de Letras se refirió al cairota como:

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Quien, a través de su obra rica en matices –a veces realista y clara visión del futuro, a veces evocativamente ambigua– ha formado un arte narrativo árabe que se aplica a toda la humanidad.¹⁸

En 1994 Mahfouz sufrió un atentado efectuado por extremistas islámicos, quienes consideraban algunas de las obras del narrador como blasfemas, ocasionándole un considerable daño físico temporal. Entre sus enemigos también se contaban intelectuales que criticaban su labor en el Departamento de Censura de Cinematografía y oponentes políticos que no consideraban adecuado su pronunciamiento a favor del Tratado de Paz entre Egipto e Israel en 1979.

Su obra completa ha sido publicada en 40 idiomas. Su repercusión en la literatura árabe se ha incrementado recientemente con diferentes acciones como la llevada por The American University in Cairo, que entrega cada año la Medalla de Literatura Naguib Mahfouz para reconocer una obra excepcional de literatura árabe. Esta misma universidad estableció la Fundación Naguib Mahfouz para la Traducción de Literatura Árabe.

El callejón de los milagros fue la séptima novela que escribiera a lo largo de su vida Naguib Mahfouz, por lo que se puede indicar que pertenece a su segunda etapa, en la que desarrolló temas del Cairo contemporáneo de su momento. A través de esta novela el autor explora temas sociales como la guerra, la prostitución y, quizá uno de los más importantes, el cambio paulatino de la cultura tradicional por una más occidental. Ejemplo de esto es la acción con la que inicia la narración, en la que Kirsha, dueño del café, expulsa al Poeta, para remplazarlo por una radio. De tal manera que una tradición de miles de años se rompe por la tecnología y costumbres occidentales. Es así como Mahfouz esboza las transformaciones que su viejo vecindario experimentó en los años cuarenta.

¹⁸ Cfr. The American University in Cairo Press (<http://www.aucpress.com/t-aboutnm.aspx>), en el sitio oficial del Premio Nobel (http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1988/mahfouz.html) y el artículo de Robert D. McFadden en The New York Times publicado el día de la muerte del novelista (http://www.nytimes.com/2006/08/30/books/31mahfouzend.html?pagewanted=all&_r=1&).

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

La novela fue publicada en español bajo el título *El callejón de los milagros*, mientras que su título en inglés, de donde se traduce al castellano, es *Midaq Alley*, que deviene de su título original en árabe egipcio *Zuqāq al-Midaq*, cuyo significado literal es el *Callejón de pequeñas piedras*, ya que la palabra *Zuqāq* se refiere a una pequeña calle, y *al-Midaq* es una palabra que se refería originalmente a “el lugar donde martillean y cortan piedras”; más tarde, esa palabra se usó para designar a todas las calles que tenían piedras pequeñas en el camino.

Por su parte, el guión homónimo fue escrito por Vicente Leñero, coeditado por Ediciones El Milagro y el Instituto Mexicano de Cinematografía en 1997, impreso en México, con prólogo de Javier González Rubio. El guión cuenta con una ordenación por capítulos, los cuales son: Rutilio, Alma, Susanita y El regreso. Además está dividido por un total de 134 escenas.

Vicente Leñero y Otero¹⁹ nació en Jalisco el 9 de junio de 1933. Su trayectoria como dramaturgo, escritor, periodista y guionista lo ha colocado como una de las plumas fundamentales de las letras mexicanas modernas y una de las pocas de su generación declaradas abiertamente católicas.

Estudió Ingeniería Civil en la Universidad Autónoma de México y periodismo en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García, egresado en 1956. Entre 1959 y 1961 asistió al Taller Literario de Juan José Arreola. En 1958 obtuvo su primer reconocimiento: el Premio Universitario de Cuento, con *La polvadera*. Más tarde, en 1963, escribió una de sus novelas más premiadas: *Los albañiles*, con la que obtuvo el Premio Biblioteca Breve Seix Barral; en 1979, el premio Juan Ruiz de Alarcón por versión teatral; y en 1979, el Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín al filme con el guión del mismo Leñero.

¹⁹ Cfr. Manuel González Casanova y Virginia Medina Ávila. “Vicente Leñero.”, *Escritores del Cine Mexicano sonoro*, 2002, México, *Escritores del Cine Mexicano sonoro*, CD-ROM, UNAM, 2002.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Ha dirigido revistas como *Claudia*, *Punto de Partida*, *Revista de Revistas* y fue subdirector del semanario *Proceso*. Mismos medios en lo que se ha desempeñado como articulista, periodista y reportero²⁰.

A lo largo de su trayectoria ha obtenido reconocimientos como el Premio Xavier Villaurrutia en 2000; la medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico en 2007; el Premio Nacional de Periodismo Carlos Septién García en 2010; y el Premio Nacional de Ciencias y Artes de México, en el área de Lingüística y Literatura, en 2011²¹. 1963 y 1964 fueron los años en que Vicente Leñero fue becario por el Centro Nacional de Escritores. En 1967 y 1968 obtuvo la beca Guggenheim.

Doce novelas, catorce obras de teatro y dieciocho guiones para cine integran su vasta obra. De él, se dijo en el otorgamiento de la medalla Salvador Toscano:

Un esforzado artífice que conoce bien su oficio y que al ejercerlo bien, respeta a quienes lo escuchamos; a quienes entramos en la sala oscura impulsados por un antiquísimo deseo: vivir un poco más, entender un poco más, de lo que nuestra propia y limitada vida nos permite²².

Actualmente se desempeña como autor en activo e imparte talleres de guión en diferentes instituciones como el Instituto Mexicano de Cinematografía, mientras continúa su carrera creadora en diferentes géneros tanto ensayísticos como ficcionales.

²⁰ Cfr. *Ibidem*.

²¹ *Diccionario de Escritores Mexicanos Siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2003, pp.317-332.

²² Cfr. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. "Medalla Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico 2007. Vicente Leñero." cinetecanacional, sin información de fecha de actualización, Cineteca Nacional, junio 2013, <http://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST2007.pdf>

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

La recreación de *El callejón de los milagros* tiene lugar en su obra de madurez. Con este filme, Vicente Leñero obtuvo el Premio a Mejor guión en los premios Ariel de 1995, el Premio al mejor guión en el Festival de Cine de la Habana, el mismo año. Sin contar que el filme obtuvo una nominación a los premios Oscar en la categoría de Mejor Película Extranjera, Mención Especial a la “La excelente calidad narrativa” en el Festival de Cine de Berlín en 1995²³ y diversos premios a mejor película, como el Goya y el Ariel.

El guión cinematográfico de Vicente Leñero lleva el título de *El callejón de los milagros*, manteniéndose fiel a la traducción castellana. Por otro lado, el nombre del callejón se asemeja al nombre de algunas calles del Centro Histórico, como Delicias, Soledad o Jesús María, logrando un efecto de ilusión realista.

2.2 Personajes

Para llevar a cabo una selección de los personajes a analizar, debemos, primero, realizar una categorización. De entre las diferentes maneras de realizar esta acción, como son de acuerdo a su función, cuantitativamente o según su importancia dramática, se ha elegido esta última dado que la complejidad del relato dificulta un análisis actancial (por funciones) y el cual se vería reducido al hacerlo por el método cuantitativo, aunque también nos apoyamos en el cálculo de aparición de los personajes en los relatos para soportar con más elementos la categorización dramática. La categorización por importancia los divide en protagonista, antagonista, principales y secundarios.

²³ Internationale Filmfestspiele Berlin. “Prizes & Honours 1995.” Berlinale.de, sin información de fecha de actualización, berlinale.de, junio 2013, http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1995/03_preistr_ger_1995/03_Preistraeger_1995.html

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Tanto la novela como el guión, presentan una estructura con diversos posibles personajes principales, más clara en el libro cinematográfico. Por ello, se ha determinado analizar a los protagonistas de cada historia, según las divide el guión.

Hamida – Alma

Abbas Hilu – Abel

Kirsha – Don Ru

Saniya Afiffy – Susanita

La novela *El callejón de los milagros* es abundante en anécdotas, así como en sus líneas narrativas, para las cuales se sirve de una gran cantidad de personajes con mayor y menor incidencia dramática en la completitud del texto.

Dada la bastedad de personajes, es menester realizar una selección que nos permita profundizar el conocimiento de unos de ellos para evitar perdernos en un resumen superficial de los más de cuarenta personajes, de los cuales la mitad sólo son mencionados o no tienen acciones en la novela.

Determinar un protagonista en la novela *El callejón de los milagros* de Mahfouz es complicado ya que a lo largo de las páginas se entretajan diversas historias, las cuales podrían contar con su propia clasificación de personajes.

Por ello se puede determinar que es una novela polifónica, en el sentido de la clara identificación de las voces de sus personajes, quienes encarnan una cosmovisión y un heroísmo particular e inconfundible con los demás. Sin embargo, podemos encontrar una trama de mayor importancia a partir de la cual giran las otras: la de Hamida. Así tenemos la siguiente clasificación y caracterización de los personajes.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Determinamos que el protagonista de mayor importancia de la novela es Hamida. Las razones para fundamentar tal afirmación proceden de diferentes puntos de vista: cuantitativo, por ejemplo. Al sumar los capítulos que tienen a Hamida como personaje central, el resultado es de veintiún capítulos de treinta y cinco.

Otro ángulo, y al que nos estamos apegando en este estudio, corresponde a un análisis dramático del personaje. Sobre Hamida se dan más detalles del pasado, se da cuenta de sus pensamientos y los acontecimientos de su vida son relatados con mayor minuciosidad.

También podemos afirmar que Hamida es la fuerza dramática que pone en movimiento buena parte de las otras historias que se cuentan, incluyendo la de Abbas y sus otros pretendientes. Es Hamida, además, el personaje que más decisiones toma durante toda la novela y, con ellas, complica su vida y la de quienes se relacionan con ella. Su transformación dramática, hasta llegar al giro que toma el personaje, es descrito con más detalle que ningún otro. En otras palabras, la focalización que el autor pone en ella es mayor que en otros personajes. Por estas razones podemos concluir que Hamida es el protagonista de mayor peso dramático en la novela.

Por su parte, el guión *El callejón de los milagros*, en comparación con la novela, es más sucinto en cuanto a hilos narrativos. El guión se centra en contar tres tramas y, al menos tres sub-tramas. Además es muy claro en su delimitación narrativa desde la segmentación que presenta en tres capítulos y un epílogo, los cuales son: Rutilio, Alma, Susanita y El regreso.

Al revisar el guión de manera general, podemos encontrar dieciséis personajes, sin contar a los incidentales (como mendigos, vecinos, comensales y prostitutas). Entre ellos conforman un universo, del cual es necesario, como sucede con la novela, determinar al protagonista y los personajes principales.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Establecer un protagonista del guión es complicado, dado que cada capítulo tiene a un personaje principal (con el que es nombrado el capítulo). Así, tenemos tres protagonistas, un guión polifónico. Sin embargo, al hacer una revisión general del guión, y no de sus partes, podemos encontrar una historia con mayor trascendencia dramática.

A partir de esta consideración, podemos determinar que la protagonista de mayor importancia del guión es Alma, tal y como sucede en la novela. Esto se debe a razones diversas. Por ejemplo, en términos cuantitativos, la historia de Alma se desarrolla en cincuenta cuartillas. Si a estas sumamos las veintidós correspondientes a *El regreso* (que concluyen la historia de amor entre Alma y Abel), tenemos un total de setenta y dos páginas, de un total de ciento cincuenta y tres. Mientras que la historia de Rutilio abarca treinta y dos páginas, y la de Susanita, sólo veintiocho.

En otro enfoque, y el más importante para el presente análisis, el dramático, la historia de Alma tiene mayor relevancia dadas las descripciones detalladas de los hechos que acontecen al personaje. Además, se debe considerar la manera en que su historia hace avanzar a las otras y se entreteje de manera profunda con las demás.

En cuanto al personaje, Alma toma decisiones que alteran el curso de la vida de otros personajes, sobre todo la de Abel. Sin dejar de lado, que Alma tiene un arco dramático bien trazado: pasa de ser una joven con curiosidad sexual a una prostituta. A esto, debemos considerar la focalización que el guionista hace del personaje, el punto de vista desde el que el autor describe acciones y escenas completas, asentado en Alma. A partir de estas consideraciones podemos determinar que Alma es protagonista de mayor importancia dramática del guión en cuestión.

Hamida – Alma

La dupla de los personajes Hamida y Alma es la primera en tratarse dada su importancia dramática, siendo catalogadas como protagonistas de ambas historias, además comparten características generales que las emparentan de manera ineludible. Tanto de su predominancia dramática, como de sus características se abreva en la respectiva glosa de cada una.

Hamida

Del nombre de Hamida no se encontraron referencias en el *Corán*, en la genealogía de Mahoma o algún otro texto tradicional de la cultura árabe egipcia, por lo que es imposible hacer una inferencia sobre su relación simbólica con otro personaje histórico o ficcional.

En la novela es descrita como una chica de veinte años, de clase baja y estatura mediana. Su rostro es largo, ovalado y fresco. De sus ojos, se dice que son negros, profundos, seductores, proclives a la severidad y dureza. Cabellera negra casi hasta las rodillas. Cejas espesas. Su belleza es admirada por más de un habitante del callejón y envidiada por no menos de dos mujeres. Entre los hombres que la pretenden están Abbas, el peluquero; Salim Alwan, hombre maduro y adinerado; y Faraj Ibrahim, el proxeneta.

Su belleza la distingue de todas las demás mujeres del callejón. Al mismo tiempo que le aporta un carácter egoísta. Estos atributos forjarán su destino a lo largo de la novela.

En cuanto a su procedencia, es huérfana. Su madre murió cuando ella era una niña y Umm Hamida la adoptó. Como Umm Hamida no tenía leche para amamantarla, le confió esa tarea a la madre de Hussain Kirsha quien lo había dado a luz recientemente. Por lo tanto, como ella lo dice, Hamida es hermana de leche de Hussain Kirsha. Sobre él y los otros hombres, Hamida le dice a su madre adoptiva:

2. El callejón de los milagros. Análisis de novela y guión

–[...] Para mí es como si no existieran. Sólo hay uno que merezca la pena y tú lo estropeaste convirtiéndolo en mi hermanastro.

[...] La observación desagradó a su madre quien dijo enfadada:

–¿Cómo te atreves a decir eso? Yo no hice nada. Nadie tiene el poder de hacer hermanos ni hermanas. Es tu hermano de leche tal como lo dispuso Dios.

A lo que ella replicó con imprudencia:

–¿No hubiera podido mamar yo de otro pecho?²⁴

El principal rasgo de carácter de Hamida es su vanidad, resaltado en todas sus actitudes, acciones y pensamientos. Se podría decir que Hamida mira el mundo a través de su vanidad y el deseo de poder que ésta le genera.

[...] Se acabó de trenzar el cabello y sacó un espejito del bolsillo, que puso sobre el respaldo del sofá. Luego se agachó para mirarse. Se contempló con admiración, murmurando:

–¡Qué pena, Hamida! ¿Por qué vivirás en este callejón? ¿Y por qué tendrás una madre que no sabe distinguir el oro de la chatarra? (NM, p. 33)

Se describe a Hamida como una mujer colérica. Su madre la llama *Khamsin*, que quiere decir vientos de arena que asolan la ciudad en verano. Es de considerar tal sobrenombre viniendo de su madre quien destaca de otras mujeres por su beligerancia en pleitos vecinales.

²⁴ Naguib Mahfuz. El callejón de los milagros. Barcelona, Alcor, 1998. p. 32. A partir de ésta, las siguientes citas al mismo texto se inscriben sólo entre paréntesis con las siglas NM y el número de página.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

A sus rasgos de carácter, se puede añadir la codicia: Hamida desea lo que otras mujeres tienen. Por ejemplo, envidia a sus amigas que trabajan y pueden comprarse ropa fina.

Este contraste es interesante en tanto marca la pauta sociológica de un cambio generacional en la mentalidad, actividad y actitud de las mujeres en ese momento en el Cairo. Es decir, por un lado tenemos a Hamida quien quiere cambiar su situación económica atrayendo con su belleza física a un hombre adinerado; y por el otro, a sus amigas quienes prefieren trocar su carestía a través del trabajo; mujeres independientes que no ligan su elección de pareja a sus intereses económicos, al menos de manera directa.

Otro rasgo que la diferencia de los habitantes del callejón, exceptuando a Hussain Kirsha, el hijo del dueño del café, es que aborrece a la gente del callejón y al callejón mismo. Esto se debe a que su deseo de poder, riqueza y lujos es incompatible con la austeridad y conformidad de sus vecinos.

—¿Quién hay en el callejón que valga algo?

De hecho la madre no temía que la muchacha se quedara para vestir santos. De su belleza estaba segura. Pero su vanidad y presunción la sacaban de quicio. (NM, p. 32)

Por esta razón rechaza a Abbas y a cuantos la pretendan. Aunque, conforme avanza la novela, deja ver cierto interés por Abbas, quien le parece ser el partido menos desfavorable que puede encontrar en su entorno inmediato.

Sobre sus actitudes, podemos decir que le gustaba dominar a través de diferentes mecanismos. El principal de ellos es la seducción. A pesar de rechazar a los hombres, muestra cierto placer en tener control sobre ellos. Su belleza también la coloca en una posición privilegiada respecto a sus amigas, quienes al

caminar por la calle notan que los hombres la miran más que a las otras, ella también lo sabe.

Otras mujeres de mayor edad piensan que odia a los niños, suposición que la coloca en baja valía moral dado el rol tradicional que la mujer juega en esa sociedad. La esposa de Kirsha, quien la amantara, espera que Hamida tenga un esposo que la golpee para corregirle los malos hábitos y moldear su carácter. Un apunte del destino que le espera a Hamida junto a Faraj Ibrahim, su explotador sexual.

Se señala un cierto gusto por las disputas con gente de carácter fuerte para que los triunfos le sepan mejor. En este rasgo de carácter se advierte una explicación fáctica para entender su atracción por Faraj Ibrahim.

Conforme la novela avanza, vemos que Hamida mantiene, temporalmente, sus actitudes y acciones para luego cambiarlas. Cuando Abbas la pretende, al principio lo desprecia. Incluso cuando caminan juntos y él se declara enamorado de ella, ella finge aceptarlo un poco y piensa, inmediatamente después, en el desagradable futuro que le podría esperar con él:

La obligaría a [...] instalarse con él, en la planta baja de la casa de Radwan Hussainy. [...] Su vida consistiría en barrer, cocinar, lavar la ropa y amamantar a los niños. Seguramente tendría que andar descalza con una *galabieh* llena de zurcidos. A la chica le cogió el miedo, como si de pronto se hubiera visto ante un precipicio. Sintió que en ella revivía la pasión por la ropa. Sintió que se le volvía a despertar la salvaje aversión por los niños, de que la acusaban las mujeres del callejón. (NM, p. 93)

Sin embargo, momentos después, durante esa misma caminata, Abbas confiesa que se enlistará en el ejército inglés para ganar más dinero y abrir una nueva

peluquería en un barrio de mayor prestigio. Ella se torna interesada en el dinero que ganara, incomodando un poco al joven.

Es esa ambición la que la lleva a aceptar el compromiso con el maduro Radwan Hussain, quien después enferma y descuida su compromiso por un momento. Más tarde, entabla una relación con el proxeneta, sorprendida por los lujos de los que la provee y los que le promete, siempre y cuando se convierta en una de sus trabajadoras sexuales. Ella accede esperando obtener ropa y joyas. Así, tenemos que su principal virtud: la belleza, es la causante de su declive.

A partir de los rasgos analizados podríamos tener un personaje que se diferencia de su entorno y de los demás personajes, aunque podríamos calificarlo como *plano* ya que no muestra más matices contradictorios o complementarios que la discrepancia entre su belleza física y su fealdad moral. Su única virtud es la física. En términos éticos es unidimensionalmente tendiente al vicio. Así que no existe un equilibrio entre sus atributos y defectos. A lo largo del relato, su arco dramático es menor en comparación con el de otros personajes como Abbas. Lo que da como resultado un personaje poco verosímil y simple en su construcción.

Alma

El nombre del personaje, sin duda nos remite a una serie de conceptos que tienen que ver con la espiritualidad. En su segunda acepción, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* define alma como “En algunas religiones y culturas, sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos”²⁵. Es un nombre interesante el que Vicente Leñero adapta para el personaje ya que lo define por contraste o antítesis. Es decir, el nombre del personaje contradice sus características actitudinales. Mientras que Alma nos remite a lo espiritual, a lo immaculado; el personaje es terrenal (interesado por el dinero, el lujo) y sexual (al inicio como

²⁵ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. “Alma.” Real Academia de la Lengua Española, sin datos de la fecha de actualización, Real Academia de la Lengua Española, junio 2013, <http://lema.rae.es/drae/?val=alma>.

curiosidad, al final como oficio). Por lo tanto, el nombre es un acierto en cuanto a las expectativas que genera y las consecuencias semánticas que consigue.

Otro ejemplo de este tipo de nombres contrastantes es el del personaje literario y cinematográfico *Santa*. El nombre de esta prostituta discrepa con su oficio. La lista de selección de nombres de esta clase en la narrativa podría seguir, pero baste este ejemplo para trazar una línea inter-discursiva, con otra recreación cinematográfica que también se acerca al tema de la prostitución.

En cuanto a los rasgos de Alma se deduce que es caprichosa y obstinada. Esto se obtiene, no por una descripción narrativa, sino a partir de sus acciones. No se cuenta con una descripción detallada del físico del personaje, sólo se dice literalmente que “es hermosa”. Todos estos aspectos son traslaciones del personaje de la novela al del guión.

Concerniente a la forma de pensar, podríamos decir que Alma es una mujer a la que le gusta la moda (traslación de rasgo del personaje en el guión), verse bien en cualquier circunstancia, ambiciosa, curiosa y un tanto inocente.

41) EXTERIOR. OTRA CALLE DEL CENTRO. DÍA.

Altiva, como sintiendo que todos la miran, Alma continúa su camino. [...]

Doc Beltrán: ¡Adiós Almita!

Zacarías la descubre también y completa, con picardía:

Zacarías: ¡La muchacha más linda del Centro Histórico!²⁶

La naturaleza del guión impide las descripciones del pensamiento de los personajes. Debemos deducirlo a partir de las acciones y actitudes con que enfrenta las circunstancias que le acontecen. Por eso es difícil determinar la forma

²⁶ Vicente Leñero. *El callejón de los milagros*. México, El Milagro, 1997, p. 53. A partir de ésta, las siguientes citas al mismo texto se inscriben sólo entre paréntesis con las siglas VL y el número de página.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

de pensar de Alma, como la de los demás personajes. Aún así, se tratará de analizar estos aspectos a partir de la deducción.

Es indiscutible que su forma de pensar es obstinada, voluble y clasista, ya que los parámetros con los que cataloga a sus pretendientes se derivan de sus intereses económicos y humor del momento. A partir de ello, decide cómo actuar con ellos.

Sobre las acciones de Alma, se puede decir mucho, tomando en cuenta que es el material primordial con que cuenta el guión para describir a un personaje. Para el análisis se tomarán en cuenta sólo las que mayor impacto generan al drama.

De este modo, tenemos que Alma comienza como una muchacha vanidosa que coquetea con Abel por quien siente amor. Con su amiga, Maru, habla sobre sexo con curiosidad, aún no ha intimado con alguien. Este último aspecto es un desarrollo de rasgo del personaje en comparación con la novela.

Alma: ¿Qué se siente?

Maru: Rico, Almita... Riquísimo [...]

Alma: Yo no tengo con quién.

Maru: ¿Y el chavo ese que decías?

Alma: Es de los que van en serio. (VL, p. 54)

Su relación con Abel es una mezcla de enamoramiento e interés económico, ya que aunque muestra interés por él, constantemente está presente la ambición de ella y su deseo de lujos. Ambos se conocen desde niños y no es sino hasta la juventud que Abel confiesa que ha estado enamorado de ella por mucho tiempo. Acorde con la novela, se preocupa por el futuro que pueda tener con Abel.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Abel: Bueno, te estaba diciendo... Chava quiere que me vaya con él a Estados Unidos, pero a mí no me gusta.

Alma: A lo mejor tiene razón... Allá se gana mucho dinero. (VL, p. 58)

Conforme avanza la relación entre Alma y Abel, ella estrecha lazos emocionales más fuertes con él. Salen juntos, comen y comparten momentos en los que ella se identifica poco a poco con Abel, como en el que él le regala el póster de una película donde se ve a una pareja besándose.

Una parte interesante, porque es todo un desarrollo de rasgos del personaje, es la que narra el momento en el que Alma y Abel comparten unas fumadas de marihuana. Alma se insinúa sexualmente a Abel, pero éste la rechaza. Esa misma noche Abel decide migrar junto a Chava. La relación llega a su punto más álgido cuando por la madrugada Abel le dice a Alma que se va a Estados Unidos y ella le promete que lo esperará para casarse cuando regrese.

Abel: Me voy al otro lado, Almita... Aquí nunca la voy a hacer de nada.
[...] Aquí siempre voy a ser un don nadie, como tú me dijiste... Y necesito casarme contigo. [...] Dime que me vas a esperar, Almita.

Alma: (Emocionada) Toda la vida. (VL, p.p. 74-75)

Más tarde, es don Fidel quien la pretende. Su madre, doña Cata, aprueba la relación, a diferencia con Abel, a quien despreciaba. La confusión que se presenta en la novela, en la que la madre (Umm Hamida - Doña Cata) cree que es a ella a quien pretende el adulto adinerado (Salim Alwan - don Fidel), se reproduce en el guión y se enfatiza el conflicto madre-hija. Finalmente, don Fidel formaliza el compromiso con Alma. Aunque después muere de un infarto, a diferencia de la novela, donde sólo enferma.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

El siguiente pretendiente es José Luis, el proxeneta. En total concordancia con la novela y como una traslación, Alma lo conoce accidentalmente cuando cruza la calle. Después de encuentros fugaces, él se acerca a Alma en el funeral de don Fidel. A partir de ese momento, Alma se interesa en él porque es hombre adinerado que le promete los lujos que tanto ha deseado.

José Luis: Déjate llevar. Suelta tu cuerpo, así... Siente que eres tú misma: una mujer libre, feliz... La vida tiene mucho que ofrecerte, Alma: dinero, mundo, amor... [...]

José Luis la besa en el cuello. Alma está en éxtasis. (VL, p. 91)

José Luis la conduce a la prostitución en una casa de citas que él dirige. A partir de este punto, y luego de una reflexión, Alma deja a su madre y se olvida de la promesa que hizo a Abel, hasta que éste la busca y ella lo ve morir en sus brazos sin que se resuelva si regresa al oficio. Por su actitud y la cachetada que le da a José Luis antes de salir de la casa de citas, se entiende que cambiará su vida.

Muchas de las actitudes de Alma cambian de manera más radical, respecto a las de Hamida en la novela. Aunque hay otras que permanecen constantes. En cuanto a cambios o desarrollos, podemos referir la inocencia y curiosidad sexual con que empieza Alma, y la experiencia y hartazgo que muestra al final en este aspecto. Para ejemplificar las constantes, podemos mencionar el interés por el dinero y el lujo. Ambos, aspectos que la llevan a tomar la decisión de prostituirse.

Si consideramos los apuntes que mencionan los cambios de Alma, encontramos un personaje que ofrece matices a lo largo del guión, los cuales dotan al personaje de tridimensionalidad, aspectos del carácter que mutan conforme la historia avanza. Por lo que podemos concluir que el personaje de Alma es *redondo*, a diferencia de su par en la novela (Hamida), ya que el guionista

reduce a su protagonista la carga de valores y actitudes nocivas, y lo provee de capacidades emocionales más amplias.

Abbas Hilu – Abel

En términos de jerarquía dramática, la pareja de personajes integrada por Abbas Hilu y Abel figura como la segunda en importancia, debido a su participación de los hechos narrados y frecuencia de aparición. Por otro lado, comparten las suficientes características de personalidad que podemos hablar de una traslación de personajes.

Abbas Hilu

Como co-protagonista de la historia principal podemos determinar a Abbas Hilu. Es el primer pretendiente de Hamida y el enamorado a quien Hamida lleva a la muerte por sus decisiones.

El nombre Abbas procede del califa Abbas ibn Abd al-Muttalib, un tío paterno del Profeta Mahoma. Cuando el profeta comienza con su empresa, el tío Abbas lo combate. Al final de su vida, cambia de opinión y decide apoyarlo.

Uno de los aspectos más sobresalientes de esta historia sagrada es la capacidad de cambio del personaje, misma que puede apreciarse en el desarrollo del Abbas de la novela, quien en un principio no quiere salir de su barrio, pero luego, movido por la determinación de conseguir dinero para poderse casar con Hamida, se enlista en el ejército británico. La mayor transformación del personaje se lleva a cabo cuando, a su regreso, descubre que Hamida se ha convertido en prostituta, entonces se torna violento y provoca su asesinato.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Abbas Hilu es un peluquero de 25 años de estatura media, tez morena pálida, regordete, de cabello rubio, viste con traje aunque nunca se quita el delantal de peluquero. De su personalidad se dice que de niño:

Abbas era pacífico y dulce, bondadoso y dado a la conciliación, comprensivo e indulgente. [...] No era de extrañar que hubiera permanecido diez años en el mismo puesto de aprendiz, y que hubiera abierto la barbería hacía tan sólo cinco. La facilidad para conformarse con poco influía en toda su persona: se le notaba en la placidez de sus ojos saltones, en su tendencia a engordar y en su jovialidad. (NM, p. 38)

Su principal rasgo dramático, es decir, aquel que lo distingue de los demás personajes, es su enamoramiento de Hamida. Ya que muchos la desean, como él, pero de ninguno se describen emociones como las de él:

Su amor era un delicado sentimiento mezclado de un deseo insaciable. Amaba los senos de su amada, como amaba sus ojos, y languidecía de ganas de entrar en contacto con el calor de su cuerpo, a la vez que de experimentar la magia y voluptuosidad secretas de su mirada. (NM, p. 89)

– [...] Yo te amo. Te amo desde hace mucho tiempo. Te amo más que tu madre. Te lo juro por mi fe en Husain, en el abuelo de Husain y en el Dios de Husain. (NM, p. 93)

Por quererse casar, con Hamida, Abbas es capaz de dejar su querido callejón de donde nunca había querido salir. Se enlista en el ejército para ganar dinero y cumplir su deseo de matrimonio con Hamida. Abandona a su amigo de años (Tío

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Kamil), con quien compartía secretos, sueños y la vida cotidiana. Sólo el deseo de pasar la vida con Hamida, lo lleva a ambicionar poder económico.

–¡Me voy por ti, Hamida! El callejón me gusta y doy gracias a Dios por los medios de ganarme la vida que he encontrado en él. (NM, p. 117)

–[...] Me marcho en nombre del amor. Gracias a él volveré cuando haya ganado mucho dinero. (NM, p. 118)

Sin embargo, ante el desamor, Abbas deja su jovialidad y alegría para convertirse en un hombre sombrío, solitario. Bebe alcohol, olvida su propósito de prosperidad, sus planes de abrir una barbería. En franca depresión, Abbas trata de evadir su problema, en bares de la zona adinerada de El Cairo.

Sin Hamida la vida se convertía en un peso insoportable y absurdo. Ya no tenía ganas de vivir, todo le daba igual. (NM, p. 251)

Tras varios días de parranda, Abbas camina por la calle y encuentra a Hamida. Va tras ella. Ella lo evade. Él la fuerza a hablar. Entonces le confiesa que ahora es prostituta y vive obligada a ejercer el oficio por su proxeneta. Cuando Abbas escucha la historia del explotador de Hamida, le responde a Hamida en dos diálogos:

–[...] La muchacha que he amado ya no existe. Pero el monstruo ha de sufrir. ¿Dónde puedo encontrarlo? [...]

–Sufrimos los dos. [...] No hay derecho de que el sinvergüenza viva en paz y se ría de nosotros. Lo mataré. (NM, p. 280)

Finalmente, la transformación de su carácter llega a su mayor punto al ver a Hamida divirtiéndose con soldados ingleses en un bar. Deja de ser el compasivo y conformista, para volverse un hombre iracundo y vengativo. Es con esa reacción con la que encuentra su muerte.

Abbas se puso hecho un basilisco. Su timidez desapareció como por encanto [...] A su izquierda vio varias botellas vacías sobre una mesa. Agarró una, sin darse cuenta de lo que hacía, y la arrojó a la cara de Hamida. [...] Hamida gritó y los soldados también. Éstos se abalanzaron sobre Abbas y comenzaron a asestarle puñetazos, patadas, botellazos... (NM, p. 295)

A partir de estos rasgos y la transformación del personaje, podemos determinar que Abbas tiene una identidad clara que lo distingue de los demás. Al mismo tiempo el narrador dota al personaje de más de una dimensión dramática, haciéndolo lo suficientemente *redondo*, complejo, para lograr verosimilitud.

Abel

La primera relación que podemos trazar con el nombre Abel es la que existe con el personaje equivalente en la novela: Abbas. Es decir, una relación de correspondencia fonética.

La segunda relación del nombre de Abel es con la *Biblia*, donde Abel es hijo de Adán y Eva. Su hermano Caín lo asesina por los celos que le causa ver a su hermano como el preferido de Dios. El significado de Abel es *efímero* o *hijo*, dependiendo su procedencia, árabe o asiria respectivamente.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

A pesar de todo lo que se dice sobre Abel, en el texto bíblico no se mencionan rasgos del carácter, sólo que hizo una ofrenda abundante y luego fue asesinado por su hermano. Por lo tanto no haremos una relaciones del carácter entre éste personaje y el del guión. Más bien nos enfocaremos a las evidencias textuales: el asesinato.

Como el Abel bíblico, el del guión es una víctima de un asesinato que podemos calificar de injusto; al de la Biblia por celos, al del guión, indirectamente por amor. Así tenemos a dos hombres que mueren por la bondad que hay en ellos, cayendo a manos de un cruel.

Y estando los dos en el campo, Caín acometió a su hermano Abel y le mató.²⁷

Abel ataca de nuevo, con torpeza, y entonces José Luis le da una cuchillada en el vientre. (VL, p. 151)

Dejando a un lado las relaciones semánticas del nombre, entramos a analizar los rasgos que distinguen a Abel del guión *El callejón de los milagros*, de los otros personajes de la historia.

Abel comparte el oficio de su contraparte novelística: peluquero. Vive y trabaja en el Callejón de los milagros. Es huérfano y está enamorado de Alma. A partir de este rasgo es que la historia de Abel se teje. Al igual que el Abbas de la novela, Abel tiene un gran arraigo por el callejón. Es decir, los aspectos básicos de Abel son una traslación de los de Abbas.

A pesar de que a Alma la pretenden otros hombres a lo largo del guión, incluyendo al Poeta quien tiene por ella un amor platónico, Abel es el único que

²⁷ *Sagrada Biblia*. España, Herder, 1986, p. 23.

logra enamorarla, quizá sólo momentáneamente. Los demás, don Fidel y José Luis nunca despiertan esos sentimientos en ella.

Abel se acerca a Alma de una manera humilde, a través de comidas, con regalos que están a su alcance, como el póster de una película que ella coloca en su habitación, una cadena que ella lleva puesta cuando se despiden antes de que él parta al país del norte.

En una taquería de un puesto semiformal plantado en la banquetta, Abel y Alma comen tacos. Están terminando. Alma hace un gesto de asco y saca del bocado una piedrecita.

Alma: Traen hasta piedras.

Abel: Yo te había dicho que fuéramos a Chapultepec...

Alma: No me gusta comer en el pasto... Se me hace cursi. (VL, p. 58)

Sobre la manera de pensar de Abel podemos decir que es confiado, enamorado y esperanzado, en el inicio; para convertirse en alguien fatalista, deprimido, oscuro. También podemos señalar su sentido de compañerismo. La decisión de irse con Chava a Estados Unidos es impulsada por su deseo de hacer dinero para casarse con Alma, pero también por acompañar a su amigo. Una clara estrategia de traslación y, al mismo tiempo, de desarrollo de rasgos del personaje.

En el punto de la partida de Abel con Chava, la novela y el guión se parecen, Abbas y Abel migran; Abbas para enlistarse en el ejército inglés y ganar dinero, y Abel para cruzar la frontera norte y, también, mejorar sus nivel de vida. Se sugiere que, nuevamente, es una combinación de traslación y desarrollo de rasgos del personaje.

Las actitudes de Abel se centran en su obsesión por Alma. Cuando la pretende, no se detiene hasta conseguir enamorarla. Y a su regreso no descansa

hasta verla y vengarse de quien le impide el acceso a ella, su objeto del deseo. Ejemplo de esos dos momentos diferentes son estos fragmentos de escenas:

Abel: ¿Por qué nunca quieres hablar conmigo, Almita?

Alma: Ni te conozco.

Abel: No seas... Más de quince años. (Transición.) ¿Te acuerdas cuando nos casamos en la kermés? (VL, p. 52)

Abel: Lo único que me importa es encontrar a Alma, ¡no jodas! (Pausa. Meditando.) ¿En dónde la busco? ¿No estará muerta, Chava?... Una desgracia, un accidente. (VL, p. 141)

El personaje gira en torno a Alma. Sin embargo, Abel toma decisiones y actúa acorde a ellas, aunque todas son tomadas en función de Alma. Es decir, se podría hablar de un personaje reactivo, un personaje que realiza sus acciones como consecuencia de estímulos externos.

Si tomamos en cuenta los párrafos anteriores respecto a Abel, encontramos a un personaje activo, con determinaciones claras y que lleva a cabo distintas tareas con la finalidad de alcanzarlas, que cambia a lo largo del guión y muestra diferentes facetas que le dan verosimilitud, un personaje *redondo*.

Kirsha – Don Ru

En cuanto al dúo de personajes Kirsha y Don Ru, se determina que su influencia en los hechos narrados es de segundo orden, ya que fomenta ciertas acciones, sin ser piedra angular de éstos. Adicionalmente, participa de una subtrama poderosa y los rasgos caracterológicos de ambos personajes son, en general, iguales, por lo

que se puede determinar su similitud. De esto se da cuenta en los siguientes párrafos.

Kirsha

Del nombre de Kirsha no se encontraron relaciones semióticas con el *Corán* u otros libros religiosos. Esta es la razón por la cuál se considera infértil hacer consideraciones de las relaciones semánticas del nombre propio del personaje.

Kirsha es el dueño del café del mismo nombre. Se le describe físicamente como un hombre alto, flaco y oscuro. Cabe resaltar su dentadura de oro, un lujo de hombres opulentos.

El principal rasgo de este personaje es su bisexualidad. A partir de este rasgo es construida su historia, sus relaciones con otros personajes, su punto de vista de la moral y la religión, etc. Otro rasgo que llama la atención es su agresividad y ejercicio del poder.

En efecto, la primera acción de la novela es el conflicto entre Kirsha y el Poeta, personaje que sólo aparece en ese primer capítulo. El viejo recitador de versos sagrados trata de ejercer su oficio, pero Kirsha se lo impide, señalando su remplazo por un aparato eléctrico, una metáfora que el autor traza para mostrar el cambio cultural que se vive en ese tiempo en el Cairo.

–Nos sabemos tus historias de memoria y no nos hace falta escucharlas de nuevo. La gente ya no quiere poetas. Hoy me piden una radio y en este momento están instalando una. Así que lárgate y déjanos en paz. Que Dios te ampare... (NM, p. 12)

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Este diálogo ejemplifica claramente la actitud altanera con que Kirsha trata a sus semejantes, lo mismo su esposa que sus amigos. Es trascendente el contraste entre su carácter enérgico y directo, machista y el rasgo de preferencia sexual que lo diferencia de los demás. Gracias a esta diferencia, el personaje se convierte en uno de los más fascinantes de la novela.

En cuanto a su forma de pensar, Kirsha es un hombre trasgresor en la sociedad de su tiempo. La religión le da igual, en un país musulmán de los años cuarenta. Por otro lado, su bisexualidad, la ejerce de una manera discreta, jamás secreta. Son conocidas por todos los del callejón las inclinaciones del hombre, aunque no se habla de ello abiertamente.

Es un hombre que no discute sus ideas, las impone. No permite que casi nadie, con excepción de Radwan Husainy, cuestione sus ideas y acciones. Es firme en sus convicciones, a pesar de que éstas trasgredan la moral y las leyes religiosas. Incluso critica a quienes se oponen a su manera de concebir el mundo.

Se entregaba sin reparos a sus apetitos, sin freno y sin remordimiento. Más bien osaba reprochar al gobierno que persiguiera el tráfico de hachís y maldecía a las personas que despreciaban a los homosexuales. (NM, p. 52)

Kirsha es un personaje que ha creado sus propias reglas y vive conforme a ellas. Es congruente consigo mismo, ya que no considera errada su manera de vivir. Es capaz de cualquier cosa con tal de preservarla.

En lo que respecta a las acciones de Kirsha podríamos dividirlos en dos grupos: las públicas y las privadas. En el primer grupo tenemos que es padre de familia y dueño del único café del callejón. En el segundo grupo, se presenta a

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Kirsha como un vendedor-consumidor de hachís y aficionado a entablar relaciones homosexuales pasajeras con jóvenes.

Dentro de su faceta de padre de familia, considera a su esposa, hijo e hijas como objetos de su propiedad. Por lo tanto, deben hacer lo que él dice. La relación con su esposa e hijo, quienes viven en la misma casa, es fría y distanciada, aun violenta.

Como dueño del café de Kirsha, es poco afable con sus parroquianos con quienes mantiene una relación de amistad de muchos atrás. Ellos le muestran respeto, como un reflejo del miedo a su mal humor y falta de tacto al responder o al ser confrontado. Con Sanker, el mesero, no queda clara la relación debido a que éste tiene poca, o casi nula, participación en los hechos.

En su etapa de fumador de hachís se dice que fuma por las noches en la azotea de su casa acompañado de otros amigos. Además de consumirla, también la comercia. Esta actividad ha propiciado que guste de salir por las noches a las calles con peor reputación. El narrador acusa a este vicio del causante de la pérdida de voluntad de Kirsha.

Pero de todas, la faceta más interesante de Kirsha, en términos dramáticos, es la que genera la historia del personaje: su interés por hombres jóvenes para tener relaciones sexuales con ellos. A partir de esta orientación, el personaje tiene un conflicto con su sociedad y su entorno familiar, aunque no consigo mismo.

El ejemplo en particular en el que se centra la anécdota de Kirsha es la de una relación que establece con el dependiente de una tienda de artículos varios con el que, después de dos visitas previas, en la tercera decide conocer bajo el pretexto de comprar calcetines. Luego, Kirsha espera al dependiente cuando éste sale del trabajo y lo aborda fingiendo casualidad:

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

–¿Por qué no viene a mi café?

–¿Cuál, señor?

La voz de Kirsha se endureció para contestar:

–El café de Kirsha, en el callejón de Midaq. Pregunta por el dueño. [...]

–Muy amable de su parte, señor. Es un café conocido.

El otro se puso contento y preguntó con voz esperanzada:

–¿Vendrás?

–Si lo quiere Dios. (NM, p. 57)

Después, el joven va al café y el mismo Kirsha lo atiende personalmente, como una distinción. La esposa de Kirsha descubre el amorío de su esposo y decide confrontarlo para evitar que continúe. Pero no lo consigue. Más tarde, acude a su hijo, pero éste rechaza involucrarse en el asunto, harto de tratar el problema. Finalmente, acude con el hombre más respetado del callejón por su devoción religiosa y templanza de carácter, Radwan Husainy, quien le ofrece ayuda. Radwan Husainy llama a traer a Kirsha a su casa y habla con él sin lograr convencerlo de cambiar.

Ante la impotencia, la esposa de Kirsha va al café, echa y golpea al joven amante de su esposo a golpes, en una escena que se torna hilarante más que violenta:

–¡No te muevas, libertino! –gritó. Después se volteó de nuevo hacia el joven–. ¿Tienes miedo, zorro? ¡Eres una mujer vestida de hombre! ¿Te crees que no sé a qué vienes? [...] ¿Qué quién soy? ¿Me vas a decir que no sabes? Soy tu coesposa. [...]

Y comenzó a golpearlo. Al chico se le cayó el fez y la nariz le comenzó a sangrar. Entonces ella lo agarró por la corbata y tiró con gran fuerza, como con intención de estrangularlo. (NM, p. 109)

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Tras este altercado no se menciona más a Kirsha como bisexual en activo. En cambio, la historia de él continúa con la partida de su hijo Hussain. Cuando éste regresa, Kirsha lo rechaza pero luego cambia de parecer y acepta el matrimonio de su hijo en clara actitud reconciliación con su familia para terminar con un personaje regenerado.

Las actitudes de Kirsha son marcadamente hedonistas. Para él, primero está su placer, antes que su salud física, estabilidad moral o familiar. El narrador apunta que la razón por la que Kirsha no es adinerado como otros vendedores de droga es por su adicción a fumar hachís y por sus relaciones extramaritales, de las que no sentía ningún pudor en mostrarlas.

Él, por su parte, daba la impresión de que gozara provocándola (la crítica) y haciendo en público lo que, en un principio, se había propuesto esconder. (NM, p. 53)

Debido a su hedonismo, Kirsha es egoísta, no considera la opinión o la estabilidad emocional de su esposa, de su hijo. No le importan las consecuencias que sus acciones puedan tener en otros. Él vive para su placer. Su carácter autoritario posibilita su hedonismo. Se vale de su carácter hosco para evitar el cuestionamiento. En su casa es patriarcal; en el café, intransigente; en sus relaciones con jóvenes, seductor. Todas sus esferas de acción revelan la misma actitud impositiva.

Kirsha es la encarnación de los vicios del cuerpo que apuntan las religiones musulmana y cristiana, un ser perdido por las veleidades que tanto disfruta. Sin embargo, si reunimos todos los rasgos del personaje, encontramos diferentes matices dramáticos. Un personaje congruente, que no tiene doble moral, si no que acepta sus tendencias y las defiende como algo legítimo. Al mismo tiempo que es

incongruente con el entorno, con la vida familiar y personal que quiere llevar. Es un personaje que se reivindica parcialmente al final, aunque este cambio deja un desazón ya que no hay elementos dramáticos que lo justifiquen.

Por lo tanto, es un personaje que tiene más de una esfera, escapa del estereotipo de personajes infieles o bisexuales. Lo que lo convierte en un personaje casi *redondo*. Se considera que no alcanza la plenitud narrativa dadas las condiciones de su conclusión.

Don Ru

El nombre completo del personaje es Rutilio, aunque todos le dicen don Ru y en el guión es el nombre con que el autor se refiere al personaje y sus diálogos, no así en el encabezado del capítulo, donde escribe el nombre completo. Sólo en una ocasión el mismo Rutilio dice su nombre completo, aunque pide que sólo le diga don Ru.

El nombre Rutilio se relaciona con el verbo rutilar y con el adjetivo rutilante, los cuales se refieren a brillar y brillante. El nombre tiene su origen en el latín Rutilius. El nombre es una antítesis entre el nombre y el modo de ser del personaje. Al igual que con Alma, don Ru tiene un nombre cuya afinidad semántica contrasta con su personalidad. Don Ru, es criticado por su bisexualidad, carácter violento, doble moral, autoritarismo y desconsideración. Mientras que su nombre evoca conceptos contrarios.

Como ya comenzamos a describir, los rasgos de Rutilio son los de una persona acostumbrada a llevar el mando y el control. Su rasgo principal es la bisexualidad que experimenta entrada la edad adulta. Al igual que el personaje de la novela (Kirsha), y como una traslación de los rasgos del personaje, don Ru está casado, tiene hijas (no se dice cuántas) y un hijo (Chava). Vive con su esposa e hijo. Es dueño del bar del callejón, de nombre Las Glorias del Callejón. Gusta de entablar relaciones sexuales pasajeras con varones. Asunto que se sabe a voces y es causa de burlas veladas.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Doc Beltrán coloca su ficha doble, mientras dice socarrón, en confidencial referencia a don Ru, a quien apenas señala con la cabeza:

Doc Beltrán: Yo siempre me doblo al pito, como don Ru. (VL, p. 17)

Otro de sus rasgos característicos es su mal humor. Incluso, los parroquianos evitan confrontaciones con don Ru. Su forma de hablar y de comportarse lo muestran como un hombre propenso a la violencia. Rasgo que contrasta con la personalidad que demuestra cuando está con el joven con quien sostiene relaciones sexuales. Ambos humores son una traslación de los rasgos del personaje de la novela.

Respecto a sus acciones y actitudes, don Ru y Kirsha son muy similares, muestra de la traslación de rasgos. Don Ru coquetea con jóvenes, a quienes busca en las calles aledañas al callejón, incluso con Abel, el amigo de su hijo. Cuando encuentra al joven indicado, lo aborda, lo invita al bar de su propiedad y allí lo atiende personalmente, ante el rumor de todos. El deseo que don Ru tiene por el muchacho se manifiesta desde el primer encuentro de ambos.

El joven se vuelve de espaldas y camina hacia otro punto del establecimiento. Lo sigue don Ru con la mirada, atento a las nalgas prominentes del muchacho. (VL, p. 32)

A diferencia de Kirsha, don Ru no consume drogas. Otro aspecto en que distan entre el personaje de la novela y el del guión es que don Ru no acepta que nadie le cuestione sus acciones, éste es un desarrollo de rasgo del personaje respecto a la novela.

En este caso, Ubaldo es una transformación de dos personajes de la novela: el Poeta y Salim Arwan, ante quien Kirsha muestra respeto. Como en la

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

novela, la esposa de don Ru acude con Ubaldo, el Poeta, para pedir su intervención para corregir a su marido. Sin embargo, en el guión, don Ru no sólo ignora el consejo de Ubaldo, sino que lo agrade.

Ubaldo: No, el Dante dice...

Don Ru: (Otra vez interrumpe.) Si yo quiero cogirme al Jimmy, o al Güicho, o al que se me pegue la gana, me los cojo y se acabó. No necesito oír tus pendejadas. [...]

Le arranca los lentes y los arroja al suelo. Ubaldo se desconcierta, queda verdaderamente ciego. Se inclina para buscar sus lentes. (VL, p. 42)

Con su hijo, Chava es hierático y ofensivo. Está inconforme con la poca ayuda que le presta en la cantina. Constantemente lo ofende y amenaza con golpearlo. El conflicto más fuerte entre ambos, es que Chava sabe de las prácticas sexuales de su padre y eso crea una tensión que se canaliza en la golpiza que Chava le propina al amante de su padre en los baños públicos.

Este es otro cambio respecto a la novela o desarrollo de rasgo, en el que el hijo de Kirsha no interviene cuando su madre se lo pide. En cambio, como en la novela, don Ru, se deprime al saber que su hijo se ha ido. Otra semejanza entre ambos textos es que el personaje (Kirsha - don Ru) se reconcilia con su hijo a su regreso. El factor de reconciliación y reivindicación del personaje es más verosímil en el guión que en la novela, ya que se trata de la llegada de su nieto, quien lleva su mismo nombre.

Don Ru: ¿Le pusieron mi nombre?

Mientras doña Eusebia asiente, con dulzura, entra en la habitación Chava, como una tromba. Tina detrás, temerosa. Chava va a gritarle a su

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

padre (está hecho una furia), pero antes de que diga nada, observa a su padre, cargando al bebé, y con una sonrisa enorme. Es muy afable cuando dice:

Don Ru: Buen trabajo, Chava... tu hijo. Lo hiciste bien. (VL, p. 138)

Luego de este examen, con facilidad se puede concluir que don Ru es un personaje con suficientes contradicciones y características de actitud, acciones y pensamientos que lo dotan de profundidad, de plena *redondez* dramática.

Saniya Afify – Susanita

Entre los personajes de la novela y del guión Saniya Afify y Susanita, respectivamente, existen paralelos suficientes para trazar una relación dramática directa entre ambas. También es necesario resaltar que en la descripción, carácter y línea de su historia, existen suficientes elementos en común para considerarlos personajes unificados en ambos relatos.

Saniya Afify

No se obtuvo información de las connotaciones de su nombre. Por lo tanto, no puede llevarse a cabo un análisis del nombre en tanto sus relaciones semánticas con otros textos.

Saniya Afify es la dueña del segundo inmueble del callejón. Es descrita físicamente como una mujer de cuerpo seco y pecho exiguo. Su edad es cercana a los cincuenta años.

A diferencia de la mayoría de los personajes del callejón, Afify es adinerada. Dista de los otros dos personajes adinerados, Radwan Hussainy y Salim Arwan, porque Afify no tiene familia. Vive sola en una vivienda de su mismo edificio.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Su forma de pensar es compleja. Desde el inicio es catalogada como ahorradora, incluso avara, desconfiada de la gente. Sin embargo, en la presentación del personaje se narra su encuentro con Umm Hamida, a quien acude para que la ayude a conseguir marido. Esto nos revela a un personaje descontento con su situación y dispuesto a cambiar, capaz de creer en los demás, un personaje acostumbrado a la soledad que busca el amor.

De su pasado, se narra que Afify es viuda. Aquel primer esposo la golpeaba y robaba. Esa es la razón por la que en muchos años no quiso volver a contraer nupcias, una especie de mecanismo de sobrevivencia económica y emocional.

Las acciones de la señora Afify son pocas. Su historia se concentra en la búsqueda de marido. Su pasatiempo es contar los billetes nuevos. La manera de actuar de ella es lo que llama la atención: siempre reservada y discreta, insinúa su deseo aunque no de manera abierta y busca que su interlocutor (Umm Hamida) finja un esfuerzo por convencerla de hacer eso que ella, de antemano, quiere.

–¿Pero quién va a querer casarse conmigo? [...]

–¡Pero vamos! ¡Mil y un hombres! [...] En el fondo, a todos los hombres les gusta el matrimonio. Sólo se quejan los casados. (NM, p. 27)

En cuanto a sus actitudes, Afify es soñadora, crédula y desconfiada al mismo tiempo. Su deseo de ser amada supera su avaricia. Se dice que es adicta al café y los cigarrillos, por lo que tiene una dentadura deteriorada. Es proclive al cambio ya que cuando sabe que verá a su prospecto matrimonial, acude con el Doctor Boshy, el dentista, para que le arregle la dentadura. Éste le ofrece cambiarla toda por una de oro y acepta. Luego de su boda, cuando Afify descubre que el dentista obtenía las dentaduras de cuerpos exhumados, se arranca la dentadura nueva.

Su historia, contada en cuatro capítulos, concluye de manera agridulce: por un lado, Afify termina casada con el hombre que Umm Hamida le consiguió, un funcionario del gobierno más joven que ella; aunque defraudada por el dentista y aceptando su fealdad.

Con estas características podemos considerar que el personaje de Afify es *redondo*, a pesar de su brevedad de tratamiento en comparación con otros personajes. Las páginas que abarca su historia son suficientes para que el autor nos presente a un personaje con contradicciones y debates internos, un personaje que evoluciona y cambia, un personaje verosímil.

Susanita

Susana como nombre tiene diversos orígenes, por ejemplo del egipcio *Ssn*, quiere decir loto; en hebreo *Shushannah*, compuesto por las raíces *Shus* (lirio blanco o azucena) y *Hannah* (gracia). Por lo que tenemos un nombre asociado con la blancura, la pureza y la castidad.

En la *Biblia*, en el libro de Daniel, la historia de Susana cuenta lo acontecido a una mujer que prefiere la muerte a tener relaciones sexuales con dos viejos jueces. Al final, Dios la salva de la muerte por boca de un niño²⁸. El personaje de la historia coincide con el origen del nombre del personaje del guión, es decir, prefiere mantener su pureza a conservar la vida.

Susanita, es una mujer madura que no ha intimado con hombre. Su virginidad coincide con el origen del nombre y con los valores de la historia de la *Biblia*. Por otro lado, el diminutivo del nombre Susana parece dotarla de cierto aire infantil o senil, que no corresponden con su verdadera edad aunque sí con su forma de vivir: niña por la virginidad, vieja por su soledad. Además habría que anotar la semejanza fonética con el nombre del personaje equivalente en la novela: Saniya Afify.

²⁸ *Biblia. Op. Cit.*, p.p. 1086-1088.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

De Susanita no se especifica la edad, aunque se entiende que es una mujer madura, quizás cuarenta años. De su descripción física sólo se apunta que tiene una dentadura desagradable (traslación de rasgo), la cual cambia cuando Güicho, el mesero del bar de don Ru, le dice, antes de casarse con ella, que no le gustan sus dientes (traslación con un cambio de perspectiva, ya que en la novela contrata el servicio dental por iniciativa propia).

Los principales rasgos de Susanita son su soltería y su relativa riqueza. Es la dueña de la vecindad donde viven Alma con su madre, don Ru y Abel. En ambos casaos hay una clara traslación de rasgos. No se aclara la razón por la que nunca se ha casado, un desarrollo de rasgo en el origen de la causa, aunque traslación de la situación fáctica, ya que en la novela Saniya vive sola también, pero por su mala experiencia matrimonial.

Doña Cata: Y aquí el caballo de espadas. ¡Hombre que se acerca, cabalgando! (Transición.) ¿Usted es Virgo, Susanita?

Susanita: (Se extraña.) Bueno... usted sabe que yo nunca me casé... (Ríe.) Pero cuando era jovencita, el muchacho de la tintorería...

Doña Cata: (Interrumpe.) ¿Qué día es su cumpleaños? (VL, p. 104)

De su carácter, el autor la presenta constantemente nerviosa, ansiosa, insegura de sí misma. De los únicos detalles que el guionista aclara de la casa de Susanita es que tiene canarios. Probablemente, se trata de un apunte de relación semántica entre su nerviosismo y su ansiedad, semejantes a los del carácter de esa ave.

Sobre la forma de pensar de Susanita, se extrae de las descripciones de su historia que es crédula, como su homólogo en la novela. Confía en su vecina y los consejos de ésta. Doña Cata le da la confianza en sí misma para buscar y

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

encontrar un esposo, una traslación de rasgo del personaje de la novela. Susanita es avara pero sin llegar al grado de Saniya.

Sobre las acciones del personaje, podemos deducir que, como en la novela, Susanita busca a su vecina para que le ayude a encontrar pareja, pero en el guión de manera indirecta, a través de la adivinación. Aunque Susanita es más audaz que Saniya Afify en cuanto a la búsqueda de pareja. En el guión, Susanita intenta acercarse a Chava, el hijo de don Ru; hasta le presta dinero en su fuga y tiene un encuentro erótico con él. Después en Güicho encuentra la posibilidad de formar una familia.

Susanita: ¿Cuántos años tienes?

Güicho: Veintidós.

Susanita: Ay, eres muy joven... ¿Sientes alivio?

Güicho: Sí, mucho.

Susanita continúa con sus masajes, suavemente, delicadamente, sensualmente. De pronto sube su mano por el calzoncillo y busca el sexo de Güicho. (VL, p. 123)

Las actitudes de Susanita son más proactivas que las de Saniya Afify, es decir un desarrollo de rasgo del personaje. Su valerosidad y desesperación, en ocasiones la hacen enfrascarse en situaciones embarazosas. Para ejemplo, la interpretación que hace de las lecturas de cartas de doña Cata, el acercamiento en la azotea con Chava, o los brebajes que doña Cata le prepara y Susanita se bebe.

A pesar de su inseguridad, Susanita trata de luchar contra su condición. Esta es una diferencia radical con el personaje de la novela ya que Susanita es un personaje más activo, erótico que su contraparte novelística, razón por la cual provoca un abanico más amplio de situaciones dramáticas. Mientras que Saniya

Afifi sólo acude con su vecina para que ella se encargue de la búsqueda de prospecto, Susanita va por él, se insinúa, lo consigue.

Con estos rasgos de personaje se puede establecer que Susanita es un personaje *redondo* ya que comienza su historia en una posición opuesta a la que termina, lucha contra sus propios conflictos y se enfrenta a su propia inseguridad demostrando valentía. La mujer cambia su timidez por arrojo, su dentadura deteriorada por una nueva (la cual no se arranca al final, como Saniya) y la soledad de su casa por la compañía de un joven esposo.

2.3 Aquí y ahora: Espacio-Tiempo

Una relación que sólo la física cuántica y la teoría dramática puede separar es la existente entre el espacio y el tiempo. Dos conceptos que son indisolubles para la vida humana. Nada ocurre fuera del tiempo y del espacio. Cada uno forma parte del otro; sin tiempo, el espacio no se entiende y viceversa. Para poder estudiar y comparar el tiempo y el espacio en términos narrativos, hemos de dividirlos.

2.3.1 Aquí: Espacio

Una narración no se puede narrar en medio de la nada. Necesita lugares donde los personajes lleven a cabo sus acciones. Estos territorios no sólo ofrecen un marco de acción, sino que aportan información sobre los personajes, sus problemáticas, reacciones, herencias culturales y contexto sociales. Es decir, el espacio se convierte en materia narrativa también.

Con la intención de comparar los espacios de la novela y el guión, se han seleccionado los tres espacios principales que integran las narraciones. En orden de importancia dramática, es decir, donde más acontecimientos suceden y la cuota de información que ofrecen sobre el contexto y su ubicación diegética, se han seleccionado: el callejón, el café-cantina y el inmueble-vecindad.

El callejón de Midaq y el de los milagros

La novela *El callejón de los milagros* se ubica en la ciudad de El Cairo, capital de Egipto. Aunque el narrador hace mención del lugar al que viaja Abbas durante su temporada en el ejército (Tell el-Kebir), nunca se convierte en un escenario de acción, sino evocado. Por lo tanto, podemos centrar el espacio de la novela en el callejón de Midaq, algunas viviendas y comercios, así como calles aledañas.

El callejón de Midaq es un lugar en franca decadencia tanto arquitectónica como económicamente. Podemos catalogarlo perteneciente a la clase baja para el momento en que ocurre la narración. Las ocupaciones de sus habitantes son oficios varios como panaderos, peluqueros, etc. Es sucio. Encierra una historia larga que data de tiempos faraónicos. Sus condiciones de aislamiento lo convierten en un espacio idóneo para convertirse en un microcosmos dramático alejado del desarrollo de la ciudad en donde está inmerso. Sobre él, el narrador señala:

[...] El callejón de Midaq fue una de las joyas de otros tiempos y actualmente es una de las rutilantes estrellas de la historia de El Cairo. [...] De ellos (los muros) del callejón, actualmente desconchados, aún se desprenden los olores de las antiguas drogas, populares especias y remedios de hoy y mañana...

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Aunque el callejón está totalmente aislado del bullicio exterior, tiene una vida propia y personal. (NM, p. 7)

En términos extra-textuales, el callejón de Midaq existe con el mismo nombre, en el área de Hussein, en el barrio de El Azhar, en la parte vieja de el Cairo, conocida como Famitid. Sin embargo, sólo nos ocuparemos del espacio textual, sirva la anterior mención como referencia para quien tenga curiosidad sobre las relaciones entre la ficción y la realidad de la novela egipcia.

La contraparte del callejón de Midaq en el guión es el Callejón de los milagros. La primera vez que se hace mención de él es en la escena 2, cuando Abel y Chava platican luego de salir de la cantina de don Ru. Sin embargo, el autor no realiza una descripción de este espacio. Más adelante, cuando don Ru camina cerca del callejón y se encuentra con Jimy, la descripción se reemplaza por una ubicación geográfica:

Ru camina erecto, elegante, satisfecho de sí mismo.

Recorre diferentes calles del Centro Histórico. (VL, p. 21)

En ese mismo capítulo, escenas más adelante, el encabezado de escenas posteriores ubican el espacio donde don Ru platica con Jimy y cuando la ambulancia llega a recoger a Jimy a los baños públicos, como “Calle del Centro” y “Entrada a la estación del metro”. Lo mismo sucede en el capítulo de Alma. Sin ser más preciso, el autor refiere algunos encabezados de escena con “Otra calle del Centro” o “Calle peatonal en el centro”. Una ubicación aún más exacta es la referida a la “Plaza de Santo Domingo”, en la escena 44.

Es claro que estas referencias generales dependen de la temporalidad del relato, pues el aspecto actual del primer cuadrante del Centro Histórico de la

Ciudad de México difiere considerablemente con el de los años noventa, cuando se escribió el guión. Por lo tanto, estas señalizaciones son claras en su momento, descontextualizadas para el lector de otro tiempo.

La adaptación espacial apunta a una traslación geográfica y cultural. Vicente Leñero traslada El Cairo a la Ciudad de México. Al hacerlo, se ve en la necesidad de modificar aspectos como la religión, las costumbres, las vestimentas, la forma de hablar, entre otras.

A pesar de las diferencias, existen grandes semejanzas entre el espacio de la novela y el del guión, por ejemplo el estrato económico bajo, y las problemáticas sociales que éste genera como la migración, la prostitución, y, sobre todo, la dinámica de las relaciones sociales: la cercanía de sus habitantes, la posibilidad de micro-universo, de cercanía, de comunicación constante. Por lo que podemos decir que, en términos generales, el callejón es una traslación del callejón de Midaq, con sus debidas reservas geográficas y temporales.

El café y la cantina

Dentro del callejón de Midaq encontramos lugares que se convierten en escenarios íntimos. Como el café de Kirsha. El centro de reunión de los hombres del callejón y otros transeúntes. En él se bebe café o té y se fuma en narguile, a la usanza musulmana. El narrador lo describe así:

[...] Era una sala cuadrada, bastante destartada. Sin embargo las paredes estaban adornadas de arabescos. Los únicos indicios de su gloria pasada eran su antigüedad y los pocos divanes que había repartidos por la sala. (NM, p. 9)

A él llegan los hombres todas las noches a jugar una partida de un juego parecido al ajedrez y platicar de su día. Es el lugar de trabajo de Kirsha, Sanker y Hussain Kirsha. Es iluminado por luz eléctrica. Al inicio de la historia, los versos que

declama El Poeta, son intercambiados por una radio. Es también el lugar donde Kirsha pernocta con su joven amante.

Por ser un punto de reunión, el café de Kirsha se convierte en un centro de todas las historias que se narran, ya que en él se cuentan o se callan los acontecimientos que suceden a sus personajes.

En el guión, se hace una traslación del café de Kirsha. Aquí también el centro de reunión de los personajes masculinos es la cantina de don Ru, de nombre Las Glorias del Callejón. A diferencia del café de Kirsha, en éste se venden bebidas alcohólicas y las mujeres pueden entrar, aunque no es común. Estos cambios se deben al contexto religioso: en el Cairo la mayoría es musulmana –no permite el consumo de bebidas alcohólicas y la diferencia de géneros es clara– y en México, la religión predominante es la católica –permite la bebida de bebidas alcohólicas y permite más el intercambio de funciones entre los géneros–.

De la cantina no se tienen una descripción. Por la mención de la posición de sus ocupantes podemos visualizar que tiene varias mesas, quizá cinco; una barra; una mesa de billar y una caja registradora. Se añade que en ella, además de don Ru, trabaja Güicho el único mesero, y a veces Chava. Sin más detalles de su atmósfera, color o iluminación, se puede inferir que es una cantina de poca valía, dada su ubicación, la descripción de sus clientes y del servicio.

Inmueble, vecindad y ventanas

Otro lugar importante en el callejón de Midaq es la propiedad de Saniya Afify. En él viven, además del Doc Booshy, Hamida y su madre en el segundo piso. Desde allí, la joven observa y es observada por una ventana que da al callejón.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

Incluso, tal vez más que la vivienda, es la ventana misma el centro dramático de Hamida, en ella empieza su relación con sus tres pretendientes: Abbas, Salim Alwan, y Faraj Ibrahim, a través del contacto visual por la ventana. La ventana es un lugar para que Hamida se muestre al mundo, mejor que la calle, su escaparate; y al mismo tiempo su posibilidad de ver el mundo miserable que la rodea.

Luego se acercó a la ventana que daba al callejón. Estaba abierta y la entornó. [...] ¡Ah! Ya está Abbas mirando otra vez descaradamente a mi ventana, se figura que así me va a cautivar y que me rendiré a sus pies. Antes muerta. (NM, p.p. 34-35)

En el guión, la vecindad de Susanita y donde viven don Abel, Ru y su familia y Alma con su madre, hace las veces del callejón de Midaq, ya que el guionista colocó en algunos de los espacios del inmueble acciones que suceden en el callejón o, incluso, en sus alrededores. Por ello, el inmueble y la vecindad son una traslación espacial con extensiones dramáticas particulares. Tal es el caso de algunas charlas entre Alma y Abel y, por su puesto, el lugar para el intercambio de miradas entre ambos.

38) INTERIOR/EXTERIOR. VIVIENDA DE DOÑA CATA Y ALMA.
TARDE/NOCHE

Reacción de Alma cuando se siente observada y comentada por Abel y Chava. Se infla de vanidad, pero se mantiene altiva, orgullosa, como si no los tomara en cuenta. (VL, p. 51)

Al diferencia de la novela, la vecindad tiene una mayor importancia ya que en ella se desarrollan acciones que en la novela suceden en el callejón. De esta manera se interioriza y enfoca más el universo de los personajes. Es decir, el autor del guión lleva a cabo una traslación del callejón a la vecindad. Y por lo tanto, la vecindad es más importante en el guión que en la novela, sin ganarle en trascendencia dramática a la vecindad.

Existen otros desarrollos de acciones breves en distintos espacios que, por delimitación de la investigación, no se tratarán en la presente investigación, concentrándose en los espacios de mayor relevancia dramática.

2.3.2 Ahora: Tiempo

El análisis sistemático del tiempo narrativo, determina que existen dos niveles de tiempo básicos: el interno y el externo a la diégesis. En este apartado comparamos ambas clasificaciones, así como las diferentes directrices del tiempo interno, las cuales nos dan mayor información de comparación.

Tiempo del autor

En la novela *El callejón de los milagros*, el tiempo en que Nagif Mahfouz escribe la obra es, presumiblemente, muy cercano al de su publicación en 1949. O sea, el tiempo de la historia es contemporáneo al de la escritura.

El guión *El callejón de los milagros*, por su parte, fue escrito por Vicente Leñero a finales de los años noventa bajo encargo del director Jorge Fons y el

productor Alfredo Ripstein²⁹. El año exacto de redacción se desconoce. Aunque se puede deducir que fue en los últimos años de esa misma década por referencias concretas a cantantes de moda.

Tiempo de la historia

En este punto se analizan dos aspectos fundamentales para comprender la dimensión temporal de la diégesis: la duración del relato y la ubicación temporal. La tercera categoría, destinada a estudiar el orden, se ha incluido en el apartado de Estructura narrativa.

Duración del relato

En la novela se narran los acontecimientos en 27 días. A éstos deben sumarse el tiempo que transcurre entre los capítulos 18 y 19 y 27 y 28. El tiempo es el siguiente:

- 15 meses (entre el capítulo 18 y 19) en los que el hijo de Kirsha permanece lejos de la casa paterna.
- Y una semana (entre el capítulo 27 y 28) entre la aprehensión de Zaita y la llegada de Abbas.

Por lo que tenemos un total aproximado de 15 meses de relato en la novela. Estamos ante un relato sumario, es decir, que resume el tiempo de la diégesis en un tiempo discursivo más corto, ya que se condensan periodos temporales entre algunos capítulos o dentro de los capítulos mismos. Al mismo tiempo, tenemos una novela con elipsis, en el cual el relato omite uno o más fragmentos de la

²⁹ Cfr. Guillermo Vega Zaragoza, “La escritura, adaptación y enseñanza del guión en Vicente Leñero.”, Cine Toma, 2011, núm. 14. p.10.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

historia. Por su puesto, que la mayoría de la literatura y la narrativa, en general, tienen esa característica.

En el guión tenemos que los capítulos de las tres historias comienzan con la partida de dominó y coinciden con la huida de Chava. El capítulo de Rutilio concluye con la huida de Chava con Abel, mientras que el Alma y Susanita continúan su anécdota más allá de ese acontecimiento. A partir del capítulo El regreso, podemos calcular el tiempo transcurrido de la ausencia de Chava.

Además, para conocer el tiempo global de la historia debemos sumar el que transcurre desde el regreso de Chava hasta la escena final. De tal suerte que tenemos el siguiente cálculo:

- El capítulo de Rutilio dura aproximadamente 22 días.
- Mínimamente 15 meses tarda Chava en regresar ya que vuelve con su hijo, de dos meses aproximadamente.
- Desde que llega Chava, al momento en que Abel es asesinado, pasan aproximadamente nueve días sin considerar un lapso de tiempo que no se aclara, pero podemos considerar de un mes, es decir: 1 mes y 9 días.

Con las estimaciones anteriores obtenemos que el guión dura, aproximadamente, 17 meses. Dado que no se describe todo lo que acontece durante los meses que Chava y Abel permanecen fuera de sus casas, tenemos un relato sumario; es decir, que el guión, como la novela, resume los acontecimientos de la historia en el discurso. En coincidencia también con la novela, el guión es elíptico ya que omite la narración de ciertos lapsos de tiempo.

Ubicación temporal

En la novela no se especifica el tiempo del enunciado, desde el que se cuenta la historia, sólo se infiere un tiempo futuro a la historia. Aunque tampoco se establece con precisión un año para el tiempo del relato, se puede fijar un periodo probable en el que se desarrollan los hechos, a partir de las referencias históricas; la principal de ella la Segunda Guerra Mundial.

[...] ¿No te aconsejé que entraras en el ejército? Ahora es el momento. Los italianos han sufrido una derrota, de acuerdo, pero Alemania resiste. Y el Japón la respalda. Esta guerra durará veinte años. Te digo por última vez que en Tell el-Kebir hay plazas vacantes. (NM, p. 42)

Fue durante la Segunda Guerra Mundial que Italia y Japón apoyan a Alemania. La participación de los italianos y japoneses en la Primera Guerra Mundial fue con el bando de los Aliados. Mientras que en la Segunda, el apoyo de ambos países estuvo con las Potencias del Eje. Ahora, en un examen más minucioso, podríamos ubicar la historia en 1943, cuando Sicilia es ocupada por los Aliados y comienza la decadencia de Mussolini.

Evitando las discusiones sobre quién narra en el cine o a quién representa la cámara, aceptaremos que la cámara es un narrador omnisciente, que cuenta el relato en tercera persona. Y dado que el guión no cuenta con un narrador interno, alguien que evoque la historia hacia el pasado, el presente o el futuro, concluimos que el tiempo en que se narra y en que suceden las cosas es simultáneo.

Ahora bien, el tiempo de la historia en el guión son los últimos años de la década de los noventa del siglo veinte. Esta ubicación, si bien no se describe puntualmente, se deduce a partir de las descripciones de algunos espacios y ambientes.

Una ruidosa pistola secadora cuyo estruendo se empalma con la música rock, a todo volumen, que sale del tocacintas.

En las paredes del cuarto hay posters de Gloria Trevi y de películas de los videocentros. (VL, p. 49)

Esta descripción sobre la recámara de Alma, ejemplifica la época en la que transcurre la historia ya que los tocacintas convivían con otros reproductores de disco compacto, no accesible para las clases bajas como la de Alma. Por otro lado, a Alma le gustan las tendencias de moda y Gloria Trevi tuvo su mayor punto de fama a finales de los noventa. Además, los videocentros cayeron en decadencia a finales de la misma década por la entrada de distribuidores de películas transnacionales como Blockbuster en 1991.

2.4 Estructura narrativa

La narrativa comparte con la arquitectura la idea de estructura como unidad básica de planeación, distribución y orden de todas las partes. En el caso de la narrativa, se considera a la estructura como el principio que ordena a los personajes, el tiempo y el espacio de la diégesis. Robert McKee la describe como:

Una selección de acontecimientos extraídos de las narraciones de las vidas de los personajes, que se componen para crear una secuencia estratégica que produzca emociones específicas y expresen una visión

concreta del mundo.³⁰

Es decir, la estructura no sólo ordena, sino que dota de sentido y coordina a todas las partes. Por lo que se puede concluir que también es un principio de esteticidad en el relato, es decir confiere una forma determinada de la narración que puede ser apreciable en términos de armonía.

Para analizar la estructura narrativa de la novela y el guión, se comparan el orden cronológico en que se presentan los acontecimientos, la frecuencia con que se repiten determinados hechos y el tipo de estructura narrativa temporal que presentan.

2.4.1 Orden cronológico

Como ya se había apuntado, la mayoría de los textos narrativos, la novela analizada cuenta con elipsis. Tal es el caso de la ausencia-regreso de Hussain Kirsha y Abbas, en la que el autor hace un salto temporal y no aclara de cuánto es, como ya se explica detalladamente en el apartado Duración del relato.

La diégesis de la novela tiene un orden lineal del tiempo. Las acciones siempre avanzan hacia adelante. No hay digresiones, excepto cuando se describe a un personaje y se exponen aspectos de su pasado. Sin embargo, esas explicaciones no constituyen una anacronía, ya que la acción dramática no se traslada hacia un tiempo anterior (o posterior), son sólo una enunciación, una aportación informativa.

³⁰ Robert McKee. *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. España, Alba Minus, 2009, pp. 53.

2. *El callejón de los milagros*. Análisis de novela y guión

El guión, de la misma forma que la novela, contempla elipsis en la partida-regreso de Chava y Abel. Aunque, también contempla otros que la novela no, tratados a mayor detalle en el apartado dedicado a la Duración del relato.

Por otra parte, el guión no responde a un orden lineal del tiempo del relato. Rompe con la linealidad, regresando al mismo punto de inicio en cada capítulo, excepto el último. Este tipo de anacronía es interna, ya que se enmarca en el tiempo del relato base. (JLSN, p. 101)

Por lo tanto, tenemos una transformación en la estructura temporal considerable, la cual dota al guión de una diferencia formal que debe tomarse en cuenta en el examen de conclusiones respecto a la estructura para inferir las razones de tal cambio.

2.4.2 Frecuencia

En la novela, no se repite ningún suceso narrado, todo ocurre en orden cronológico. Quizá existan coincidencias o hechos similares. Sin embargo, pertenecen a otros momentos. Así que no existe frecuencia que deba ser catalogada.

En cambio, en el guión sí existe tal recurso, en particular con la escena del juego de dominó. A partir de esto, se determina que la frecuencia con que se repite ese hecho es repetitiva, ya que cuenta tres veces el mismo hecho, al inicio de cada capítulo (escenas 1, 32 y 85), con la intención de subrayar ese punto en el tiempo.

2.4.3 Tipo de estructura

La novela tiene una estructura lineal, es decir, narra los hechos de principio a fin sin alteraciones cronológicas. Por lo que sería baladí extender mayores disertaciones respecto a este asunto.

Por su parte, el guión está construido bajo una estructura espiral. Cada uno de los tres capítulos regresa al mismo punto del tiempo: la escena del juego de dominó. En cada vuelta, el capítulo aporta información novedosa sobre el relato, es decir, la historia de cada personaje en la que se centra el capítulo.

No sólo la escena del juego de dominó es presentada en reiteradas ocasiones, si no que hay otras escenas (como la de la ventana de Alma cuando mira a Chava y Abel en el patio de la vecindad, la llegada de Susanita a casa de Alma y doña Cata o la escena cuando Chava le pide a Abel irse con él a Estados Unidos). De tal suerte, que la estructura del guión contiene diferentes puntos de convergencia, que apoyan la noción formal de estructura espiral del guión.

CONCLUSIONES

*Y estos procesos son misteriosos, pues presentan
a la razón humana enigmas cuya resolución
demandará aún largos y tal vez vanos esfuerzos.*

Carl G. Jung.

La comparación de la novela y el guión que se ha realizado en el capítulo anterior, responde al objetivo principal de este trabajo, el cual fue analizar la recreación de la novela *El callejón de los milagros* al guión del largometraje homónimo, a partir del análisis de sus características narrativas.

Ahora, en estas conclusiones se cumple con el objetivo particular de inferir el proceso de recreación a partir de la comparación de ciertas características narrativas de la novela y el guión.

Para ello, se hacen observaciones sobre por qué se representaron de manera similar o diferente en el guión los aspectos generales, los personajes, la dimensión espacio-temporal y la estructura dramática. Además se da una conclusión sobre qué es para mí el proceso de adaptación, luego del análisis presentado.

Aspectos generales

Respecto a la publicación de ambas obras, llama la atención el número de ediciones que ha tenido la novela y la única que ha tenido el guión. Hago esta observación para resaltar la poca difusión con que cuenta el guión cinematográfico en México y, por observaciones superficiales, en otras partes del mundo.

En cuanto a sus autores, no se puede decir más de lo que se suscribe en el capítulo anterior. En cambio, sobre la segmentación, resulta interesante que el guión se divida en capítulos. Esta división del relato facilita establecer un orden de presentación y presupone una estructura diferente a la de la novela.

A partir de la segmentación por capítulos del guión: Rutilio, Alma, Susanita y El regreso, el autor pudo seleccionar los capítulos de la novela que le convenían para contar las tramas principales, agruparlos de acuerdo acorde a este criterio y potenciar su poder dramático.

Es decir, la conformación del guión por cuatro capítulos generales da un ordenamiento de la información dramática formalmente distinta y advierte del uso de una estructura narrativa diferente a la de la novela. Lo cual representará, incluso, un cambio estético.

Del título se concluye que es un acierto el hecho de respetar el título original en castellano ya que, aunado a la ubicación geográfica, el título es un referente semiótico, el cual suma verosimilitud (por su parecido al nombre de otras calles del Centro Histórico de la Ciudad de México) y genera expectativas dramáticas en el lector.

Personajes

En términos generales, se observa que el autor del guión realizó una eliminación de personajes considerable, así como de líneas argumentales, debido a las reducidas posibilidades de extensión que el cine demanda. Con ello, se logra una mayor focalización en los personajes principales.

Se dice en el capítulo anterior que la categorización de personajes los clasifica en protagonista, antagonista, etc. Sin embargo no se establece quién es el antagonista en el guión ni en la novela. Si bien, Hamida-Alma es la protagonista, su oponente puede ser el proxeneta, y lo es, pero sólo en cierta medida. Digamos que el explotador sexual es más bien un ayudante del verdadero antagonista, aquel que impide a la protagonista alcanzar sus sueños de dinero y lujo y obstaculiza a Abel para matrimoniarse con Alma y así ella logre, también, la cúspide moral. Ese antagonista es el mismo medio, el propio callejón. De esto no abrevó antes por la focalización del capítulo anterior en los personajes principales.

De lo que puede concluirse que aunque el Espacio no sea un personaje, en ocasiones como esta, adquiere tales propiedades dramáticas que puede llegar a convertirse en algo más que un marco referencial y escalar en su impacto hasta convertirse en un antagonista. Al mismo tiempo que es una sinécdoque del mundo en donde viven los personajes, una representación del sistema político y social que los envuelve y determina.

Aclarado esto, me permito hacer algunas observaciones sobre la construcción dramática de Alma, quien en el guión adquiere matices de carácter y actitudinales que en la novela no posee. Por ejemplo, al ser alma ingenua, curiosa respecto al sexo, el autor suaviza la carga de valores negativos que tiene en la novela. Lo mismo pasa con el enamoramiento que muestra con Abel en sus

encuentros o en la carta que él le manda. Con su amiga es más fraterna que su contraparte novelística, confiada, incluso soñadora.

Gracias a estos atributos, Alma es más compleja que su equivalente en la novela, lo que ayuda a una mayor identificación del lector con el personaje y, por lo tanto, una reacción emocional más efectiva ante los sucesos que le acontecen al personaje.

Abel, a pesar de ser uno de los personajes más apegados a su paralelo novelístico, el autor logra transformarlo suficientemente bien como para que despierte la compasión del lector ante su fin. Un acierto para acentuar el momento dramático de la muerte de Abel es enfrentar directamente a Abel con José Luis. Es la esperada batalla final: el bien contra el mal. Abel pierde la vida pero gana moralmente. Respecto a la novela, la muerte de Abel en brazos de Alma, y en la compañía de su amigo Chava, aumentan el impacto emocional de la escena.

Con Don Ru sucede algo parecido a lo que le pasa al personaje de Alma: gana en matices para ganar en acercamiento emocional con el lector y, a la par, verisimilitud.

Otro ejemplo de esta riqueza ganada en el guión, es el que ofrece a la historia de este personaje la transformación de la escena de la confrontación del familiar con el joven amante –en la novela es la esposa; en el guión, el hijo–. Mientras en la novela es una escena graciosa, en el guión se vuelve violenta y emblemática. Esto se logra con algunos ajustes que el autor hizo a los personajes y las circunstancias de las acciones, tales como el espacio, la traslación del impulso violento de la esposa al hijo y la agresión magnificada.

El personaje que muestra un cambio más significativo es el de Susanita. Al dotarlo de una actitud más activa, Susanita consigue tener una mayor oportunidad

de acciones dramáticas, las cuales producen en el espectador mayor acercamiento con el personaje, al volverlo más verosímil, redondo.

Espacio

Desde una perspectiva general, el guión parece hacer una reproducción de los espacios de la novela. Sin embargo, los cambios geográficos evidentes son los menos importantes cuando analizamos a detalle, en el apartado de Espacio en el capítulo anterior, el tratamiento de espacios dramáticos.

Es de llamar la atención la concentración de acciones que en la novela suceden en el callejón o alguna otra calle, y en el guión acaecen en la vecindad, una única vecindad para todos los personajes. Incluso, el guión pudo llamarse La vecindad del Callejón de los milagros.

Con esta traslación de varios espacios a uno sólo, el autor del guión gana en el ritmo narrativo y acerca de manera *natural* los conflictos. Es decir, reduce el microcosmos narrativo para hacerlo más denso, rico en posibilidades de encuentro y, por lo tanto, más interesante.

Tiempo

Los cambios en la ubicación temporal del relato se entienden respecto a las condiciones de producción del rodaje. Transportar la época a la de la novela, la década de los cuarenta, sería, además de caro, obsoleto, ya que las condiciones de marginalidad y pobreza que el Centro Histórico de la Ciudad de México de aquellos años y el de los noventa, no dista mucho.

Cabe mencionar que el guión parece descansar en una casi atemporalidad ya que las descripciones sobre el momento en el que se desarrolla la historia son mínimas. Esto lo dota de cierta flexibilidad para su puesta en cámara.

Estructura narrativa

Quizás la parte más interesante de la recreación sea la destinada a la estructura narrativa. En este aspecto, el autor se permitió una mayor libertad creativa y su experimentación formal consigue un rotundo avance respecto a la novela, volviendo a la narración más compleja.

Recordemos que, como se señala en el capítulo anterior, la novela tiene una estructura lineal y el guión una espiral. Entonces cabe preguntar ¿cómo y por qué hizo esto el segundo autor?

Como ya se adelanta páginas atrás, los tres primeros capítulos: Rutilio, Alma y Susanita cuentan la historia del personaje que los titula. Cada uno comienzan en el mismo punto: la jugada de dominó. Las tres avanzan por hilos dramáticos diferentes, al tiempo que ofrecen información diferente sobre el drama general.

Los tres coinciden con la partida de Chava y Abel. El capítulo de Rutilio termina con ese acontecimiento, mientras que los otros dos, continúan progresivamente en la línea del tiempo. Finalmente, el capítulo de El regreso avanza en el tiempo más allá de lo que las otras tres lo habían hecho, a la vez que concluye las tres historias, tomando la función de epílogo narrativo.

Esta estructura, además de acelerar el ritmo narrativo, dota de contemporaneidad estilística el relato, condensa la información y potencia los efectos emocionales que cada historia pretende producir en el lector.

En resumen, con esta estructura narrativa, el autor del guión consigue una historia que subraya sus cualidades melodramáticas. A pesar de lo que la teoría contemporánea de los géneros advierte sobre el advenimiento del ocaso de los géneros puros, en el guión analizado encontramos, como apunta Bentley³¹, la magnificación de los sentimientos como uno de los rasgos primordiales de este género, el más natural de todos, incluso que el naturalismo. Y no cabe duda que el guión exacerba los sentimientos de compasión, amor y odio, hacia los personajes.

Para ahondar más en la categorización genérica, podemos retomar lo que Xavier Robles comenta sobre el género melodramático se divide, básicamente, en dos clases de melodrama: el profundo y el ligero, ubicando al filme *El callejón de los milagros* en el primero³².

El melodrama profundo los personajes tienen una trayectoria negativa pero ascendente y la adversidad atrae hacia ellos un desenlace determinado por la ausencia de culpa y la fatalidad.³³

Las características anteriores son suficiente justificación para comprender la catalogación de la obra en cuestión en ese género y su subdivisión. Independientemente de su posible categorización dentro de la rama del

³¹ Erik Bentley. *La vida del drama*. Paidós, México, 1998. pp. 185-204.

³² Xavier Robles. *La oruga y la d: los géneros dramáticos en el cine*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. p.158.

³³ *Ibidem*, p.154.

melodrama social o urbano. Considero suficientes estos apuntes sobre el asunto genérico de la obra.

Valoración general

A manera de conclusión final, puedo decir que la recreación cinematográfica de la novela *El callejón de los milagros* es acertada en lo que concierne diferentes aspectos dramáticos. Y no sólo eso, para apegarme a la clasificación de tipologías de recreación, ésta se ubica en el segundo de cuatro niveles de apego-desapego el punto de Recreación como transposición, el cual mantiene fidelidad con la obra primigenia pero con la suficiente distancia para permitir el desempeño de una creatividad activa.

Es afortunada la recreación que realiza Vicente Leñero porque consigue, no sólo trasladar los espacios, tiempos y personajes al contexto cultural mexicano, sino que se aventura en una búsqueda formal, de diálogos propios y hasta de una estética diferenciada que la dota de una identidad autoral distinta.

Tal afirmación sustenta la postura que sostengo en la Introducción y el capítulo 1, en los apartados de ¿Adaptación o recreación cinematográfica? y El guionista en el cine, donde afirmo que el proceso conocido como adaptación es más bien uno de recreación y que el papel del guionista en la realización de un filme es de co-autoría, sobre todo en el soporte primordial de todo filme narrativo: el libro dramático para cine.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Bibliografía

- Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- Bazin, Andre. *El cine y las demás artes*. Madrid, Rialp, 1996.
- Bentley, Erik. *La vida del drama*. Paidós, México, 1998.
- Cañuelo Sarrión, Susana. "Cine, literatura y traducción: análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco europeo (1975-2000)". Tesis de doctorado, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2009.
- Cartmell, Deborah e Imelda Whelehan, eds. *Adaptations. From text to screen, screen to text*. New York, Routledge, 1999.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus, 1990.
- Field, Syd. *El manual del guionista*. Trd. Marta Heras. Madrid, Plot, 1995.
- Helena, Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM, 1982.
- Hutcheon, Linda. *A theory of Adaptation*. Nueva York, Routledge, 2006.
- Leñero, Vicente. *El callejón de los milagros*. México, El Milagro, 1997.
- López Alcaraz, María de Lourdes. *El guión. Su lenguaje literario*. México, ENEP-ACATLÁN, UNAM, 1995.
- López Alcaraz, María de Lourdes. *Fronteras de tinta: Literatura y medios de comunicación en las américas. Una bibliografía comentada*. México, UNAM, 2011.
- Mahfuz, Naguib. *El callejón de los milagros*. Barcelona, Alcor, 1988.
- McKee, Robert. *El Guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Trd. Jessica Lockhart. Barcelona, Alba Minus, 2009.

- Ocampo Alfaro, Aurora Maura. *Diccionario de Escritores Mexicanos*. Siglo XXI – UNAM IIF, México, 2003.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo XXI, 1998.
- Restom Pérez. Marcela Patricia. "Hacia una teoría de la adaptación. Cinco modelos narrativos latinoamericanos". Tesis inédita de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2003.
- Robles, Xabier. *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Sagrada Biblia*. España, Herder, 1986.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Sejer, Linda. *El arte de la adaptación*. Madrid, Rialp, 1993.
- Vanoye, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona, Paidós, 1991.
- Vidrio, Martha. *Análisis del guión cinematográfico*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2008.

Hemerografía

- Vidrio, Martha. "La adaptación de obra literaria al cine mexicano" en *Cultura, comunicación y política*. México, Universidad de Guadalajara, 2002.

Revistas

- Cine Toma, Paso de Gato Ediciones, 2011, núm. 14.

Sitios web

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. “Medalla Salvador Toscano al Mérito Cinematográfico 2007. Vicente Leñero.” cinetecanacional, sin información de fecha de actualización, Cineteca Nacional, junio 2013.

<http://www.cinetecanacional.net/institucion/mst/MST2007.pdf>

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://lema.rae.es/> .

Internationale Filmfestspiele Berlin. “Prizes & Honours 1995”. Berlinale.de, sin información de fecha de actualización, berlinale.de, junio 2013,

http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1995/03_preistr_ger_1995/03_Preistraeger_1995.html

Premio Nobel

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1988/mahfouz.html

Robert D. McFadden en The New York Times

http://www.nytimes.com/2006/08/30/books/31mahfouzcnd.html?pagewanted=all&_r=1&.

The American University in Cairo Press. <http://www.aucpress.com/t-aboutnm.aspx>.

Zavala, Lauro. “Módulo de cine, Notas de curso.” laurozavala, 2010, Lauro Zavala, junio 2013,

http://www.laurozavala.info/attachments/Anlisis_Cinematografico.pdf.

Tesis inéditas

Restom Pérez, Marcela Patricia. *Hacia una teoría de la adaptación*. Tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona Bellaterra, 2003.

Cañuelo Sarrión, Susana. *Cine, literatura y traducción: análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco Europeo (1975-2000)*. Tesis inédita de doctorado, Barcelona, Univesitat Pompeu Fabra, 2009.

CD-ROM

López Alcaraz, María de Lourdes y Hugo Hernández Martínez. *Curso-Taller de guionismo*, 2010, Curso-Taller de guionismo, CD-ROM. FES Acatlán, 2010.

González Casanova, Manuel y Virginia Medina Ávila. *Escritores del Cine Mexicano sonoro*, 2002, México, *Escritores del Cine Mexicano sonoro*, CD-ROM, UNAM, 2002.

Filmografía

El callejón de los milagros. Dir. Jorge Fons. Prod. Alfredo Ripstein Jr. Guionista Vicente Leñero. Actores: Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Salma Hayek, Bruno Bichir, Margarita Sanz, Juan Manuel Bernal, Luis Felipe Tovar, Daniel Giménez Cacho. Compañía productora: Alameda Films, 1995. Dur. 140 min.