



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**UNA HISTORIA, DOS OBRAS: DOS CRÍMENES.
IRONÍA Y HUMORISMO EN LA NOVELA DE
JORGE IBARGÜENGOITIA (1979) Y LA PELÍCULA
DE ROBERTO SNEIDER (1994)**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

ANGELICA ANDREA HERRERA GODINEZ

DIRECTOR DE TESIS:

MTRO. DIEGO ALCAZAR DIAZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

SEPTIEMBRE, 2022.



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.

Es característica de los libros la de ser mitad dominio público -lo que está escrito en ellos- y mitad secreto incommunicable -lo que cada lector imagina al leerlos-. Esta dualidad, que puede parecernos desesperante, significa que la culminación en la existencia de un libro no ocurre en el momento en que el autor pone el punto final, sino cuando el lector lo abre, lo lee, y haciendo un esfuerzo y echando mano de lo que encuentra en su propia memoria, lo reinventa, convirtiéndose, al hacerlo, en partícipe de la creación literaria.

-Jorge Ibarguengoitia-

Introducción	3
I. Qué es la ironía y el humorismo	11
1.1 Ironía	11
Ironía verbal.....	14
Ironía del sino	15
Ironía dramatizada o dramática	15
1.2 Humorismo	18
El chiste	19
II. Ironía y humorismo en <i>Dos crímenes</i>	22
2.1 Ironía en las obras	24
Primer macronivel.....	24
Caricaturización de espacios y personajes.....	25
Segundo macronivel.....	29
Primer crimen: conflicto en la ciudad y traslado a la provincia.....	29
Negocio con Ramón Tarragona	33
Romance con Lucero, Amalia y “La Chamuca”	36
Herencia y conflicto con los primos Tarragona	41
Celos y sospechas de Henry.....	48
Segundo crimen: Envenenamiento de Ramón (y Marcos).	51
2.2 Humorismo en las obras	58
III. Comparación y análisis del trabajo de adaptación.....	65
Conclusiones	80
Bibliografía	84
Filmografía.....	86
Anexos	87
Anexo 1. Personajes.....	87
Anexo 2. Segmentación comparativa.	89

Introducción

Mi primer acercamiento a la obra de Jorge Ibarguengoitia (1928-1983) fue durante mi estancia en la licenciatura de Letras Hispánicas; tomé una clase de cine y literatura donde estudiamos, a grandes rasgos, el trabajo de adaptación cinematográfica de algunas obras literarias como *La carcajada del gato* de Luis Spota (1964), *Carmen* de Prosper Mérimée (1847) o *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia (1977),¹ entre otras. Me gustó tanto el estilo de Ibarguengoitia, así como el proceso de adaptación y lo que implica, que para este trabajo decidí hacer una investigación similar con otra obra suya. Por recomendación de otra ardua lectora del autor conocí *Dos crímenes* (1979) junto con su adaptación cinematográfica homónima y me pareció la mejor opción para realizar no sólo el análisis de la novela y su adaptación, sino hacerlo con un enfoque que considerara los elementos irónicos y humorísticos partiendo de lo que se ha escrito al respecto del autor y su estilo, del contexto en que se escribió la novela así como en el que se filmó la adaptación cinematográfica de Roberto Sneider (*Dos crímenes*, 1994); para ello tomaría como base algunas aproximaciones teóricas de dichas figuras retóricas así como algunas referencias de la ironía y humorismo en la literatura y en el cine mexicanos. La finalidad principal será la de identificar los modos presentes de ironía y humorismo en ambas obras para después comparar la forma en que cada obra lo maneja, conociendo sus implicaciones para que se puedan identificar como tal. Basándome en la teoría de la recepción² pretendo demostrar cómo la ironía y el humorismo se valen de la interpretación del receptor en ambas obras y de qué manera influye el contexto socio-cultural del receptor para que se dé esa interpretación, así como la forma en que el escritor y el cineasta la guían.

Durante la segunda mitad del siglo XX surgieron diversos autores que resaltaron por utilizar la ironía, el humor, la parodia, la sátira, entre otros recursos, como parte de un estilo propio ya sea para narrar una historia de amor, alguna anécdota de la vida cotidiana o algún acontecimiento importante de la vida política de un país, ya sea para hacer una crónica, un cuento, ensayo, novela, o lo que mejor convenga; entre dichos autores podemos encontrar a Jorge Ibarguengoitia, Carlos Monsiváis, Augusto Monterroso, Salvador Novo, Juan José Arreola, entre otros. Pese a ser generalmente relegada por la literatura “seria”,³ la literatura

¹ En este caso, no fue una adaptación de literatura al cine: Jorge Ibarguengoitia escribió su novela partiendo de la nota roja al igual que la película por su cuenta.

² “La teoría de la recepción estudia el papel del lector en la literatura.”, “El lector hace conexiones implícitas, cubre huecos, saca inferencias y pone a prueba sus presentimientos. Todo ello significa que se recurre a un conocimiento tácito del mundo en general y, en particular, de las prácticas aceptadas en literatura” (Eagleton, 2012: 95, 97).

³ Martha Elena Munguía, en su artículo “La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana” propone “dos vertientes en la historia literaria mexicana: una seria, sublime, elevada, que se identifica

humorística, o la risa en la literatura ha jugado un papel muy importante en la historia de la literatura mexicana. Al mismo tiempo, también se ha discernido entre algunos tipos de risa: Luis Beltrán propuso una forma de clasificar la risa presente en la literatura entre popular y jerárquica:

La risa popular expresa la continuidad del espíritu de las tradiciones, en forma de rechazo de las miserias de la desigualdad que ha impuesto la historia y de oposición al mundo cultural serio, que legitima esa desigualdad. La risa jerárquica representa [...] la reprobación de lo que no se somete a la jerarquía civilizatoria. Esta risa suele contemplar la desigualdad con distintos acentos, que van desde la denuncia de la falsedad de lo serio y oficial hasta la reprobación de lo bajo como dominio de vicio (Beltrán: 21, citado por Munguía, 2006: 194).

Se puede hablar de distintas perspectivas desde las cuales ha sido abordada la risa, desde la voz de un marginado que “desafía, que se burla, que desestabiliza las versiones oficiales” por medio de un lenguaje popular; parodiando textos canónicos como poesía o, como en el caso de Ibarguengoitia, que opta por dar voz a personajes históricos que luchan por un ideal o simples personajes que luchan contra su cotidianidad (Munguía, 2006). La risa ha funcionado como método de defensa, como máscara de la cruel realidad del mexicano; su carácter se caracteriza por tener la capacidad de reírse de sus propias desgracias, es “la ley de Herodes”.⁴

Jorge Ibarguengoitia comenzó utilizando dichos recursos en la satirización de diversos acontecimientos que giran en torno a la Revolución Mexicana (*Los relámpagos de agosto* (1965)), o parodiando la novela del dictador iberoamericano (*Maten al león* (1969)); posteriormente la temática de sus obras comenzó a enfocarse en anécdotas un tanto autobiográficas, reflexiones de la vida diaria de un mexicano promedio (*Instrucciones para vivir en México* (1990) y *Estas ruinas que ves* (1975)) y una que otra historia basada en crímenes (*Las muertas* (1977)) dignos de publicarse en el *Alarma!*.⁵ Así como la variedad de temas abundan en su obra, también abundan los géneros literarios: escribió teatro, novela, cuento, ensayos, notas periodísticas. (Domenella, 1989: 13, 14) Fue un escritor que, por medio de la ironía y el humorismo nos mostró un México que ha sufrido injusticias, crímenes o incluso

con los valores ideales y otra, expulsada a los márgenes, o bien ignorada, que tiene que ver con el humor y la risa” (2006: 187).

⁴ No hay una definición formal, pero significa “o te chingas, o te jodes”; se trata de una frase utilizada comúnmente en México que hace referencia a que un mexicano tiene que “chingarse” haciendo algo, aunque no quiera, o “joderse” con las consecuencias que suelen ser peores.

⁵ [...] semanario mexicano que cada lunes publicaba noticias sobre crímenes y muertes sanguinarias con imágenes crudas, acompañadas de títulos jocosos, con secciones de morbo e historias grotescas que mostraban la violencia del país. [...] *Alarma!* tuvo su primera publicación el 17 de abril de 1963 y fue fundada por el periodista Carlos Samayoa Lizárraga. (Visto en:

[<https://news.culturacolectiva.com/noticias/el-alarma-revista-gore-que-cautivo-a-generaciones-en-mexico/>]) En éste fue publicada la noticia del crimen de las hermanas González Valenzuela la cual inspiró la novela de Jorge Ibarguengoitia, así como la película *Las Poquianchis* de Felipe Cazals (1976).

mala suerte con la intención de guiar a sus lectores a reflexionar, por medio de la risa, sobre lo que ha sido la realidad del país a lo largo de la historia; como él mismo lo menciona:

La labor del humorista –eso soy yo, según parece-, me dicen, es como la de la avispa –siendo el público vaca- y consiste en agujonear al público y provocarle una indignación, hasta que se vea obligado a salir de la pasividad en que vive y exigir sus derechos. [...] el sentido del humor es una concha, una defensa que nos permite percibir ciertas cosas horribles que no podemos remediar, sin necesidad de deformarlas ni de morirnos de rabia impotente. Esta característica del humor como sedante es la ruina del autor como aguijón. Pero esto creo que, si no voy a conmover a las masas ni a obrar maravillas, me conviene bajar un escalón y pensar que si no voy a cambiar al mundo, cuando menos puedo demostrar que no todo aquí es drama (Ibargüengoitia, 1989: 124-125).

Sin juicios de valor ni señalamientos, muestra la realidad de un mexicano promedio con todas sus particularidades, a través de situaciones ficticias (muchas veces trágicas) que resultan ser reales para muchos (o la gran mayoría) de los mexicanos sin importar el estrato social. Irónicamente, a pesar de hacer referencia de sucesos del siglo pasado fácilmente un mexicano contemporáneo podría sentirse identificado con dichas anécdotas y leerlo con la familiaridad con que lo habría leído algún contemporáneo suyo dado que el contexto social-político-cultural no ha variado en gran medida en el país.

Dos crímenes (1979) es una novela donde la principal finalidad es la de retratar, por medio de la ironía y el humorismo, la cotidianidad de la burguesía provinciana a partir de diversas peripecias que vive el protagonista de la obra, Marcos González, al trasladarse de la Ciudad de México (antes conocida como el Distrito Federal) a Muérdago, localidad dentro del estado del Plan de Abajo, lugar ficticio que aparece en sus últimas novelas: *Las muertas* (1977), *Dos crímenes* (1979) y *Los pasos de López* (1982) y que hace referencia a su lugar de procedencia, es decir, Guanajuato y algunos de sus municipios. Así, con ayuda de la ironía particular de la vida de los mexicanos y el humorismo del autor, se pueden apreciar sus intenciones para con el texto al momento de escribirlo: hacer un divertimento.⁶

Jorge Ibargüengoitia plantea un juego en el que pretende que el lector se sienta identificado con situaciones irónicas comunes y así jugar el papel de intérprete/cómplice del autor/ironista: *Dos crímenes* nos cuenta la historia de un mexicano ciudadano con ascendencia provinciana que se ve involucrado en problemas que tienen que ver con las injusticias y la corrupción de la policía de México. Así mismo, se ironizan situaciones como costumbres provincianas, conflictos entre

⁶ Jorge Ibargüengoitia menciona: “Cuando empecé a escribir *Dos crímenes* tenía intenciones de hacer una novela rápida y fácil, que contrastara en todo con *Las muertas* que fue la anterior. Hubiera querido hacer un divertimento como los que escribía Graham Green entre sus novelas ‘serias’. Ahora, veinte meses después, sé que quizá los divertimentos diviertan a los lectores, pero el que yo escribí me costó tanto trabajo, más que mi novela ‘seria’.” (En *Primera persona*. “La vida en México en tiempos de Hank González”, 21 de abril de 1979. [https://www.gob.mx/cultura/articulos/90-anos-de-jorge-ibarguengoitia?idiom=es#_ftn3])

familiares por herencias, enredos amorosos, etc. La historia gira en torno a Marcos González,⁷ un militante de izquierda que se ve involucrado junto con su mujer en un crimen que, a pesar de no haber cometido, los obliga a ser fugitivos de la justicia. Marcos decide viajar de la Ciudad de México a Muérdago, municipio cercano a su natal Cuévano,⁸ en busca de su tío político millonario, Ramón Tarragona, esposo de la hermana de su madre, su difunta tía Leonor, con la intención de obtener dinero de él al plantearle un negocio ficticio y así poder ir a vivir lejos donde no los encuentre la policía; mientras, su pareja con quien vive, Carmen Medina, “La Chamuca”, se va a vivir con una prima a Jerez. Las cosas se complican debido a la herencia de su tío codiciada por sus primos políticos, los hijos de “El Guapo”, hermano de Ramón, y se ve involucrado en más conflictos como enredos amorosos y malentendidos que al final hacen que se vea implicado en otro crimen más del que tampoco es culpable. Irónicamente, al final de la historia todo se resuelve gracias a la corrupción. Es así como Jorge Ibargüengoitia, a través de las ironías de la vida, narra los procesos del sistema judicial mexicano y se concentra en contraponer la metrópoli al provincialismo mezclando problemas típicos de la ciudad con la tranquilidad de un pueblo quieto resaltando los contrastes entre ambos: “La meta es el cosmopolitismo, la igualdad de propósitos, la supresión de años de rezago y distancias informativas frente a las metrópolis” (Monsiváis, 1976: 193).

Dos crímenes es una novela publicada en 1979 que se sitúa en México donde, a pesar de estar contextualizada a la situación social de esos años, trata temas que hasta la fecha siguen siendo tan vigentes como en ese entonces tales como algunas costumbres, la corrupción en el sistema y en la sociedad, la ambición, la familia, la huida y persecución de criminales, la rivalidad entre provincianos y capitalinos, así como enredos amorosos. Llena de mexicanismos con el característico sentido del humor del autor, no deja de lado el también característico sentido crítico y de reflexión sobre la realidad social, dado que también era un escritor meticuloso, serio y ordenado en todas sus obras. Cabe mencionar que, a pesar de que la crítica es clara, es un autor que no desacredita, no señala directamente ni acusa, no etiqueta buenos ni malos, lo que hace es mostrar la realidad tal cual es, haciendo énfasis en aquellas situaciones irónicas que se viven a diario. Se trata de una novela que ejemplifica de manera muy clara la ironía y el humorismo que se ha utilizado dentro de la literatura mexicana con la intención de representar el día a día de los habitantes de este país participando a su vez en la construcción de una identidad nacional dentro de la memoria colectiva.

⁷ Véase: Anexo 1. Personajes.

⁸ Nombre ficticio que se le da a la Ciudad de Guanajuato y que aparece en diversas obras del autor; se dice que le llama Cuévano debido a que es una ciudad llena de túneles y cuevas.

Por otro lado, el cine mexicano también ha jugado un papel muy importante en la construcción y deconstrucción de la identidad nacional, creando identidades colectivas que, en un inicio, partían principalmente de la identificación de los sectores menos privilegiados con las historias y los personajes presentados, idealizando la pobreza y naturalizando los estereotipos asociados a los sectores populares:

Durante los años 40 del siglo XX y en un momento anterior a la llegada de la televisión, el cine mexicano dirigido a los sectores populares funcionó no solo como entretenimiento, sino también como medio de comunicación, de identificación y de cohesión social. [...] Las representaciones filmicas de la pobreza en una cinematografía determinada no son la expresión “libre” de un director, sino que dependen de las condiciones de posibilidad en un momento histórico, creadas por el campo del cine a nivel local e internacional, y por el contexto sociocultural y político de la sociedad a la que ese cine da expresión (Obscura, 2015: 41, 55).

Recursos como la ironía y el humorismo se han utilizado como método de defensa de aquellas minorías oprimidas o menos privilegiadas, por lo que, así como en la literatura, también han sido recursos comunes en el cine; Lauro Zavala menciona que el humor en el cine mexicano ha sido constante en las temáticas de los filmes realizados en México marcando principalmente las décadas de 1940 y 1990: “en cada uno de estos momentos las intenciones, personajes e ideologías en estas películas son muy distintos entre sí, pues se ha pasado de un humor distintivo de la cultura popular a una auto-ironía específica de la clase media” (Zavala, 2005: 95). En ambos casos se puede observar que van de la mano con todas las transformaciones que ha sufrido la cultura mexicana a lo largo de la segunda mitad del XX.

Al inicio de esta segunda mitad las películas realizadas se enfocaron principalmente en el sector popular, con conflictos que iban de la mano con la pobreza; más tarde, el público para el que principalmente iban dirigidas las películas fueron los jóvenes de clase media alta, con conflictos que más bien tenían que ver con enredos amorosos, críticas a la sociedad, o incluso adicciones.

Durante la década de 1940 el humor que se manejaba era el de las clases populares, humor que va de la mano con el crecimiento demográfico de la Ciudad de México donde “se mezclaba elementos de diversos géneros y reducía la complejidad social a una división entre pobres y ricos, buenos y malos mediante truculentos e ingeniosos melodramas protagonizados por estereotipos populares” (Obscura, 2015: 43). Se manejan temáticas que giran en torno al personaje que viene de su pueblo a establecerse en la Ciudad, no sin dejar de ser pobre, claro está; los papeles protagónicos, la mayoría, eran ocupados por hombres mientras que los papeles de mujeres se mantenían como compañeras de éstos. La comicidad se basaba principalmente en los chistes verbales y corporales, los movimientos de la cámara son reducidos a lo mínimo indispensable, se agregan bailes y canciones, dando así mayor peso al protagonista restando

importancia a la anécdota, dejando las locaciones o la escenografía en segundo plano,⁹ utilizando constantemente el humor corporal, el juego de palabras como el doble sentido o la ambigüedad semántica.

Por otro lado, las películas de la década de 1990 se realizaron en un momento donde se estaban creando nuevas políticas neoliberales;¹⁰ se estrenaron películas de comedia que se basaban principalmente en la vida y problemáticas de jóvenes de clase media alta:¹¹

En ese “nuevo” cine casi desaparecieron los temas de tipo popular. Su objetivo fueron las clases media y alta de la sociedad que podían acceder a los modernos conjuntos de exhibición que sustituyeron a los antiguos cines de barrio, y cuyos precios resultaban prohibitivos para las mayorías. [...] En él la crítica social se reducía al tema de la corrupción o la delincuencia, vistas desde una óptica de clase [...] y los elementos populares sólo aparecían ocasionalmente y como pintoresco telón de fondo (Obscura, 2015: 52).

El tipo de humor más utilizado en esta década es la autoironía, recurso característico de la clase media urbana; los papeles para actrices comenzaron a jugar el rol de “agentes de la ironización de los protagonistas masculinos”; así mismo “en todas ellas hay una fuerte erosión de la figura del macho, y en general es el hombre el que siempre sale peor parado, desde la situación inicial hasta el cierre epifánico de estas comedias.” (Zavala, 1992: 98). La comedia radica principalmente en las situaciones de las que son partícipes los personajes, comienzan a utilizarse recursos como frases irónicas, el humor de lo no dicho, se utilizan palabras descontextualizadas o fuera de lugar; son tan importantes los diálogos como los desplazamientos de la cámara, haciendo que el paisaje juegue un papel muy importante dentro de la composición, “el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje. [...] entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación. El entorno puede “contarnos” la “heroicidad” de un personaje, al servirle de relieve o de contraste.” (Pimentel, 2020: 79. Las cursivas son de la autora).

⁹ A lo anterior, María Félix menciona durante una entrevista que se realizaban una gran cantidad de películas que hablaban del mismo tema apostando el éxito de éstas a los actores protagonistas: “Prácticamente en el Distrito Federal se estrena una película mexicana cada siete días. Las películas se fabrican en tres semanas de rodaje y algunas en sólo 14 días. Los productores parecen confiar más en sus estrellas que en sus historias y, apenas surge un tema que interesa al gran público, se repite bajo diferentes títulos” (Poniatowska, 1994: 117).

¹⁰ “La profundización de las políticas neoliberales durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988–1994) significó el desmantelamiento de la base industrial del cine mexicano [...] La función del estado ya no fue la de producir directa y totalmente, sino la de aportar parte de los recursos y gestionar los financiamientos adicionales. [...] Dentro de la producción privada sólo Televisión se mantuvo” (Obscura, 2015: 51).

¹¹ “Ese cine, dirigido a jóvenes treintañeros de clase media y alta, se centraba en problemas sexuales y sentimentales de la pareja, abordados de manera superficial; y las historias se desarrollaban en sitios modernos, equivalentes a los de cualquier país desarrollado” (Sánchez 2002: 226-231. Visto en Obscura, 2015: 52).

Es preciso mencionar que, a lo largo de la historia del cine mexicano se han hecho adaptaciones fílmicas de algunas obras de Ibarguengoitia, cada una gozan de cierto prestigio y de algunos estudios realizados; entre ellas están *Maten al león* (José Estrada, 1976), *Estas ruinas que ves* (Julián Pastor, 1978) y *Dos crímenes* (Roberto Sneider, 1995). *Dos crímenes* fue la primera película que realizó Sneider como director; no sólo refleja parte del humorismo que contiene la novela, sino que se desarrolla en un momento particular de la historia del cine mexicano de humor. Inicialmente la producción de la película le pertenecía al productor inglés Graham Cottle de la compañía Limelight; el hecho de que productores de otro país realizaran el guion provocó que no tuviera la aprobación de muchas personas debido a que se consideró que la interpretación de lo escrito en la novela no era la correcta: se trataba de un guion lleno de chistes y caricaturas de México que no reflejaban el tono irónico característico de la obra. Finalmente, al ver que no funcionaría cedieron los derechos del guion quedándose Sneider y éste finalmente realizó la versión de la que se puede gozar ahora.

Dos crímenes es una obra donde tanto en la novela como en la película se pueden observar estas temáticas mencionadas, por lo tanto, me parece interesante abordar no sólo la novela de Ibarguengoitia desde esta perspectiva humorística e irónica, sino también analizar el trabajo de adaptación que llevó a cabo Roberto Sneider desde la misma perspectiva partiendo de otro contexto. Durante el análisis será preciso observar aquellos fragmentos eliminados y/o anexados, hablese de escenas completas o solo algunos diálogos, o aquellos que se mantuvieron tal cual y cómo, a partir de esto se pueden llenar espacios indeterminados del texto con el lenguaje cinematográfico (planos, fotografía, musicalización, actuación, escenografía, etc.), para que, posteriormente, el receptor complete el mensaje con su propia interpretación, no sin dejar de ser guiada por el autor.

Algunas de las motivaciones para realizar esta investigación fue la de aportar a los trabajos ya realizados de tesis y tesinas que estudian el trabajo de Jorge Ibarguengoitia así como la falta de investigación sobre los temas tratados en la obra del autor desde un enfoque lingüístico, o bien abordando la literatura comparada.¹² Me interesa analizar el papel que juega Jorge Ibarguengoitia no solo en la literatura mexicana sino también en el cine mexicano y la relación que tiene su obra tanto con la ironía como con el humorismo; así mismo, me interesa mostrar la importancia del receptor al completar el mensaje con su interpretación partiendo del contexto socio-cultural. Es por lo anterior que también considero pertinente dedicar parte de

¹² En el catálogo de TESIUNAM se encuentran en total 42 registros referentes al nombre del autor (incluyendo la que él realizó en 1956). A nivel licenciatura hay 18 de Letras Hispánicas, 1 de Historia, 7 de Sociales, 3 de Teatro y una de Artes Visuales; a nivel posgrado hay 7 del área de Letras, 1 de Historia y 1 de Sociales.

esta investigación al análisis del trabajo de adaptación cinematográfica que se llevó a cabo de la novela.

He elegido *Dos crímenes* (1979) ya que es una novela donde se puede estudiar el humorismo y la ironía, así como la importancia del receptor al interpretar dichas figuras retóricas como tales. Es una obra que cuenta con una adaptación cinematográfica donde se mantiene el enfoque irónico-humorístico y que, al tener casi dos décadas de diferencia, hace aún más interesante la comparación de los diferentes recursos utilizados para guiar la interpretación del receptor. Se trata de una anécdota construida a partir de la ironía y el humorismo mexicanos expresado desde dos perspectivas, contextos y lenguajes distintos.

En resumen, la presente tesis se enfocará en estudiar la ironía y el humorismo presente en la novela y en la adaptación cinematográfica con la intención de resaltar algunas formas de facilitar la identificación de dichas figuras retóricas y comparar los distintos recursos que utiliza cada autor para que el lector identifique ambos textos con la carga irónica y humorística que contienen. Se identificarán aquellos tonos humorísticos que caracterizan la obra con la finalidad de mostrar la diferencia que hay entre ironía y humorismo, y así proponer un modo de discernir uno de otro. Finalmente, se hará una segmentación comparativa entre ambas obras con el fin de estudiar el trabajo de adaptación que se llevó a cabo comparando los fragmentos equivalentes de una en otra para después poder visualizar de manera más clara las dos formas en que dos autores trabajan la misma historia desde distintas perspectivas y medios: literatura y cine.

En el primer capítulo se abordarán algunas definiciones de ironía y humorismo, así como del chiste, mencionando sus principales características, cómo se les ha identificado y tipificado principalmente, tanto en literatura como en general. Posteriormente se utilizarán dichas definiciones y tipificaciones para identificarlos dentro de la novela y la película; finalmente se analizará el trabajo de adaptación que se llevó a cabo de la literatura al cine.

I. Qué es la ironía y el humorismo

Una característica particular de la cultura mexicana ha sido su forma de ver la vida con ironía y humorismo, ligado a la desventurada cotidianidad que lo rodea; esto ha sido ampliamente representado en diversas áreas como la literatura y el cine nacional. En este apartado, partiendo de algunas teorías y conceptos, se explicará qué son la ironía y el humorismo, por qué se les considera como tales y cómo se pueden identificar para, posteriormente, analizar la novela de Jorge Ibarguengoitia, así como la película de Roberto Sneider desde esta perspectiva y ver hasta dónde o de qué forma estos dos autores representan la cotidianidad de un mexicano promedio que se mueve de la ciudad a la provincia.

1.1 Ironía

La ironía forma parte de las figuras retóricas dado que es esencial en la conformación de un discurso específico. Consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice; etimológicamente, la palabra ironía procede del griego "eirōneía" (εἰρωνεία), que:

[...] se refiere a ‘aquel que dice una cosa que no piensa’, o ‘aquel que con las palabras disimula sus pensamientos’. La palabra griega evoca, al mismo tiempo, el disimulo y la interrogación. Por lo tanto, en su origen está la intención de quien la ejerce y se circunscribe a la ironía verbal. [...] así la presenta Quintiliano cuando afirma que ‘la ironía se comprende sea por la entonación, sea por el personaje del que se habla, sea por la naturaleza del sujeto. Pues si una de las circunstancias desmiente las palabras, se manifiesta que el fondo buscado es contrario al discurso sostenido (Domenella, 1989: 88).

El Diccionario de la Lengua Española (DLE) la define así: “ironía Del lat. *ironīa*, y este del gr. εἰρωνεία *eirōneía*. 1. f. Burla fina y disimulada. 2. f. Tono burlón con que se expresa ironía. 3. f. Expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada.”. Mientras que el Diccionario del Español de México (DEM) la define como “burla sutil en la que generalmente se dice justo lo contrario de lo que se piensa, para hacer más notoria una observación” o como el “contraste entre la realidad cruel o decepcionante y lo que se espera de ella”. En pragmática se le ha definido como una “transgresión deliberada, y admitida y celebrada por las dos partes, de la condición de sinceridad de los actos de habla o de la máxima de verdad que regula la cooperación entre los hablantes, ya que el ironista no es sincero o bien el oyente o lector irónico [...] no son sinceros, puesto que escuchan o leen otra cosa distinta de lo dicho” (Reyes, 2004: 150).

Dentro de la literatura comúnmente se encuentra determinada por el autor, su intencionalidad y actitud asumida ante el mundo, así como por la obra en cuestión. Se trata de un lenguaje basado en dos ejes semánticos donde, según la intencionalidad del autor se crean enunciados o construcciones en las que el significado de lo que se quiere expresar realmente no es el literal sino el implícito: “el significado irónico es siempre implícito. No hay ironías explícitas” (Reyes, 2004: 150). Se trata de una implicatura donde se concentran tres dimensiones comunicativas que corresponden a hablantes, enunciados y situaciones, respectivamente: la Dialógica, siendo las competencias de interpretación del lector implícito; la Formal, que son los recursos lingüísticos y estilísticos; y la Funcional, que son las intenciones según su visión del mundo y de la literatura del autor implícito (Zavala, 2005: 214).

La ironía se vale principalmente de las estrategias ilocutivas del emisor, que “son la suma de las tácticas que en cada situación comunicativa establece un hablante con el fin de realizar sus intenciones en todas aquellas circunstancias de la vida, numerosas, en que dichos propósitos solo se realizan mediante el habla” (Vital, 2014: 51), así como de la perlocución dado que se trata del “efecto del mensaje en el receptor” (Vital, 2014: 52), es decir, la forma y la intención con que se emite un mensaje, y la interpretación y reacción del receptor ante éste. Para que se pueda detectar como tal existen diversas señales con las que los hablantes o participantes deben estar familiarizados; algunos de los rasgos más característicos de la ironía son:

[...] su componente lingüístico: la inversión semántica de la antífrasis; su componente retórico: la disemia que le aporta su ambigüedad esencial [...]; su componente intensamente ilocutivo [...] puesto que la ironía agrade, denuncia, apunta a un blanco; sus actantes: el emisor, el receptor y el blanco o la víctima a la que se intenta descalificar (que puede ser la situación, el receptor o el mismo emisor) y su “eje de distanciación”, que implica grados de solidaridad del ironista con su blanco (Beristáin, 1995: 278).

La participación del interlocutor es muy importante ya que es necesario que sea consciente de que lo que se está expresando no se debe entender literalmente, y no solo saber que no es literal, sino ser cómplice del ironista y saber qué es lo que se pretende expresar realmente, “el significado irónico no surge sino a partir de un contexto y de la competencia del receptor” (Domenella, 1989: 89), si el interlocutor no tiene las competencias para descifrar el sentido irónico, la ironía desaparece y se mantiene únicamente el sentido literal:

Estas competencias, entonces, no son sólo lingüísticas y retóricas (conocimiento del lenguaje y del estilo del texto), sino también [...] culturales e ideológicas (percepción de alusiones y connotaciones) y genéricas (reconocimiento del sentido de totalidad del texto y de las convenciones a las que esta coherencia, con sus eventuales rupturas, responde) (Zavala, 1992: 73).

Es preciso señalar, partiendo de la lectura de la obra de Jorge Ibarguengoitia, el ámbito de las competencias culturales que hace que un lector mexicano promedio identifique como propias las desventuras de los personajes del escritor guanajuatense. En ese sentido, hay que señalar que en un texto irónico, para que pueda darse dicha interpretación son necesarios tres participantes en la enunciación: “el ironista [emisor], que se ubica en un sitio de superioridad (intelectual o moral), un blanco de ataque o víctima, y por último el receptor [cómplice] (lector o espectador del texto o situación irónica) que puede descodificar literalmente el mensaje irónico y por lo tanto convertirse también en víctima o blanco de ataque, o por el contrario, interpretarlo correctamente y entonces aliarse con el ironista, colocarse también en un lugar de privilegio y convertirse en cómplice” (Domenella, 1992: 92). Hay casos en que puede haber solo dos de dichos participantes o uno mismo juega varios papeles dependiendo de la intención o tipo de ironía, y en el caso de la víctima, puede ser incluso el mismo emisor (autoironía), el receptor o la situación misma. Helena Beristáin dice que la autoironía “parece orientada a causar el propio daño por lo que sólo se emplea cuando se tiene asegurado el éxito de la propia opinión” (Beristáin, 1995: 276). Por otro lado, Ramírez ha dicho al respecto lo siguiente:

Si la herramienta es la ironía dicha en primera persona, el victimario pasa a ser la víctima en sí mismo, y en ese momento la risa funciona como un espejo; no hay burla tranquilizadora, hay una risa que se mofa de lo que somos: el ridículo, el absurdo, es el nuestro propio, la desgracia de los protagonistas, puesta en este funcionamiento, no es otra que nuestra eterna desgracia personal (Ramírez, 2013: 23-24).

Son varios los personajes en la obra de Ibarguengoitia que usan este recurso. “Hasta las ironías más crueles presuponen y refuerzan la complicidad con el interlocutor, que a veces es cómplice y víctima a la vez” (Reyes, 2004: 156). En cualquier caso, siempre se encuentran presentes el ironista, la víctima y el cómplice.

Para identificar la ironía existen diversos indicios y estrategias locutivas, ilocutivas y perlocutivas, como el principio de reticencia, donde “el narrador, el dramaturgo y el poeta van dosificando la información conforme lo exige la intención básica de tener atento al lector o espectador” y pertinencia, que se refiere a que “cada interlocutor debe transmitir la cantidad exacta de información necesaria para que la comunicación resulte satisfactoria tanto para el emisor como el receptor” (Mejía, 2014: 59), así como las estrategias verbales, que a su vez se pueden dividir en:

[...] verbales y no verbales (gestuales y, en general, semióticas), ya que la locución y la perlocución no son siempre verbales, sino que también pueden implicar acción física, como un gesto o un desplazamiento físico. Aun así, siempre se debe tomar en cuenta de que en el TL [Texto Literario] absolutamente todo es lingüístico, de modo que un gesto (que en la comunicación fática es semiótico: comunicación o signo no verbal) en la literatura solo puede ser codificado, reconfigurado y transmitido mediante signos verbales (Mejía, 2014: 56-57).

A pesar de estar limitadas a los signos verbales, las estrategias gestuales¹³ se pueden representar dentro de un texto literario. Asimismo, existen adverbios enunciativos, cortesías excesivas, registros muy formales o dicción muy marcada que también funcionan como indicadores de ironía dentro de la comunicación (Reyes, 2004: 155).

Se puede clasificar en distintos tipos según las situaciones comunicativas/contexto¹⁴, así como la intencionalidad del ironista/emisor. Frecuentemente se ha distinguido entre ironía verbal, ironía del sino e ironía dramatizada; son estos tipos de ironías junto con sus variantes los que se utilizarán en esta investigación dado que son las más estudiadas y eso ayuda a que sea más sencilla su identificación dentro del texto.

Ironía verbal

Esta categoría es completamente intencional. La locución irónica es creada por el ironista/emisor según sus intenciones, ya sean la burla, la complicitad, la crítica, etc.:

Se trata, en principio, de la existencia de una contradicción entre lo que se dice y lo que debe ser entendido, si bien debe señalarse que esta contradicción no se encuentra en el enunciado mismo (como ocurre con la paradoja), sino en la relación entre la proposición y lo aludido por ella. Tampoco se trata de una contradicción entre lo que se sabe y lo que se dice (como en el caso de la mentira), sino entre lo que se dice y lo que se piensa (Zavala, 1992: 62).

Para poder estudiar la ironía verbal es importante tomar en cuenta la estructura lingüística de la locución irónica y su significación como recurso retórico (Haverkate, 1985). Ana Rosa Domenella menciona que se les puede definir como situaciones donde, intencionalmente, entre la descripción literal y su significado latente se percibe una contradicción interna y, según su función, puede dividirse en ironía verbal y situaciones irónicas verbalizadas: siendo éstas subordinadas a la primera, se caracterizan por acercarse:

[...] más al código visual o de comportamientos que al lingüístico. Las situaciones están referidas a hechos o cosas más que a palabras, pero necesitan -como toda modalidad irónica- de un trabajo interpretativo para verse como tales. Sin embargo, cuando las situaciones irónicas se presentan -como es en este caso- dentro del texto literario y no en la vida real, necesariamente

¹³ “Son gestos significativos aquellos movimientos corporales que complementan, modifican, alteran matizan o realizan un acto comunicativo verbal.” En casos como la ironía se puede manifestar mediante gestos lo opuesto a lo que se dice verbalmente, es decir, “una aserción verbal y una contradicción gestual (también llega a ser entonacional). Asimismo, existen estrategias gestuales que significan por sí mismas, en las que el acto verbal no interviene: solo signos semióticos” (Mejía, 2014: 67).

¹⁴ “Conjunto de factores o elementos que son decisivos en cada acto de habla. Los factores más importantes son los siguientes: 1) Los hablantes que participan en el diálogo. 2) El tiempo, la temporalidad: los segundos, los minutos, las horas, eventualmente los días que puede durar una situación comunicativa. 3) El espacio físico: la habitación, la oficina, el terreno, el territorio, los dominios. Solo se toman en cuenta los objetos concretos y las dimensiones espaciales que verdaderamente influyen en el acto comunicativo. 4) El espacio emocional o las cargas emotivas que entran en juego: pulsiones, ideas preconcebidas, sospechas, sentimientos” (Vital, 2014: 39-40).

están expuestas por medio de palabras y es difícil -e incluso arbitrario- distinguir las como ejemplos de ironía verbal (Domenella, 1989: 76).

En concreto, la ironía verbal es aquella que, intencionadamente, se muestra por medio de palabras escritas o habladas y que, según sea el caso, el cómplice de ésta tiene que descifrar el mensaje como tal. Por otra parte, a las situaciones irónicas verbalizadas se les puede considerar subordinadas de la ironía verbal dado que también es intencional pero no involucra palabras, la comunicación es corporal o situacional, por lo que se vuelve complejo que el lector la identifique como tal dentro de un texto. Es por ello que esta investigación se referirá a aquellos fragmentos que describan situaciones irónicas donde no interactúen de forma verbal los personajes y que la ironía se dé intencionadamente por el ironista/emisor.

Ironía del sino

Al contrario de la verbal, no es intencional; se encuentra fuera del alcance de la voluntad del ser humano y resulta ser contraria de lo que se espera e idealiza de la vida; comúnmente se transmite por términos metarreferenciales, es decir, todos los involucrados en la situación irónica del sino desconocen lo que va a ocurrir a continuación y la situación está fuera del alcance de lo que se espera que ocurra o de lo que se pretende realizar (Haverkate, 1985). Se trata de un tipo de ironía que no es intencional resaltando aquellas desgracias que no se pueden evitar; va más de la mano con la mala suerte y desventuras que rodean al personaje o situación en cuestión y que no se puede hacer nada al respecto. En este tipo de ironía no se encuentra ninguna subordinada a ésta.

Ironía dramatizada o dramática

Como su nombre lo dice, la ironía dramatizada pretende dramatizar aquellas situaciones donde se da la ironía verbal o del sino; refleja con ironía y de forma literaria desgracias de la vida cotidiana, es decir, se ligan ambas ironías para después llevar aquello a una puesta en escena, alguna representación literaria o artística, describiendo acontecimientos que suceden al contrario de lo que esperan los protagonistas. También se puede encontrar como subordinada de ésta a la caricatura, por medio de la cual se hace una “exageración de los rasgos de un personaje” (Beristáin, 1995: 276). Para fines de la investigación se tomará en cuenta este tipo de ironía para aquellos pasajes donde se hace una crítica de la sociedad a partir de la

dramatización, así también para los casos donde se utiliza la caricatura como burla del aspecto de los personajes/participantes de la ironía y espacios dramatizados.

Para identificar con mayor claridad estos tipos de ironías y sus subgrupos¹⁵ se realizó una tabla donde se coloca el tipo de ironía del lado izquierdo y el subgrupo del lado derecho; aquí se puede apreciar que las situaciones irónicas verbalizadas pertenecen a la ironía verbal, la caricaturización de personajes y espacios a la ironía dramatizada y, en el caso de la ironía del sino, no se cuenta con ningún subgrupo:

Ironía	Subgrupo
Verbal	Situaciones irónicas verbalizadas
Del sino	
Dramatizada	Caricaturización de personajes
	Caricaturización de espacios

Tabla 1

Ahora bien, en la Tabla 2 se podrá observar el papel que juega cada uno de los tres participantes según el tipo de ironía:

	Ironista	Ironizado	Cómplice
Verbal	Quien emite la locución irónica	Segunda persona o el mismo emisor	Una segunda o tercera persona
Del sino	El destino, la vida (Fuerza metafísica fuera del alcance del ser humano)	Cualquiera que se vea afectado por aquella fuerza	Una segunda persona que sea espectadora
Dramatizada	Autor de la obra en cuestión	Situaciones o personajes representados	El lector o espectador de la obra en cuestión

Tabla 2

Cualquier situación puede ser ironizada mientras se encuentre contextualizada, pero “los lugares comunes que reflejan las opiniones aceptadas, o las expectativas, o los deseos o

¹⁵ En el caso de las Situaciones irónicas verbalizadas me basaré en la definición que plantea Ana Rosa Domenella (Domenella, 1989: 76) y para el caso de la caricaturización me basaré en la definición de caricatura de Helena Beristáin: “La exageración burlona de los rasgos de un personaje” (1995: 276).

ilusiones de la comunidad son candidatos a ser ironizados, porque los hablantes están atentos siempre a que la vida no es como debería ser y como ha quedado retratada en el lenguaje” (Reyes, 2004: 154); las situaciones que comúnmente tienden a ser ironizadas son aquellas que reflejan expectativas, ilusiones u opiniones aceptadas debido a la forma particular de los hablantes de idealizar la vida; al ironizarlas se bromea, descalifica o se burla de algo o de alguien, haciendo énfasis en aquellas circunstancias que comúnmente se identifican como negativas. Es preciso señalar que la ironía no siempre tiende a causar gracia ya que es utilizada en gran parte para denotar desgracias o decepciones ante la vida; en ocasiones su finalidad es la de causar incomodidad y así invitar a la reflexión.

En general, la ironía refleja opiniones o situaciones que más que contrarias, a veces solo son algo inesperado a lo que se piensa realmente o se espera; a diferencia de la mentira, “los enunciados irónicos no afirman un significado latente, implícito, sino que se limitan a negar el significado explícito, invalidándolo ante el receptor” (Retes, 2008: 23). Se pretende manifestar algún pensamiento o realidad sin hacerlo de manera explícita,

[Es] una manera, casi un método, de hacer patente algo sin exhibirlo directamente; no es un modo de oscurecer, sino de transparentar el sentido latente. Es en este aspecto de hacer transparente, más no obvio, el sentido que se oculta tras el discurso manifiesto, que la ironía se opone a la mentira (Domenella, 1992: 88).

Se considera que, para que un texto irónico sea el ideal, es necesaria la ausencia de cualquier marca que indique que se debe hacer una interpretación para que, así, el trabajo de interpretación recaiga en el cómplice/ironista y se complete el mensaje irónico.

1.2 Humorismo

El Humorismo, así como la ironía, también forma parte de las figuras retóricas. Es un modo de presentar la realidad haciendo énfasis en el lado cómico de la vida. El DLE lo define de la siguiente manera: “humorismo De *humor* e *-ismo*. 1. m. Modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas. 2. m. Actividad profesional que busca la diversión del público mediante chistes, imitaciones, parodias u otros medios.” Por otro lado, el DEM lo define como una “Manera de concebir, enjuiciar y comunicar, con ingenio, burla y una suave ironía, los acontecimientos, por más serios y trágicos que sean”. A diferencia del concepto de comicidad que, según el DLE, es aquello que divierte o hace reír, o a lo que solía distinguirse en la medicina medieval como los diversos humores según los cuatro temperamentos: el sanguíneo, el flemático, el bilioso y el melancólico, el significado que hoy en día conocemos de humor tiene origen en Inglaterra (Luján, 1975:26-27). Se trata de construcciones semánticas que invitan a la risa partiendo de una situación desventurada y que busca reducir dicha tensión partiendo de lo ilógico y absurdo; “El humorista no sólo pone de relieve lo ridículo de las cosas, sino que, además, evoca la piedad, la ternura y la compasión en favor de los que sufren. El humorista es una especie de predicador laico” (Luján, 1975: 30-31). Se considera que el humorismo es un método de defensa utilizado en determinadas situaciones desagradables en las que se ve atrapado el hombre, “Podría decirse que el humor es la sensación que hace que te rías de aquello que te irritaría si te sucediera a ti” (Davis, 1975: 9, 17).

El humorismo comúnmente puede ser posible solo si se da entre individuos de una misma comunidad, alguien externo difícilmente podría comprender los razonamientos ilógicos que se encuentran dentro de un campo familiar o local. La risa que provoca el humorismo en ocasiones tiene su origen en la identificación de uno mismo con la situación en cuestión, puede darse el caso de que ya nos haya pasado, nos sintamos identificados con la situación y nos riamos de nosotros mismos o de ya no ser los únicos que hayamos pasado por ello: se trata de una risa incongruente y, por lo tanto, irónica. “En ocasiones el humor más sutil ha provenido de las minorías oprimidas, que se han valido de él para hacer más soportables sus pobres vidas. La gente que sufre o que ha sufrido suele tener mayor talento para reírse de sí misma y de lo que le rodea” (Davis, 1975:17).

Para que un relato cualquiera que denote alguna desgracia o situaciones incómodas se pueda ver desde una perspectiva humorística es necesario no sólo identificarse con la situación

en cuestión sino, al mismo tiempo, delimitar cierta distancia con éste a partir de la cual se pueda llegar a la reflexión de la misma; sin embargo, esa distancia no niega la existencia de la situación trágica como propia:

[...] si es capaz de retroceder ante la propia situación y colocarse en actitud de espectador, puede reír de sí mismo. Al hacerlo, exterioriza su libertad-trascendencia. [...] Mi capacidad de reír de mí mismo está en razón directa de mi capacidad de asumir la posibilidad que abre, a priori, esta libertad 'interior' [...] El humorista sabe perfectamente que la existencia humana es algo esencialmente difícil y doloroso. Su gesto de liberación no implica desprecio o burla. El humorista no es cínico, ni pretende tampoco quedar a salvo del sufrimiento o del humor; sabe simplemente que la cosa es demasiado grave para hacer aspavientos (Portilla, 1984: 76-78).

Es una manera de ver la realidad desde una perspectiva que, partiendo de una situación desagradable, invita a reírse de ello y, al mismo tiempo, reflexionar sobre aquella desventura o situación difícil:

A la acción del ironista sucede un mundo desembarazado de los obstáculos que se oponen a la sincera búsqueda de la verdad o de algún otro valor, en el que los caminos del pensamiento y de acción aparecen despejados para las empresas del hombre. A la acción del humorista sucede un mundo libre de la tentación del patetismo que proclama que todo es inútil y que el hombre es un ser irremediabilmente desventurado e incapaz de remediar su situación. [...] La ironía quiere la verdad, el humor quiere la libertad (Portilla, 1984: 84).

El chiste

Me parece importante también hacer mención del chiste, dado que es un recurso del que comúnmente se valen tanto la ironía como el humorismo para cumplir con sus fines.

Según el DLE, el chiste se define de la siguiente forma: chiste De *chistar*. 1. m. Dicho u ocurrencia agudos y graciosos. 2. m. Dibujo de intención humorística, caricaturesca o crítica, con texto o sin él, referido generalmente a temas de actualidad. 3. m. Suceso gracioso y festivo. 4. m. Chanza, burla, broma. *Hacer chiste de algo*. 5. m. Dificultad, obstáculo. *La preparación de esta comida no tiene ningún chiste*. La definición que hace el DEM, por otro lado, es la siguiente:

Chiste s m 1 Dicho, ocurrencia o cuento breve que se dice para hacer reír [...] 2 *Chiste de color, chiste colorado o chiste verde* El que incluye aspectos sexuales. 3 Acción en la que se figura o se da a entender algo con el fin de divertir o divertirse, o que se realiza por puro sentido del humor [...] 4 *Ni de chiste* Por ningún motivo, ni de casualidad, ni remotamente [...] 5 Asunto aparentemente insignificante que termina por causar muchas molestias o disgustos [...] 6 *Ser el chiste o estar el chiste en* Ser algo lo importante, lo interesante o de lo que se trata [...] 7 *Tener chiste o encontrarle el chiste a* Tener algo atractivo, interés, importancia, etc o encontrárselo [...] 8 *Tener su chiste* Tener algo su dificultad, ser difícil de hacer o requerir de cierta habilidad.

Se trata de una construcción semántica que, intencionadamente, resalta la situación humorística o irónica liberando del campo de tensión el infortunio para así invitar a la risa y a la reflexión;

“la elaboración del chiste se sirve de desviaciones del pensamiento normal, el desplazamiento y el contrasentido, como medio técnico para elaborar la expresión chistosa” (Freud, 2008: 57). Se puede presentar como formación de palabras mixtas, variación del orden de las estructuras semánticas, doble sentido, o sentido equívoco, entre otros (Freud, 2008: 38). Dichas construcciones van de la mano con el conocimiento contextual o situacional del emisor y el receptor que, como sucede con la ironía, es necesaria la participación activa de todos los implicados en la comunicación humorística para poder descifrarse como tal.

La ironía y el humorismo son dos construcciones retóricas que, a pesar de las diferencias entre sí, comparten la característica de ser figuras implícitas que se valen de la interpretación del receptor y tiene una misma finalidad: realizar una crítica social partiendo de los desventurados acontecimientos comunes en la vida que, por medio de la risa, invitan a la reflexión. “El trasfondo de negatividad, de adversidad, de dolor o de miseria humana se halla igualmente presente y el acto humorístico consiste en reducir la importancia de esa adversidad” (Portilla, 1984: 77). Jorge Ibargüengoitia utilizó dichas figuras retóricas en su obra con esa misma finalidad: partiendo de situaciones ficticias inspiradas constantemente en sucesos autobiográficos, utiliza la ironía y el humorismo con la intención de invitar a sus lectores a reflexionar sobre la cotidianidad de un mexicano promedio.

En el apartado siguiente se analizará *Dos crímenes* de Jorge Ibargüengoitia, así como la adaptación cinematográfica homónima de Roberto Sneider partiendo de los conceptos ya trabajados, para identificar estas figuras dentro de las obras, diferenciar una de otra, y ejemplificar así la forma y la intención con que se utilizan en el habla cotidiana y compararlas según la forma en que cada autor las trabaja. Para dicho análisis se tomarán en cuenta los dos principales macroniveles que existen en la novela: según Mejía, en el primer macronivel intervienen el autor y el lector (emisor-receptor), mientras que el segundo se da dentro de la diégesis (mundo narrado) o del mundo dramatizado, entre el personaje emisor y el personaje receptor. (2014: 55)

En el primer macronivel se encuentran los lectores, el autor, y la situación narrada: el autor es el ironista, la víctima es la sociedad que es ironizada por medio de la representación y crítica que hace el autor; el lector es el cómplice. En este caso el ironista es el autor, los lectores jugamos el papel de cómplices y la situación sirve de ejemplo para ironizar a la sociedad mexicana (policía, burguesía, personas de provincia, personas ciudadinas, etc.), es decir, la sociedad y las costumbres mexicanas son la víctima. Para el análisis de este nivel se utilizará la ironía dramatizada. Asimismo, también se utilizará la caricaturización de personajes: a partir de la exageración de sus rasgos, de su forma de vestir, su forma de hablar y actuar, incluso de

sus costumbres y tradiciones, el autor pretende caricaturizar la imagen de los mexicanos, principalmente aquellos que viven en provincia y que pertenecen a un sector específico (clase media/alta).

En el segundo macronivel se encuentran los personajes y la historia que nos es contada donde el ironista, la víctima ironizada y el cómplice son los mismos personajes entre sí o la situación narrada y vivida por ellos mismos. Para el análisis de este macronivel se utilizarán la ironía verbal: se tomará en cuenta únicamente la interacción entre los personajes de la historia, no el punto de vista del autor ni lector; también se identificarán las situaciones irónicas verbalizadas: estas ironías se reflejan por las acciones descritas y que son intencionales. Finalmente, también se tomará en cuenta en este macronivel la ironía del sino siendo ésta aquella que refleja las desventuras de los personajes y su entorno.

El humorismo se buscará a partir de los chistes elaborados en ambos niveles, así como las situaciones que lo reflejen y se identificará conforme se encuentren los casos.

II. Ironía y humorismo en *Dos crímenes*

Como se ha mencionado en el apartado anterior, a continuación se buscarán ejemplos de ironía y humorismo en ambas obras según el macronivel al cual pertenezcan y, posteriormente, se analizará el trabajo de adaptación que se llevó a cabo partiendo de la literatura al cine. Para esto, es preciso señalar que nos referimos a dos discursos que nos van a contar una misma historia; Sánchez Noriega define discurso e historia de la siguiente manera:

Hablaremos de *discurso* para referirnos a los procedimientos o las estrategias de la narración, es decir, al modo en que la historia nos es contada. La historia hace referencia al *qué*, el discurso al *cómo*. El discurso es diferente según el medio de expresión (novela, teatro, cine, ópera, etc.) y los códigos que ese medio emplee: pero también depende de la organización o estructura que dosifica y secuencia los sucesos, de la vertebración temporal y, sobre todo, de quién cuenta la historia, es decir, el narrador. [...] La historia transcurre en una época y tiene una duración; el discurso puede contar esa historia en orden cronológico o no, puede transformar su duración y dosificar la información por diversas razones (Sánchez, 2000: 83).

En este sentido, el discurso será el medio de expresión de cada obra: la novela y la película. Por lo tanto, la historia será aquella donde Marcos González es el protagonista, se narran las acciones de éste y los demás personajes, así como los acontecimientos en los que se ven involucrados. Dicha historia se dividirá a su vez en 6 ejes centrales de la narración, es decir, las historias principales a partir de las cuales se desarrollan todos los acontecimientos y que juntas constituyen una sola. Para facilitar la identificación de dichos ejes centrales se puede consultar la Tabla 3.

1. Primer crimen: conflicto en la ciudad y traslado a la provincia, que va del inicio de la novela hasta que sube al camión rumbo a Muérdago
2. Negocio con Ramón Tarragona: llegada a Muérdago y muerte de Ramón
3. Romance con Lucero, Amalia y “La Chamuca”
4. Herencia y conflicto con sus primos Tarragona
5. Celos y sospechas de Henry
6. Segundo crimen: envenenamiento de Ramón y Marcos

Tabla 3

Como lo menciona Sánchez Noriega, la información que se maneja en ambos discursos varía según las necesidades narrativas de la película, por lo tanto, para esta división no se ha

tomado en cuenta el fragmento de la juventud de Ramón presente en la novela dado que es una narración complementaria que se omite en la película.

De cada uno de los apartados se irán tomando en cuenta únicamente los pasajes referentes a la historia sobre la que giran, es decir, no será un análisis completamente lineal, no se tomará en cuenta la estructura temporal de la historia (eso se hará en el capítulo de adaptación). Todas las historias y acontecimientos están sucediendo a la par, por eso la necesidad de separarlas. Para el análisis de la novela y citación de los fragmentos de ésta se anotará como referencia *Dc*, 1998 (*Dos crímenes*, 1998). En cada ejemplo se mostrarán en negritas el momento específico en que se da la ironía o humorismo y, dentro de la cita, se indicará por medio de siglas en mayúsculas el tipo de ironía al que pertenece dicho ejemplo. Dichas siglas se muestran en la Tabla 4. Ejemplo: (*Dc*, 1998: [Página]. [Tipo de ironía]).

Siglas	Tipo de Ironía/Humor
IV	Ironía Verbal
SIV	Situaciones Irónicas Verbalizadas
IS	Ironía del Sino
ID	Ironía Dramática
IDC	Ironía Dramática Caricaturizada
H	Humorismo

Tabla 4

A continuación, partiendo de la división de los ejes narrativos, se mostrarán algunos de los ejemplos extraídos y se hará una comparación con su equivalente en la película. Se utilizarán solamente los ejemplos que tienen un equivalente en la película para poder analizarlos a la par.

2.1 Ironía en las obras

Primer macronivel

Como se mencionó en el apartado anterior, en este primer macronivel se encuentran el autor, el lector, el libro y la situación comunicativa. Aquí se hace uso de la ironía dramática al dramatizar el mundo referencial por medio del uso de la ironía verbal y la del sino; para lograr una ilusión referencial y que el lector se identifique con los espacios donde se desarrolla la historia se utilizan “referentes extratextuales “reales” y fácilmente localizables” (Pimentel, 2020: 31). La comunicación se da directamente entre el autor- lector y el mensaje que este quiere transmitir sí como los medios que toma; de ahí la importancia de hacer mención del contexto en que se filmó la película. *Dos crímenes* (1994) de Roberto Sneider es una obra que se estrenó en el año de 1994. El director había sido contratado por un productor inglés para realizar la adaptación de la novela de Jorge Ibarguengoitia, para llevarla a la pantalla grande; sin embargo, al no concluirse el proyecto, Sneider buscó financiamiento en México. Tras el breve contratiempo, la película comenzó a rodarse en 1993. La compañía productora fue Cuévano Films, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, así como el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Fue una producción con bastantes nominaciones y premios¹⁶. La banda sonora de la película corresponde al compositor sonoreense Arturo Márquez. La música de fondo, sin título definido, fue nominada al Ariel en 1995.

Algunos de los actores que participaron en la película interpretando a los principales personajes de la historia fueron Damián Alcázar como Marcos González, José Carlos Ruiz como Ramón Tarragona, David Clennon como James "Jim" Henry, Leticia Huijara como Carmen "La Chamuca" Medina, Margarita Isabel como Amalia Tarragona, Pedro Armendáriz Jr. como Alfonso, Jesús Ochoa como Fernando, René Pereyra como Gerardo, Dolores Heredia como Lucero, Fernando Torre Lapham como Pepe Lara, entre otros.

Se puede considerar que la novela como un todo es una dramatización, la principal víctima de la ironía es la sociedad y el sistema judicial: por medio de la ironía verbal y de situaciones ficticias se representan y recrean aquellos acontecimientos que son comunes en la cotidianidad de un mexicano promedio. Por otro lado, la ironía del sino se ve reflejada en las

¹⁶ Obtuvo 17 nominaciones al Premio Ariel de las cuales ganó Ariel a Roberto Sneider por Mejor Ópera Prima, 1995 y Ariel y Diosa de Plata a José Carlos Ruiz por Mejor Coactuación Masculina, 1995. Gran Premio por la Mejor Película, 1994 en el Festival de Cine de los Tres Continentes en Nantes. India Catalina a Damián Alcázar por Mejor Actor, 1995 e India Catalina a Margarita Isabel por Mejor Actriz de Reparto, 1995 en el Festival Internacional de Cine de Cartagena. Círculo Precolombino de Plata por Mejor Película, 1996 en el Festival de Cine de Bogotá y el Primer Premio a Roberto Sneider por Mejor Guión, 1996 en el Festival de Cine de San Diego.

casualidades y en la “mala suerte” que tiene el protagonista al llegar a un lugar en el momento menos propicio, llevando consigo a los que se encuentran a su lado.

La novela refleja la intención constante del autor de romper el mito de las instituciones y sus representantes en una época en la cual el PRI era el partido hegemónico en México. Ibargüengoitia fue criado por su madre y sus tías quienes deseaban que éste fuera ingeniero. Estudió un tiempo en la Facultad de Ingeniería de la UNAM, pero abandonó la carrera a dos años de terminarla para entrar a la Facultad de Filosofía y Letras, también de la UNAM, con la intención de convertirse en dramaturgo:

Crecí entre mujeres que me adoraban. Querían que fuera ingeniero: ellas habían tenido dinero, lo habían perdido y esperaban que yo lo recuperara. En ese camino estaba cuando un día, a los veintiún años, faltándome dos para terminar la carrera, decidí abandonarla para dedicarme a escribir. Las mujeres que había en la casa pasaron 15 años lamentando esta decisión –“lo que nosotras hubiéramos querido”, decían, “es que fueras ingeniero”-, más tarde se acostumbraron (Ibargüengoitia, 1989: 13).

Jorge Ibargüengoitia hace autorreferencialidad a través de Marcos González, el protagonista de la historia, haciendo alusión a su etapa de ingeniero: el autor estudió ingeniería solo unos años sin terminar la carrera; Marcos la estudió pero nunca ejerció, en lugar de esto, trabajaba como dibujante en el Departamento de Planeación. Éste comienza narrando lo que inicia precisamente en su lugar de trabajo: “La historia que voy a contar, empieza **una noche en que la policía violó la Constitución**” (Dc, 1998: 7. ID). Es la frase inicial tanto de la novela como de la película; irónicamente dramatiza una violación a la Constitución por parte del Sistema Judicial, cosa que el lector implícito interpreta como ironía ya que podría ser un día cualquiera en la cotidianidad de México, pero se hace énfasis en un momento específico (una noche) con la intención de ironizar lo común que es. Se trata de un ejemplo de ironía verbal dado que hay una voz narradora quien lo expresa; refleja también ironía del sino dado que es una situación que, por casualidad le tocó vivir al protagonista/narrador.

Caricaturización de espacios y personajes

Las caricaturizaciones de lugares, espacios, personajes o situaciones son una forma de ironía dramática donde se representa la realidad haciendo énfasis en ciertas características particulares con la intención de burlarse ya que, con frecuencia, son defectos. Jorge Ibargüengoitia utiliza la caricaturización partiendo de estereotipos ya conocidos por el imaginario colectivo, como la vida cotidiana de un mexicano, ya sea ciudadano o de provincia; la vestimenta y estilo de vida de algunas personas según sus posturas políticas, sociales, etc., incluso situaciones comunes como encuentros entre familiares, con la policía, etc.

Los personajes que aparecen a lo largo de la historia se representan caricaturizando su forma de vestir, de hablar o de actuar partiendo de los estereotipos de diversos estratos sociales o según las distintas actividades que realizan; entre aquellos personajes están los ciudadanos ciudadanos militantes de izquierda, es decir, que están a favor de la política de izquierda, que tienen ideologías que se adecuan a la forma de pensar del Che Guevara o el comunismo, que gustan de las artesanías indígenas o de las noches bohemias acompañadas con la música de la guitarra, etc.; en este caso están Marcos y sus amigos:

El Manotas con **el libro de Lukács**, los Pereira con **el jorongo de Santa Marta**, Lidia Reynoso con **unos platos de Tzinzunzan** y Manuel Rodríguez con **dos botellas de vodka** del mejor que había conseguido a través de un amigo suyo que trabajaba en la Embajada Soviética. [...] Ifigenia se había soltado la melena y empezaba a **hacerse las trenzas**. [...] el Manotas, que se jalaba **los bigotes de zapatista**, parecía una montaña café oscuro puesta en un banquito con tres patas; [...] Olga Pereira, larga y esbelta, de **blue jeans**, [...] Lidia Reynoso, la más vieja de la reunión, de **pelo gris y quexquémetl anaranjado**, [...] Manuel Rodríguez, que trataba de leer, a la luz rojiza de la lámpara, **la Crítica del Estado capitalista de Poliakov**, que había sacado del librero. Carlos Pereira, que **cree ser idéntico al Che Guevara —cuyo retrato estaba en la pared—** [...] Ifigenia seguía arreglándose el pelo sentada en sus famosas nalgas enfundadas en pantalones verde fuerte que se desbordaban del asiento. La Chamuca apareció en la puerta de la recámara con **la guitarra en la mano** [...] Se había **quitado el huipil y quedado en la camisa de algodón bordado** (Dc, 1998: 7-10. IDC).



Imagen 1 (Sneider, 1994, 0:06:06)

La imagen 1 es extraída del inicio de la película al momento de presentarnos al grupo de amigos de Marcos y la Chamuca; podemos ver a Marcos vistiendo el jorongo de Santa Martha, un retrato del “Che” Guevara en la pared mientras platican, ríen y beben vodka acompañado de botanas, creando un ambiente bohemio.

La forma de vestir de los policías judiciales también se caricaturiza; irónicamente se le identifica como tal incluso antes de saber que es un policía: “Desde el momento en que lo vi Pancho **me dio mala espina: tenía un diente de oro, papada, traje, corbata y camisa**” (Dc, 1998: 8. IDC). Pancho es un personaje del que no se sabe nada en un inicio más que es amigo de una amiga; su aspecto es el que habla por él y provoca una mala primera impresión. Se

caricaturiza la forma en que normalmente se visten los policías judiciales y el contraste con la forma de vestir del resto de los invitados. En la película se omite la escena donde llega Pancho a la reunión, los policías irrumpen más tarde para arrestar a todos los presentes en la fiesta.

Los primos de Marcos son personajes provincianos de clase media alta/alta; generalmente se les caricaturiza resaltando defectos físicos, su forma de vestir o sus costumbres:

Me abrió la puerta **una mujer rubia**. Nos quedarnos mirando en silencio. Entonces me di cuenta de que **aquella boca pintada de rojo y aquel lunar bastante grueso en el mentón** yo los había visto en algún lado. [...] vimos a Amalia pasar **muy peinada, vestida de morado, con una sombrilla color de rosa en la mano** [...] —Tu prima —dijo don Pepe— es **la única mujer en todo el Estado del Plan de Abajo que usa paraguas en tiempo de secas** (Dc, 1998: 21-32. IDC). **El gringo** es Jim Henry, marido de Amalia y padre de Lucero. **Es un hombre muy alto, peinado de raya, que siempre tiene un gallo levantado**. No había envejecido un minuto en los diez años que yo había dejado de verlo. **Tenía puesta la misma camisa de leñador** (Dc, 1998: 42-43. IDC). [...] entró en el comedor un hombre de **cejas muy gruesas y bigotes finísimos, vestido a matar, con un traje color aguacate y una camisa amarillo paja**. Levantó las manos para pedirnos que no nos moviéramos y **se vieron reflejos de mancuernillas, reloj de pulsera muy gruesa y varios anillos, todo de oro** (Dc, 1998: 44. IDC). Gerardo es **gordo, cano y sonrosado**, Fernando es **flaco y desgarbado**; Gerardo iba de **traje de casimir**, Fernando de **chamarra y pantalones de dril** (Dc, 1998: 50. IDC).

En general todas las caricaturizaciones se mantienen presentes en la película, los personajes que construye Sneider mantienen su esencia vistiendo y actuando de la misma forma que los describe Ibarguengoitia. En la imagen 2 se puede observar a los hermanos Tarragona, de izquierda a derecha: Fernando, Gerardo, Amalia y su esposo, Henry y, del lado izquierdo, desenfocada, la espalda de Marcos. Fernando con sombrero en mano dado que trabaja en la hacienda; Gerardo de traje y gafas oscuras; Amalia con su vestido de flores y bien peinada así como Henry, quien es muy alto, delgado y viste una camisa casual. En diversas escenas se puede ver que la cámara se encuentra colocada a la espalda de Marcos, esto con la intención de que el espectador observe la historia desde la perspectiva del protagonista, haciendo a éste el narrador de la misma:



Imagen 2 (Sneider, 1994, 0:44:31)

El lugar donde se desarrolla la historia juega un papel muy importante dentro de la narración, “es el escenario indispensable para la acción. Pero con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje” (Pimentel, 2020: 79). El autor realiza la misma tarea que con los personajes de caricaturizar y exagerar algunas particularidades de los lugares que éstos frecuentan como la forma tradicional en que se encuentran decoradas tanto las casas antiguas principalmente de provincia como negocios y espacios públicos. Roberto Sneider mantiene el ambiente que se percibe en la novela respetando en general los detalles de decoración y ubicación de las acciones de los personajes:

Era una sala antigua, de pueblo, con piano vertical, sarape de Saltillo, retrato de antepasado, batea de Puruándiro y dos vitrinas, una con figuras de porcelana y de barro, la otra con botellas de licor y copas (*Dc*, 1998: 24. IDC). **De una de las llaves de agua de la regadera colgaban unos calzones negros**, con encajes. Por el tamaño supuse que serían de Amalia (*Dc*, 1998: 48. IDC). El cuarto de las cuatas perteneció inicialmente a dos hermanas de mi tío Ramón que nacieron gemelas y murieron jovencitas, de influenza española, en una misma semana de 1920. Se conservó intacto y servía para alojar visitantes ocasionales —yo lo conocía por haber pasado en él dos temporadas en que visité de muchacho la casa de mi tío—. **Era un cuarto "femenino"**: el papel tapiz era color de rosa, las colchas de las dos camas eran azul pálido, los tapetes eran azul fuerte y en la pared había una acuarela que representaba un Pierrot. **Todo estaba desteñido** (*Dc*, 1998: 40. IDC).

En la imagen 3 podemos ver un ejemplo de la decoración de espacios en la película: el papel tapiz, los muebles, así como los cuadros y el espejo en la pared nos da la sensación de estar en un lugar antiguo y que no se ocupa comúnmente. A lo largo de la película se puede observar que, en general, la casa de Ramón Tarragona maneja la misma decoración en todas las habitaciones.



Imagen 3 (Sneider, 1994, 0:23:32)

Dado que la novela en cuestión está narrada en primera persona y no hay juicios ni alguna participación directa del narrador donde haga alguna anotación de si algo es irónico o

no, el lector es quien tiene la tarea de descifrar la ironía haciendo uso del contexto de la obra y de su bagaje cultural, es decir, para identificar las situaciones irónicas en el texto el lector necesita estar contextualizado con lo dicho previamente en la misma novela y con los referentes culturales (las costumbres, la policía y la justicia en México, principalmente).

Segundo macronivel

El segundo macronivel se concentra en la historia narrada, por lo tanto, la situación comunicativa es donde se encuentran los personajes, los lugares y situaciones comunicativas ficticias. Como se mencionó al inicio de este capítulo, para el análisis de este macronivel se fragmentará la historia en los 6 principales ejes narrativos, aquellas historias que suceden casi paralelas, se entrelazan al mismo tiempo y componen una misma historia principal que es la de la obra completa.

Primer crimen: conflicto en la ciudad y traslado a la provincia

En este primer apartado se estudiarán los acontecimientos que se dan en torno al primer crimen que se comete. Se trata del primer crimen del que es acusado injustamente Marcos, el protagonista de la historia, por lo que éste decide escapar junto con su pareja, La Chamuca, quien se va a Jerez con su prima mientras él va a Muérdago. En cada obra, el crimen en el que se ven involucrados tiene una resolución distinta: en la novela se trata de un incendio provocado meses antes a una tienda de ropa llamada El Globo, se les culpa por el vínculo que tienen con Evodio Alcocer, quien se cree está implicado, junto con los demás amigos que asisten a la reunión del inicio de la historia. Al saberse buscados por la policía no esperan a demostrar su inocencia y deciden huir. Más tarde, gracias a su título de Ingeniero Minero, buscan a Marcos en Cuévano y de ahí dan con su paradero en Muérdago. Don Pepe Lara es quien descubre lo que sucede por lo que decide ir a buscarlo y ponerlo al tanto de la situación antes de que la policía dé con él, sin embargo, no sabe que la policía lo sigue y arrestan a Marcos en la Playa de la Media Luna donde está hospitalizado por envenenamiento. Finalmente, este primer crimen no es resuelto, nunca se sabe si encuentran a los verdaderos culpables; a Marcos y a la Chamuca los liberan gracias al trato de dinero que hace Pepe con los policías.

En la película, al contrario, no se da cuenta del incendio sino del asalto y asesinato del jefe del Departamento de Planeación donde trabajan Marcos y la Chamuca; al ser éstos los últimos en salir de la oficina momentos antes de que sucediera se convierten en los principales sospechosos. Se enteran de lo que sucedió durante la reunión con sus amigos y en ese momento

deciden escapar. Aprehenden a quienes estaban en su departamento y los inculpan del crimen. El final también es distinto dado que Marcos se encuentra en el funeral de Ramón cuando llegan los policías a buscarlo y arrestarlo. Posteriormente, el resto de la historia y la resolución se desarrolla básicamente igual excepto que es Alfonso y no don Pepe Lara quien hace el acuerdo con los policías:

—Don Pepe —me dijo cuando entré—, ya sé que usted logró la captura de ese cabrón. No pude evitar el abrazo.

[...] Le dije que Ramón había escrito un segundo testamento y en qué consistía. El rostro se le iluminó.

—En ese caso —me dijo—, a mis hermanos y a mí nos corresponde una participación mucho mayor que la que nos tocaba según el primer testamento, porque tenemos un convenio que firmamos con Marcos según el cual lo que reciba cualquiera de los cuatro hermanos y nuestro primo, se divide en cinco partes iguales.

—Eso entiendo —dije—. Lo triste en este caso, es que Majorro y Santana están empeñados en demostrar que fue Marcos quien envenenó a Ramón, con lo cual quedaría anulado el segundo testamento.

Admiré la rapidez con que comprendió el sesgo que había tomado el problema.

—Pero no vamos a dejar que dos policías manejen este asunto como les dé la gana.

—Claro que no.

—**Marcos es sin duda un badulaque, pero no un asesino** (*Dc.* 1998: 199. IV).

Esta diferencia, así como muchas otras en la adaptación, se da por la necesidad del relato fílmico de economizar el tiempo de narración, esto se logra quitando personajes como Evodio Alcócer, restando importancia a la participación de don Pepe, u omitiendo el viaje a la playa de la Media Luna.

Al principio, se puede ver que Alfonso está de acuerdo con la captura de Marcos dado que, independientemente de si es culpable o no, él y sus hermanos deseaban desde el principio deshacerse de él, pero, al saber que quedaría anulado el segundo testamento, cambia su actitud y corrige lo dicho anteriormente. La ironía recae en la forma en que responde al conflicto: al saber del dinero que estaba en juego cambia su actitud y finge defender a Marcos.

A lo largo de la historia, tanto en la novela como en la película se ironiza la forma de actuar de la policía; siendo éstos quienes deberían salvaguardar la seguridad de los ciudadanos, no les interesa hacer una profunda investigación sobre algún crimen cometido más que resolver el problema pronto para dar resultados, cerrar expedientes y recibir cualquier clase de soborno:

—Mis representados, los herederos, tienen interés en evitar la mala impresión que podría causar la noticia de que Ramón murió asesinado. Quieren informarse si hay alguna manera de evitar que esto suceda. [...]

—Lo siento mucho, don Pepe, pero es demasiado tarde. [...]

—Qué lástima —dije y me dirigí a Santana—. ¿Y usted, licenciado, no ve manera de cerrar el expediente del Globo sin complicar a Marcos González y a su esposa?

—**Ni me pregunte, don Pepe, es imposible.** Tenga en cuenta que la captura que logramos el otro día es el fin de una investigación de meses. No tiene usted idea del trabajo que me costó infiltrar la célula terrorista a la que pertenecían esos muchachos. [...] Con eso creí que iba a

cerrar mi expediente. [...] Nomás imagínese qué me dirían mis superiores si regresara a México con las manos vacías.

—Comprendo su situación —dije, hice una pausa y agregué, resignado—. Diré a mis representados que no hay manera de lograr lo que me pidieron.

—Definitivamente —dijo Majorro— no la hay.

—**¿Sabén ustedes cuánto estaban dispuestos a pagar por un arreglo satisfactorio? Tres millones de pesos. [...] —Haberlo dicho antes, don Pepe —dijo Majorro—, yo creo que la primera parte, que es la que me corresponde a mí, se puede arreglar, sobre todo sabiendo que hay dinero suficiente para pagar comisiones. Ya ve usted lo que es eso. Hay mucha gente complicada. Hay que pagarles para que guarden discreción. ¿Usted qué opina, licenciado?**

—**Yo veo obstáculos —dijo Santana—, pero ninguno es infranqueable**
(Dc, 1998: 203-205. ID).

En el ejemplo anterior se muestra, a través de la ironía dramatizada, cómo se da la corrupción en la policía: la reunión se lleva a cabo en un lugar discreto donde ambos agentes, a pesar de negarse al principio, cambian su actitud al saber que hay bastante dinero de por medio.

Por otro lado, en el siguiente fragmento Marcos es el ejemplo del miedo con el que normalmente reacciona cualquier persona al ser inculpada injustamente y que conoce la forma en que se lleva a cabo la justicia en el país:

Ni por un momento me pasó por la cabeza, ni por la de la Chamuca tampoco, la idea de que si uno es inocente no tiene nada que temer. Nos sentíamos inocentes, pero la Chamuca tiene un expediente por haber estado en protestas, yo soy remiso, es decir, nunca me presenté a hacer el Servicio Militar, y los dos hemos estado en contacto con grupos socialistas serios. Además, estamos convencidos de que la policía es capaz, cuando le conviene, de colgarle cualquier delito a quien sea (Dc, 1998: 18. ID).



Imagen 4 (Sneider, 1994, 1:34:14)

En la imagen 4 se puede ver el momento en que es arrestado en la película. Durante el funeral de Ramón y mientras Marcos planea salir corriendo detrás de la Chamuca, llegan unos policías quienes lo arrestan en la entrada de la casa. En esta escena se utiliza el mismo recurso de narrar desde la perspectiva de Marcos colocando la cámara detrás de éste mostrando su espalda.

A diferencia de la película, como se mencionó anteriormente, en la novela es don Pepe Lara quien resuelve el conflicto; en esta situación la ironía del sino se representa con lo irónico de las circunstancias en las que se ve involucrado don Pepe: siendo un hombre de la tercera edad resuelve un conflicto que, involuntariamente, provoca, y resulta ser lo más interesante que ha hecho en su vida, así como hacerlo mejor que los profesionales. En la película, la participación de don Pepe es menos relevante: es un personaje que pasa casi desapercibido al limitarse a solo hacer algunos comentarios sobre lo que acontece y a realizar sus labores como boticario y amigo de Ramón, esto con la finalidad de omitir muchos pasajes de la novela donde participa don Pepe y son cruciales para la resolución del conflicto, tanto lugares que visita como otros personajes con los que interactúa:

Lo que voy a contar es lo único notable que me ha pasado en la vida: después de cincuenta años de ser boticario me convertí en detective. No puedo decir que triunfé en este segundo oficio, pero **lo desempeñé mejor que los profesionales** que intervinieron en el caso que me tocó resolver. Para comenzar mi relato creo que **conviene advertir que yo fui causante indirecto de los delitos que después tuve que investigar** (Dc, 1998: 134. IS).



Imagen 5 (Sneider, 1994, 1:42:55)

En la imagen 5 se puede ver a don Pepe, a la izquierda, y al Dr. Canalejas, a la derecha, observando a los hermanos Tarragona y a sus respectivas familias celebrar mientras ellos platican y sacan deducciones sobre quién habrá sido el verdadero culpable del envenenamiento de Ramón Tarragona.

Negocio con Ramón Tarragona

El negocio que hay de por medio consiste en lo siguiente: proponer a Ramón invertir en la excavación de una mina llamada la Covadonga, se extraería un mineral llamado creolita para venderlo posteriormente. El negocio sería bastante prometedor si la mina efectivamente tuviera creolita. El plan consistía en que Marcos le pediría dinero a su tío para comenzar el trabajo de campo, medidas, equipo de topografía, transporte, estudios, etc. Después de conseguir muestras, Marcos las llevaría a examinar para que Ramón confiara en que el negocio es real. Al realizar los estudios, Marcos se daría cuenta que el negocio no es viable y aconsejaría a su tío no invertir, para finalmente sólo obtener el dinero necesario para escapar sin quedar mal con Ramón ni tener que darle explicaciones. En esta parte de la historia se puede notar que no hay ironía verbal como tal dado que la comunicación entre Marcos y Ramón siempre es directa, sin embargo, se pueden encontrar ejemplos de situaciones irónicas verbalizadas (SIV), así como de ironías del sino (IS).

El primer ejemplo de situación irónica verbalizada es cuando, al principio, Marcos sabe que, a pesar de ser muy arriesgado el plan, lo va a llevar a cabo: **“la perspectiva de enfrentarme aquella misma noche a un tío viejo que casi no me conocía ni me esperaba ni me quería ni me había visto en diez años, para contarle la historia que había inventado en el camino”** (Dc, 1998: 21. SIV).

En un inicio todo marcha como lo planeó a pesar de que el primer encuentro que tienen se torna incómodo por la ironía del sino: **“Subí torpemente los cuatro escalones** que separaban el patio del corredor y **le di a mi tío Ramón el abrazo incómodo** que permitían el periódico, que estaba entre las piernas de mi tío y el suelo, la silla de ruedas, el jorongo que yo llevaba en la mano y el libro del doctor Pantoja. Yo olía a ropa sudada, mi tío a jabón importado” (Dc, 1998: 33. IS). El saludo que se dan se ve obstaculizado por el periódico, la silla de ruedas, el jorongo, el libro y los mismos nervios de Marcos, pero nada de eso lo provocan los presentes o, al menos, no a propósito.

Marcos entra de lleno a contarle el negocio a su tío a lo que éste responde con una invitación para ir al estudio a firmar el contrato. Cuando terminan de redactarlo firman el contrato Marcos, Ramón y, como testigos, don Pepe y Zenaida, quien trabaja para él desde muchos años atrás. Cuando Zenaida sale de la habitación, Ramón saca de su caja fuerte una botella de mezcal y tres copas para celebrar el negocio que van a iniciar:

Cuando Zenaida se retiró, mi tío hizo girar los discos de la caja fuerte y la abrió, pero **en vez de guardar en ella su ejemplar del contrato**, que era lo que yo creí que iba a hacer, **sacó de la caja una botella de mezcal y tres copas**. Mi sorpresa hizo reír a mi tío. Don Pepe me explicó:

—El doctor Canalejas considera que una copa de vez en cuando le hace provecho a Ramón; **Amalia, en cambio, considera que el alcohol es para él mortal.** —**Tampoco me deja fumar**
—dijo mi tío. **Sirvió las copas con la mano sana** (*Dc*, 1998: 37. IV, SIV).

El ejemplo anterior se puede considerar como una situación irónica verbalizada por la acción contradictoria de lo que supuestamente tiene prohibido por Amalia: a pesar de que ésta no le permite tomar alcohol ni fumar, lo hace a sus espaldas. La ironía verbal se da en el momento de mencionar dicha prohibición y al mismo tiempo hacerlo de forma burlona; así mismo, se resalta dicha ironía al hacer énfasis en que lo hace con la “mano sana”. De igual forma se dan ambas ironías al guardar en la caja fuerte el alcohol y no el contrato, el dinero o cualquier otra cosa de valor, esto debido a que bebe a escondidas de sus sobrinos y con ellos tiene intercambio de dinero constantemente. Esta situación se da de forma similar en la película, excepto que es Zenaida quien les lleva la botella de mezcal a Marcos y a don Pepe y, para Ramón, le lleva un vaso con agua mineral; el contrato solo lo esconde cuando aparece Amalia para dar indicaciones de que Ramón no debe tomar alcohol.

En ambas obras, Ramón, a pesar de las sospechas, nunca se da cuenta de que era mentira todo lo que su sobrino le ha planteado. Durante toda la historia se puede ver cómo Ramón, constantemente le dice a Pepe que no confía en Marcos, pero, irónicamente, acepta desde el principio el negocio ficticio, le da dinero y le ofrece su carro como transporte personal. La situación irónica verbalizada se da con la contradicción de las acciones de Ramón:

—Claro que puede ser timidez. Eso pensé esta mañana. Por eso **le dí mil pesos.**
—¿Le diste mil pesos?
—**Que no volveré a ver.** No sólo le dí mil pesos, hice que Fernando le prestara el Safari.
—Y ahora crees que nada te va a devolver.
—Estoy convencido. **Fui muy torpe, porque se podía haber llevado el Galaxie de Alfonso, que es más caro, pero que tiene la enorme ventaja de no ser mío.** No sé por qué a esta edad me ha dado por ser generoso. [...]
—Volví a cometer una torpeza.
—¿Y ahora qué fue?
—**Le he dado a Marcos otros nueve mil pesos.**
—Bueno, pero el contrato no decía eso.
—Ya lo sé. Pero espérate que no te he acabado de contar: **no sólo le dí nueve mil pesos que no tenía obligación de darle, sino que le dije que podía usar el Safari todo el tiempo que hiciera falta, y peor, le prometí darle una carta para el ingeniero Requena pidiéndole unos aparatos de topografía que Marcos dice que necesita. Es decir que si como hoy volvió mañana desaparece, yo pierdo diez mil pesos, un coche en muy buen estado y unos aparatos de topografía que valen una fortuna.**
—¿Por qué, si le tienes tanta desconfianza, haces por él todo eso?
No me miró de frente cuando contestó:
—Yo creo que es porque me recuerda a Leonor (*Dc*, 1998: 137, 139. SIV).

En la novela, es don Pepe Lara quien empieza a darse cuenta del engaño por las muestras de los minerales que Marcos consigue en una tienda de antigüedades, “la casa de Alí Babá”, y

que, cuando las lleva a analizar, le indican que son de distintos lugares; sin embargo, tampoco pasan de ser meras sospechas: “Yo había ido a ver a Ramón para **ponerlo sobre aviso**, pero **cuando vi que él había entrado en sospechas, me parecieron injustas**” (Dc, 1998: 137. SIV). En la película don Pepe mantiene distancia con el tema, únicamente se limita a cuestionar el origen de las sospechas de Ramón.

En la novela, después de que la Chamuca llega de sorpresa a Muérdago, ella y Marcos deciden quedarse en un hotel mientras termina los planos pendientes; éste escribe en una especie de diario que al otro día planea ir a entregar los planos a Ramón, sin embargo, es lo último que se sabe directamente de él. Ahí termina su narración y continúa don Pepe; Ramón muere esa misma noche. En la película, Marcos se queda todo el tiempo en casa de Ramón; mientras juegan cartas en el despacho por la noche dan por terminado el trabajo de la mina tal como estaba planeado; Ramón se muestra triste pero resignado, mostrando el cariño que le ha tomado a su sobrino. Incluso le propone mudarse y pensar en otro negocio a lo que Marcos le responde que regresará en unos meses, pero su tío le responde: “déjate de chingaderas, **igual me muero mañana**” (Sneider, 1994, 1:24:46. SIV); irónicamente muere esa misma noche dado que brindan con el mezcal envenenado por Lucero.

En la novela, después de irse a vivir a otro lado Marcos y la Chamuca, Ramón sigue mostrando desconfianza hacia Marcos mientras tiene una conversación con Pepe; sin embargo, más tarde escribe una carta donde decide modificar su testamento dejando a Marcos como heredero universal. En la película, se lleva a cabo una última conversación entre Ramón y Marcos muy significativa ya que es cuando Ramón se muestra por primera vez vulnerable y cariñoso con uno de sus sobrinos; antes de irse a dormir escribe la carta que modifica su testamento y, como en la novela, se la entrega a Zenaida para que la lleve al correo lo más pronto posible. Irónicamente es esta carta la que hace que Marcos sea el principal sospechoso acusado de la muerte de Ramón. En la siguiente imagen (6) se puede ver la escena donde Marcos, a la izquierda, y a su tío Ramón, quién está a la derecha, brindan con el mezcal envenenado por haber terminado el trabajo en la mina.



Imagen 6 (Sneider, 1994, 1:26:24)

Romance con Lucero, Amalia y “La Chamuca”

En *Dos crímenes*, Jorge Ibargüengoitia presenta un estilo peculiar a la hora de narrar encuentros amorosos. Marcos es un “don Juan” al que, irónicamente, todo le sale mal, son las mujeres quienes controlan la situación en todo momento. Carmen Medina, “La Chamuca”, es su pareja con la que vive desde hace ya un tiempo: “hicimos una fiesta para celebrar nuestro quinto aniversario [...] un trece de abril” (*Dc*, 1998: 7). Ambos se encuentran involucrados en el primer crimen y es por ello que él se va a Muérdago y ella a Jerez; a pesar de las promesas de Marcos de llamarla pronto y enviarle dinero, olvida hacerlo o alguna cosa se interpone y ésta se molesta con él. Mientras él se mantiene ocupado y distraído con Amalia y Lucero.

Amalia es su prima política, hija de “El Guapo”, hermano de Ramón, y hermana de Alfonso, Fernando y Gerardo. Lucero es hija de Amalia y Jim Henry. El primer encuentro que tiene Marcos con Amalia es cuando ésta lo recibe en casa de Ramón, pero le niega la entrada después de fingir gusto de verlo: dicho gesto se puede interpretar como ironía verbal: sus acciones no corresponden a lo que dice evidenciando el significado implícito de su mensaje; finalmente Amalia de la misma forma finge pena por no dejarlo pasar cerrando la puerta; situación que en la película se da de la misma manera:

— ¡Marcos, Marcos González **qué milagro, cuántos años sin verte**, cómo has cambiado! ¿Qué andas haciendo por aquí? — **Mientras decía estas palabras, que parecían bienvenida, la vi meter la pierna detrás de la puerta para evitar que yo fuera a abrirla dándole un empujón.** [...] — **¡No sabes qué pena me da no poder dejarte pasar! Adiosito** (*Dc*, 1998: 22. IV, SIV).

Más tarde se reencuentran cuando Ramón ya lo ha invitado a quedarse en su casa y ella, de mala gana, lo acepta, pero se encarga de mantener enterados a sus hermanos de lo que ocurre; irónicamente, más tarde comienzan un romance a escondidas. Al mismo tiempo conoce a Lucero; después de tener su primer encuentro en la casa de Ramón, ambos se muestran

interesados uno en el otro y comienzan un romance donde ésta constantemente lo seduce y rechaza al mismo tiempo. A continuación, en la imagen 7 y 8, se puede ver una escena de la película donde Lucero coquetea discretamente con Marcos al agacharse provocativamente mostrando las piernas y después lanzarle varias miradas de complicidad. A pesar de que lo hace a espaldas de su tío, Ramón se da cuenta y, con humorismo, menciona: “tengo la impresión de que esta muchacha te anda poniendo las nalgas por delante” (Sneider, 1994, 0:50:08. H).



Imagen 7



Imagen 8

En la segunda noche que Marcos pasa en la casa de su tío decide levantarse desnudo e ir al cuarto de Lucero con la esperanza de tener un encuentro sexual. Ella se despierta cuando él entra a la cama con ella y al principio parece aceptarlo hasta que se da la vuelta. Por más que trata de quitarle la ropa interior, forcejean un poco pero no logra nada; finalmente, él desiste y cuando está por salir de la recámara ella se ríe de él e incluso le desea buenas noches. Esto se muestra en ambas obras de la misma forma; se puede considerar como una situación irónica verbalizada dado que no hay diálogos y es una situación contradictoria a lo que se espera, pero intencionada por Lucero. Lucero es la ironista y Marcos la víctima y al mismo tiempo cómplice:

[...] dejó que yo metiera las manos por debajo de la playera, que le acariciara los pechos, que la oprimiera contra mi cuerpo para hacerle sentir la erección. **Tuve la certeza de que en un momento después Lucero iba a ser mía, y al mismo tiempo me di cuenta de que había olvidado los condones** en el cajón del buró de las cuatas, pero yo estaba tan excitado y el cuerpo de ella parecía tan receptivo, que decidí seguir adelante. Metí las manos por debajo de la pantaleta y toqué el pelo del pubis, **puse la otra mano en el elástico de la pantaleta y empujé para sacarla. Entonces, Lucero cambió de posición y juntó las piernas. No volvió a separarlas** (Dc, 1998: 87. SIV).



Imagen 9



Imagen 10

En la película, al salir de la habitación de Lucero, mientras ésta ríe, se queda desnudo en el pasillo (imagen 9 y 10 (Sneider, 1994, 0:50:25)) y al evitar ser visto por Zenaida entra en la habitación de Amalia con quien, a pesar de su sorpresa y de que ésta aparentemente lo rechaza al principio abogando por su reputación, un instante después lo invita a su cama y tienen relaciones sexuales. En la novela, en cambio, Marcos entra a la habitación de Amalia por decisión propia después de la decepción con Lucero, pero el resto es bastante similar:

Al cuarto para las dos me levanté de la cama. **No sé cómo me atreví**, en una casa tan respetable como la de mi tío Ramón Tarragona, **a salir al corredor encuerado. No sólo encuerado, sino con una erección.** [...] Comprendí que regresar a mi cuarto en aquellas condiciones me resultaba intolerable. Entonces se me ocurrió otro plan todavía más arriesgado que el anterior. En realidad no fue plan, porque **antes de concebirlo ya lo estaba ejecutando.** Fue más bien un impulso irresistible. **Cuando menos pensé ya estaba yo dentro del cuarto de Amalia.** (Dc, 1998: 86-87. SIV)

Habló mucho, pero en voz baja. Si mal no recuerdo, dijo:

—¿Qué pasa?... ¿Marcos, qué tienes?... ¿qué quieres?... ¡Ay, Virgen Santísima!... ¡Mira nomás cómo te has puesto!... **¡Estás loco... ¡Piensa en mi reputación!... ¡Ay, qué maravilla!** Después, afortunadamente, se calló (Dc, 1998: 88. IV).



Imagen 11



Imagen 12

En las imágenes 11 y 12 (Sneider, 1994, 0:54:22) se puede ver el momento en que Marcos entra a la habitación de Amalia y ésta muestra al principio cara de asombro, pero, contrario al diálogo que dice y que es igual al de la novela, levanta la cobija de su cama invitando a Marcos a acostarse a su lado. Mientras éste se mete a la cama con ella, apagan la luz y se puede seguir escuchando a Amalia hablar. En esta situación se da la ironía verbalizada dentro de una situación irónica verbalizada al realizar una acción contraria a la respuesta verbal.

Así continúan las aventuras amorosas que tiene tanto con Amalia como con Lucero; con la primera, a pesar de decir que no está interesado en ella, mantiene una relación pasional. Con la segunda, a pesar de que ella constantemente lo seduce y se muestra interesada, siempre termina rechazándolo como parte de un juego. Al final, Lucero termina aceptando tener relaciones con él en el cuarto de los baúles donde ambos solían trabajar, ella en sus dibujos y él en los planos:

Unas manos, que no eran las mías, me estaban acariciando el sexo, alguien empezó a meterme la lengua por la oreja. Alguien se montó en mí. **Iba a decir "Lucero, mi amor", cuando comprendí que la que estaba encima era muy pesada.**

—Amalia, mi amor —dije.

El beso húmedo que ella me dio me hizo comprender que había acertado. (Dc, 1998: 108-109. SIV) Alguien estaba tratando de abrir mi puerta. **¿Será Amalia o será Lucero?** pensé. **Supongamos que abro y es Amalia. Me jodí.** Por otra parte, **supongamos que no abro y que es Lucero. Me jodí también.** El dilema me lo resolvió la que estaba tratando de abrir, porque no insistió. Me resolvió el dilema, pero no aclaró el misterio. [(Al otro día)] **Lucero se acercó y me dijo,** con mucha naturalidad:

—Anoche quise entrar en tu cuarto y no pude (Dc, 1998: 119, 120. IS).

Más tarde, Marcos es sorprendido ahora por la llegada inesperada de la Chamuca a Muérdago quien se presenta como su esposa; su tío se muestra muy contento con su llegada, pero no Lucero ni Amalia (imagen 13, Sneider, 1994, 1:20:09). Mientras Lucero se limita a ignorarlo todo el tiempo, Amalia sólo se acerca a él y le dice: “tú no tienes corazón”, frase que se puede interpretar como irónica dado que ella está casada también. Como remate, en la novela, Marcos y la Chamuca se van a vivir a un hotel cerca de la casa:

—**Llegó la señora** —me dijo Zenaida, radiante, esa tarde, cuando regresé a la casa y ella me abrió el portón. No me atreví ni a preguntarle cuál era la señora que había llegado. **Me sentí como el equilibrista que ha estado haciendo piruetas en la cuerda floja y de repente se da cuenta de que ya perdió el pie y va de cabeza al suelo.** [...] En la tarde, las tres mujeres se sentaron en el corredor y hablaron de modas y de las ventajas que tiene vivir en provincia, después todos fuimos, en dos coches, a la loma de los Conejos a ver la puesta de sol; en la noche mis primos fueron a cenar en la casa y a conocer a la Chamuca, que de sobremesa tocó una guitarra que mi tío mandó sacar de un ropero, y cantó "Patrulla guajira". **En la noche traté de hacer el amor con ella y estuve impotente.** Al día siguiente la Chamuca y yo nos fuimos a vivir en el hotel del Calderón (Dc, 1998: 130, 132. IS).



Imagen 13

En la película, al otro día de la llegada de la Chamuca, mientras guardan sus cosas para irse, se enteran de la muerte de Ramón. Durante el velorio Marcos trata de hablar con Lucero quien lo rechaza, la Chamuca lo ve a lo lejos dándose cuenta de lo que hay entre ellos; molesta agarra sus cosas y se va (Sneider, 1994, 1:31:37). Lucero, despechada, intenta envenenar a Marcos. En la novela, envenena al mismo tiempo a Ramón y a Marcos, al primero lo mata y el segundo solo llega al hospital, pero se salva. Se vuelven a encontrar en el picnic y Marcos le regala su jorongo, cosa que provoca que, por ironía del sino, su padre le dispare y la mate pensando que es Marcos. En la película, al principio solo envenena y mata a Ramón; es hasta el picnic que logra envenenar a Marcos y la película termina con éste en el hospital mientras la Chamuca lo va a visitar.



Imagen 14



Imagen 15

Herencia y conflicto con los primos Tarragona

Ramón Tarragona es un hombre que nunca tuvo hijos. Se casó con una mujer que conoció en un burdel y, a pesar de sentir vergüenza de ella al presentarla como su esposa, la quiso muchísimo. Por lo anterior es que su padre le dejó la casa más grande a su hermano, quien se casó bien y tuvo cuatro hijos. Siendo muy bueno para los negocios, a pesar de que su padre había beneficiado más a su hermano en cuestión de posesiones materiales, dejándole la casa y parte de la hacienda de la Mancuerna, se convirtió en millonario al paso de los años:

Cuando llegó el agrarismo al Plan de Abajo, Ramón ofreció comprarle al Guapo su parte de la Mancuerna, y **el Guapo se la vendió en veintitrés mil pesos creyendo que hacía un negociazo. Pero cuando pasaron los años y la Mancuerna no fue repartida, el Guapo lo tomó a mal y dijo que su hermano se había puesto de acuerdo con el Gobierno para comprarle su patrimonio en una bicoca.** Este coraje, más la vida intachable que llevó —es uno de los hombres más hipócritas que he conocido— lo llevaron a una tumba temprana. Cosa rara en quien **nunca tomó una copa, murió de algo que Canalejas diagnosticó cirrosis,** y más rara en quien **fue tan ordenado en sus gastos que rayó en la avaricia, dejó puras deudas cuando murió.** Ramón ayudó a la familia comprándole la casa de la calle de la Sonaja en quince mil pesos, pagó la mudanza para que la desocuparan pronto, y fue a vivir en ella con Leonor, a quien la gente decente de Muérdago conocía como “la mujer que Ramón tenía por el barrio de San José” (*Dc*, 1998: 155. IS).

Después de la muerte de su esposa Leonor, enfrentó una enfermedad y sus sobrinos, hijos de su hermano, fueron a cuidarlo. Amalia y su hija se fueron a vivir con él, Fernando le cuidaba la hacienda, Alfonso los negocios y Gerardo, que no sabía hacer nada, lo iba a visitar todas las tardes. Las intenciones de los hijos del “Guapo” para con la herencia son claras. Una de las principales intenciones de esta parte de la historia es criticar la forma en que muchas familias mexicanas reaccionan ante la muerte de algún familiar que haya tenido cierta fortuna, es decir, que haya tenido bienes materiales que a su muerte pasan a ser de las siguientes generaciones y caricaturiza las cosas que llegan a hacer por obtener dichos bienes; es el caso de la dramatización que se hace a través de los personajes de esta historia y su forma de reaccionar ante la herencia de Ramón Tarragona. En la película se omite todo el pasaje donde Pepe Lara cuenta la juventud e historia de Ramón, sin embargo, cuando Marcos recién se encuentra con éste en su casa, lo pone al tanto de lo que ha pasado hasta ese momento:

—**No es que yo insinúe que lo que han hecho tus primos era por el interés de la herencia, pero lo cierto es que ellos son, aparte de ti, los herederos visibles, Ramón es el hombre más rico de este pueblo, y ellos nunca le habían hecho el menor caso hasta que supieron que le quedaba nomás un año de vida.** Desde que salió del hospital ellos se han dedicado a velarle el pensamiento: Amalia ha estado, con su hija, viviendo en casa de Ramón, para poder atenderlo, Alfonso le ve los negocios, Fernando le administra la hacienda y Gerardo, que no sabe hacer nada, va todas las tardes a preguntarle cómo se siente (*Dc*, 1998: 26. IV).

En cuanto Marcos llega a Muérdago, sus primos lo identifican como una amenaza potencial ante sus planes para con la herencia dado que, aparte de ellos, él es único heredero visible. Marcos es hijo de la hermana de Leonor, la difunta esposa de Ramón. El primer encuentro que tiene con alguno de sus primos es con Amalia cuando lo recibe de mala gana en la casa de Ramón impidiéndole que vea a su tío; al otro día la vuelve a ver cuando Marcos ya está con Ramón y Pepe en el despacho: “**tuvo una sonrisa vagamente cordial**, que dejaba ver unos dientes fuertísimos. —Es Marcos —dijo mi tío Ramón. **La sonrisa desapareció.** —Ah, hola. Huele a cigarro” (Dc, 1998: 38. IV).

Mientras se prepara para hospedarse en casa de Ramón, Amalia llama a su hermano Alfonso para informarle de la llegada de Marcos quien llega a comer con ellos esa misma tarde. Alfonso, al llegar, muestra mucho entusiasmo al saludar a Marcos, aunque se puede apreciar la tensión a través de los silencios entre respuesta y respuesta y la hostilidad de las preguntas incómodas que le empieza a hacer: durante la comida Alfonso trata de evidenciar que Marcos no ha estado presente en 10 años, indagando el motivo de su visita, a lo que Ramón le responde que fue él quien lo llamó, cosa que hace que cambien su actitud hacia él fingiendo hospitalidad; los actores hacen gestos de sorpresa e inmediatamente cambian su actitud hostil hacia él por gestos de amabilidad, como el de Alfonso al ofrecerle su carro para utilizarlo durante su estancia:

[...] [...] ¿y a ti, Marcos, ¿qué vientos afortunados te traen por estos rumbos? —Es un viaje de negocios —dije. —Ah, ya veo, y aprovechaste para venir a saludar a mi tío Ramón **a quien no habías visto en... ¿cuánto?** —**Diez años.** — ¡Diez años! ¡Qué barbaridad! ¡Cómo pasa el tiempo! **¿Así que no estuviste en Muérdago cuando murió mi tía Leonor?** [...] —No —admití. — **¿Ni cuando estuvo enfermo mi tío, verdad?** —Tampoco. —Pues has de encontrar esto muy cambiado. De todos modos me alegro que se te haya ocurrido venir en esta ocasión, porque **nos das la oportunidad de volver a verte** (Dc, 1998: 45. IV).



Imagen 16



Imagen 17



Imagen 18

En las imágenes 16, 17 y 18 se muestra el momento en que se sientan a la mesa juntos por primera vez desde la llegada de Marcos a Muérdago. Se puede ver a Alfonso fingiendo gusto y saludando efusivamente a Marcos (imagen 16, 0:26:51), a todos sentados a la mesa en los lugares que estratégicamente acomodó Amalia (imagen 17, 0:28:58) y la cara de incomodidad de Marcos y Henry al estar sentados juntos sin ningún tema relevante de conversación (imagen 18, 0:26:30). En la novela, Gerardo y Fernando también fingen la misma hospitalidad al recibirlo:

[...] me reconoció inmediatamente y **fingió un estremecimiento del gusto** que le dio verme.
 —¡Primo, qué gusto de verte, ¡qué sorpresa tan agradable! [...]
 Cuando Fernando me vio le dio un codazo a Amalia, levantó la mano para saludarme y **sonrió a fuerzas**, Gerardo, más comunicativo, abrió los brazos y dijo:
 —Dame un abrazo, primo.
 [...] **me da mucho gusto y a Fernando también, ¿verdad, Fernando?**
 —**Sí, me da gusto.**
 —Ya sabes que en este pueblo no hay mucho qué hacer ni gran cosa qué ver, pero de todos modos, si quieres ir a algún lado, **cuenta conmigo, y con Fernando también, ¿verdad Fernando?**
 —**Sí, cuenta conmigo, si de algo te sirve.**
 —Si en algún rato no tienes qué hacer y estás aburrido, vete al juzgado y podemos platicar o jugar dominó. **Fernando puede llevarte a la hacienda, ¿verdad, Fernando?**
 —**Sí, si quieres ir, te llevo** (*Dc*, 1998: 44-45, 50. IV).

La ironía verbal de estos pasajes radica en el hecho de que sus primos se dicen estar contentos con la llegada de su primo, aunque, al mismo tiempo dan muestras de lo contrario con sus acciones o evidenciando su ausencia durante tantos años y en momentos importantes de la familia, como la muerte de su tía Leonor o la enfermedad de Ramón.

El tío Ramón, al conocer las intenciones de sus sobrinos para con la herencia y saber que sus atenciones derivan de ahí, desde el principio y constantemente muestra desagrado al verlos; a pesar de los desprecios de Ramón sus sobrinos insisten en pretender que éste los aprecia; esta pretensión es la que hace que sea una situación irónica verbalizada:

—Es necesario decirle a Alfonso que **cuando quiera ver cómo estoy, saludarme, me pregunte si quiero yo verlo a él**, en vez de avisarte a ti que viene a comer. [...] Fue a la cabecera y **trató de besarle la mano sana a mi tío, pero éste se la negó y Alfonso tuvo que conformarse con recoger la mano inerte**, que estaba sobre el mantel y ponérsela en los labios (*Dc*, 1998: 43, 44. SIV).

A los hijos de Gerardo también les muestra cierto desprecio, siendo Lucero la única de la familia a quien realmente aprecia:

—Son mis hijos —dijo Gerardo, orgulloso—. Los traigo con frecuencia a que saluden a mi tío Ramón, porque **él los adora** [...] En ese momento mi tío apareció en la puerta de su recámara, en su silla de ruedas, empujada por Lucero y Zenaida. Vio el juego de fútbol y dijo: —**Gerardo, haz que estos niños se vayan a jugar a otra parte.** [...] **Los muchachos fueron a besarle la mano** sana a mi tío y después se retiraron sin despedirse de nadie. Cuando iban por el zaguán, mi tío dijo a Lucero: —**Trae un trapo con alcohol para limpiarme la mano** (*Dc*, 1998: 51. IV).

Cuando les dice que quiere ir a ver el atardecer a la punta del Cerro de los Conejos no se niegan a llevarlo. Al llegar allá, con un tono humorístico, el director invierte algunos segundos de la película en mostrar lo mucho que les cuesta trabajo a los sobrinos (Gerardo y Fernando) bajar a su tío del auto y cómo éste no les ayuda para nada. Así como lo menciona Ibarguengoitia en la novela:

Mi tío daba órdenes cortas a mis primos, sin agregar nunca un ‘por favor’ [...] —¿Saben qué se me antoja, muchachos? —preguntó mi tío [...] Ir a ver el atardecer en la punta de la loma de los Conejos. Hubo un momento de silencio. **Fue evidente que mis primos no querían ver el atardecer en ningún lado, pero luego se repusieron.** —**Claro, es muy buena idea —dijo Gerardo—, ¿verdad, Fernando?** —**Si mi tío quiere, vamos** (*Dc*, 1998: 51, 52. IV).

Estando ahí, Gerardo trata de investigar si la visita de Marcos tiene alguna relación con la herencia a lo que Marcos le responde que debería consultarlo con Ramón, Gerardo le dice que su tío no le querrá decir nada puesto que es algo que no le incumbe; Marcos se limita a decir que está de acuerdo con ello.

A lo largo de la historia se puede observar cómo los intereses de los primos de Marcos giran en torno a la herencia de su tío al estar interesados en saber más sobre lo que éste va a hacer a Muérdago y si eso tiene algo que ver o podría arruinar sus planes, investigando qué es lo que hace revisando sus cosas y siguiéndolo a dónde va. Por otro lado, el único interés de Marcos es poder obtener el dinero y pasar lo más desapercibido posible para no levantar sospecha alguna de su situación en la ciudad.

Mientras está trabajando en los planos de la mina, Marcos es interrumpido constantemente por sus primos para hablar sobre la herencia; proponen comprarle su parte a lo que Marcos responde que lo va a pensar. Éste le pide a Ramón que lo aconseje sobre qué hacer,

a lo que le responde que venda, que lo que sea que le den va a salir ganando dando a entender que no le dejará nada. Se puede interpretar como ironía del sino dado que Marcos esperaba otra cosa de lo que le responde su tío. Ramón, por otro lado, le gusta mentirle a la gente solo por diversión: “Yo había temido que aquella conversación fuera dolorosa para mi tío, pero **resultó mucho más dolorosa para mí, porque lo que acababa de decirme era que el valor de mi herencia estaba nomás en la imaginación de mis primos, porque él no me había dejado nada**” (Dc, 1998: 108. IS).

En una ocasión, al salir después de llamar a la Chamuca desde el casino, se encuentra con Fernando quien le pide que lo lleve a la Mancuerna dado que es de noche y llueve, pero le dice que él maneja ya que conoce mejor el camino; en el trayecto las llantas traseras se atascan en el lodo y Marcos se baja para empujar. Tres hombres observan la escena mientras se burlan de él. Cuando logran sacar la camioneta del lodo Marcos únicamente se limita a decirles: “ustedes tres me hacen mucho el favor de ir, cada quien, a chingar a su madre”; en ese momento se baja Fernando para aclarar que quien los ofendió fue su acompañante y no él, a lo que Marcos se siente traicionado por su primo. Al llegar a la Mancuerna Fernando le pregunta a Marcos que cuánto es lo que va a querer por su parte de la herencia y éste se limita a responder: “antes que venderles mi parte de la herencia a ti y a tus hermanos, se las regalo a las monjas del divino verbo” (Sneider, 1994, 1:12:15). Este fragmento de la película que se retoma de la novela es un ejemplo de la ironía del sino que sigue a Marcos en todo momento: se puede interpretar que Fernando quiso manejar para que Marcos tuviera que empujar en dado caso de ser necesario, posteriormente la burla por parte de unos extraños y, finalmente, el nulo apoyo por parte de su familiar. Más tarde, su respuesta, basada en el coraje, hace que la propuesta de sus primos cambie y más adelante pierda todo el dinero que hereda. Marcos y sus primos firman un acuerdo para repartir la herencia en partes iguales.

En las siguientes imágenes se muestran algunas escenas que ejemplifican la relación que tiene Marcos con sus primos durante su estancia en Muérdago. En la imagen 19 (Sneider, 1994, 1:05:27) se encuentra Marcos platicando alegre con su tío mientras, poco a poco, se va ganando su confianza y cariño, por lo tanto, una parte de la herencia; a pesar de esto, Ramón le hace creer a Marcos que no lo tiene contemplado en su testamento. En la imagen 20 (Sneider, 1994, 1:10:51) se ve a Marcos empujando la camioneta mientras Fernando va adentro para, posteriormente, dejarlo solo al enfrentarse con los hombres que se rieron de él. En la imagen 21 (Sneider, 1994, 58:05) los primos Tarragona se muestran molestos y tensos al no saber qué modificaciones ha hecho Ramón en su testamento y, en la imagen 22 (Sneider, 1994, 1:03:02), están, de izquierda a derecha, Marcos, Gerardo, Alfonso y Fernando, platicando en el casino,

entre cervezas y música, sobre qué sabe de la herencia y negociando lo que ellos creen que le corresponde.



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22

En la novela, Ramón le pregunta si sí vendió su parte de la herencia y cuando le dice que no le responde que qué bueno porque no le conviene; cuando Marcos se muestra confundido éste le responde: **“¿pero en qué lugar has estado en donde yo tenga fama de decir siempre la verdad?”** (Dc, 1998: 120. H). En la película, después de que Ramón trata de convencer a Marcos de hacer otro negocio juntos y éste negarse, brindan por el negocio terminado y esa misma noche, antes de dormir, Ramón escribe una carta que pide a Zenaida poner en el correo lo más pronto posible. Por la mañana, cuando Marcos y la Chamuca se preparan para irse, descubren que Ramón ha fallecido.

En la novela, mientras Marcos no está, se lleva a cabo la lectura del testamento. En la película, esto se realiza mientras Marcos está preso (imagen 23 (Sneider, 1994, 1:36:50)). En él se indica que Zenaida se queda con un tanto de dinero, Lucero otro tanto, Alfonso una carpeta de cuero, Fernando la silla de montar del caballo, el cenicero, etc. el resto del dinero es para el casino. Se puede ver en la imagen 23 cómo todos se encuentran muy ofendidos, sin embargo,

la carta que Ramón escribió antes de morir era una corrección al testamento donde indica que en lugar del casino será Marcos su heredero universal, cosa que beneficia a todos por el acuerdo firmado previamente; a pesar de eso, no pueden disponer de la nueva cláusula ya que puede ser anulada si Marcos llega a ser declarado culpable. Alfonso, incluso ofendido, aboga por la inocencia de su primo, a pesar de haber sido de los principales inquisidores, y busca llegar a un acuerdo con las autoridades.



Imagen 23

En la novela, es Pepe Lara quien llega a un acuerdo con los oficiales dado que éste es quien resuelve el conflicto y da con el paradero de Marcos. Durante la lectura del testamento se enteran que Marcos es el heredero de Ramón y así todos tendrían una parte pero que, si se comprueba que es culpable, todos pierden el dinero. Pepe le platica a Marcos lo que decía el testamento, Marcos no muestra signos de saber que era heredero de una fortuna y que perdió todo el dinero por el acuerdo con sus primos.

Mientras que en la novela don Pepe les ofrece \$3'000,000, en la película, con algunas diferencias respecto a la cantidad que se ofrece para el trato de liberación de Marcos debido a los cambios de la moneda mexicana,¹⁷ es Alfonso quien llega a este acuerdo mientras Marcos se encuentra encarcelado. Durante la plática con los oficiales en el casino éstos, en un principio, se niegan a mostrar alguna clase de ayuda lo cual cambia cuando Alfonso les dice que **“al menos nos ahorraremos los \$500 000 nuevos pesos que estábamos dispuestos a pagar”**; en ese momento, cuando Alfonso ya se retira, los policías lo detienen y le ofrecen terminar la copa, mencionando después que **“hay obstáculos, pero ninguno es insalvable”** (Sneider, 1994,

¹⁷ Debido a la inestabilidad económica del país en la década de 1980, la inflación hizo crecer enormemente el precio de las mercancías, lo que hizo necesario emitir billetes de denominaciones cada vez más altas, que después resultaban ya inverosímiles y reflejaban de manera poco fiel las verdaderas reservas de plata y oro del país. Por tal motivo, mediante decreto publicado el 22 de junio de 1992 en el Diario Oficial de la Federación, a partir del 1 de enero de 1993 entró en vigor una nueva unidad monetaria para los Estados Unidos Mexicanos denominada "nuevo peso", el cual *le quitaba* 3 ceros al anterior, de tal manera que 1,000 pesos de 1980 equivalen a 1 nuevo peso (N\$) desde enero de 1993. [https://es.wikipedia.org/wiki/Peso_mexicano#El_nuevo_peso]

1:38:40). Marcos se da cuenta de que sus primos se han aprovechado de la situación cuando Alfonso le dice que podrá salir con \$1'000,100 que es, exactamente, su parte de la herencia. Nuevamente, la ironía del sino se le presenta a Marcos en el momento que se da cuenta que casi fue el heredero universal de su tío y que el destino lo involucra en un crimen más, pese a sus intenciones al principio. Al final, lo único que logró fue ser absuelto de los dos crímenes por los que se le culpa, injustamente, por medio del arreglo que se llevó a cabo con su parte de la herencia.

Celos y sospechas de Henry

Jim Henry, “el gringo”, es un personaje muy particular dado que la mayor parte del tiempo es muy sutil hasta el punto de casi pasar desapercibido. Sus intenciones para con Marcos desde su llegada son muy claras, aunque no se le muestra importancia. A pesar de ello, es tal su importancia en la historia al grado de provocar gran parte de los acontecimientos en cadena que se dan. Pese a que, aparentemente., no tiene muchos diálogos ni participaciones sobresalientes en la historia, juega un papel muy importante al ser quien intuye lo que sucede con Amalia y más tarde, entre Lucero y Marcos; es quien atenta contra la vida de Marcos en dos ocasiones y en la segunda mata por error a Lucero.

El primer encuentro que Marcos tiene con Jim se da en el comedor; después de haberse instalado en el cuarto de “las cuatas”, Marcos va al comedor ya que la mesa está servida para comer, Jim ya se encuentra sentado y le pregunta que cómo van las cosas en Cuévano a lo que Marcos le dice que tiene 10 años de no vivir ahí, entonces Jim le pregunta que cómo andan las cosas en la Ciudad entonces. En la imagen 24 (Sneider, 1994, 0:26:30) se puede ver cuando se da este momento en la película: son Marcos y Jim sentados a la mesa, ambos con gestos de incomodidad por la conversación forzada.



Imagen 24

En la película, Jim le roba una de las muestras de creolita para, más tarde, mostrarla a sus cuñados y esposa con la intención de investigar qué planean Ramón y Marcos. Después, sigue a Marcos hasta la mina y, sin saber que Marcos lo ve desde adentro del túnel, Jim se asoma para investigar. En la novela, después de que ocurre lo anterior de la misma forma, se encuentran más tarde en la casa de su tío Ramón y Jim lo saluda de la siguiente forma, a lo que también responde Marcos, ambos con ironía verbal:

—¡Hola! —dijo al verme—. **Te extrañamos a la hora de comer. ¿Dónde andabas? Nos miramos sonrientes, llenos de amabilidad, como dos imbéciles. Se necesita ser pendejo, pensé, para hacer estas preguntas.**

—Fui a Cuévano —dije.

—¿Ah, sí? ¿Y qué noticias me das de Cuévano?

Ni siquiera le contesté. Fui derecho al comedor (*Dc*, 1998: 77. IV).

Marcos contacta a un viejo amigo de la infancia apodado “el colorado” para que cuide que nadie se meta a la mina; más tarde, “el colorado” le dispara con su carabina a Jim que nuevamente fue a investigar a la mina mientras Marcos no estaba. Cuando Marcos lo ve en el pasillo con el brazo vendado y le pregunta qué le pasó, éste se queda callado y es Amalia quien le dice que se cayó persiguiendo a un perro. Irónicamente siempre que interactúan lo hacen de forma muy cordial fingiendo que no ha pasado nada, a pesar de saber dónde han estado ambos y lo que han hecho. Una muestra del desprecio que Marcos siente por Jim es el momento en el que le da un golpe a su carro pero describiendo con ironía que no fue completamente intencional: “En la calle de la Sonaja, afuera de la casa de mi tío, estaba el cochecito blanco. **Le di un golpe no completamente intencional** al estacionar el Safari” (*Dc*, 1998: 76. SIV). Jim le pide a Marcos que lo lleve al rancho dado que no puede manejar por el disparo que le dio “el colorado”: “Así fue como el gringo, que **no quería que yo lo llevara a su casa y yo, que no quería llevarlo, acabamos en el cochecito blanco**” (*Dc*, 1998: 102. SIV) y en el camino le cuenta que llegó a Muérdago buscando el tesoro de Pancho Villa, Marcos se ríe al decirle que Pancho Villa nunca pasó por ahí, pero Jim le dice que en lugar del tesoro encontró a Amalia:

—Estaba buscando el tesoro de Pancho Villa.

—¿De veras? **Se necesita ser pendejo, pensé para buscar el tesoro de Pancho Villa en un lugar por el que nunca pasó Pancho Villa.**

—Sí. Tenía razones para suponer que el tesoro estaba enterrado en una iglesita que está en los Comales.

—¿Y allí estaba?

—No. ¿Pero sabes qué fue lo que encontré en Muérdago?

—Ya te dije que no tengo la menor idea.

—Encontré a Amalia.

—**Comprendo —dije. Pero no comprendía nada** (*Dc*, 1998: 102. IV).

Por el silencio y la mirada se puede saber que Jim sospecha de él y posteriormente lo invita a ir de cacería. A pesar de que Marcos se niega se ve forzado a acompañarlo:

—¿Te gusta la cacería? —preguntó.

—Para nada —le dije.

—Te invito el domingo próximo a tirarle a las agachonas en las orillas del río Bagre. Iba a decirle que las agachonas no me gustan en salsa y mucho menos tener que ir al río Bagre a cazarlas, esto, sin contar con la compañía. No me atreví y dije algo que salió muy plano: —Creo que no voy a poder ir.

Parecía que el gringo hablaba español, pero entendía lo que le daba la gana, porque al despedirse me dijo:

—El domingo paso por ti a las siete — (Dc, 1998: 103. IV).



Imagen 25

En la imagen 25 (Sneider, 1994, 1:01:07) se encuentran Jim y Marcos en la camioneta rumbo a casa de Jim. Durante el trayecto hablan del tesoro de Pancho Villa y llegando a su destino Jim invita/forza a Marcos a ir con él a cazar agachonas.¹⁸

Por la mañana, muy temprano, llega Jim a despertar a Marcos para llevarlo de cacería. Mientras están cazando, Marcos le da un disparo a una agachona y Jim dos al jorongo de Marcos; el jorongo lo había dejado en una piedra al moverse de lugar. En la imagen 26 (Sneider, 1994, 1:07:27) se puede ver el momento en que Marcos coloca el jorongo en una rama para, posteriormente, dejarlo ahí e ir a disparar. Lo anterior denota las intenciones de Jim al querer dispararle a Marcos; irónicamente, el incidente pasa desapercibido, incluso con un regaño de Jim por lo “peligroso” que era moverse de su lugar sin avisar a su compañero.

¹⁸**agachona:** s f (*Capella gallinago delicata*) Ave acuática de la familia de las escolopácidas que se caracteriza por tener un pico relativamente largo, encarnado en la base, grisáceo después y negro en la punta; es de patas cortas pero remeros largos, que alcanzan casi la extremidad de la cola; tiene en el dorso una faja de plumas verdes y purpúreas, mezcladas con estrías blancas; vuela casi a ras de tierra y se estaciona en parajes pantanosos y a la orilla de lagos y lagunas, donde se agacha y esconde. Su carne es muy apreciada por los cazadores.



Imagen 26

En la película, después de haberse resuelto todo el conflicto, Jim está recogiendo cosas en el cuarto donde dibujaba Lucero y encuentra dibujos hechos por ella dónde está con Marcos teniendo relaciones sexuales; molesto los rompe y tira a la basura.

Durante el picnic organizado por Alfonso, mientras unos cantan y comen, otros juegan futbol y Jim tira con la carabina a botellas de vidrio. Después de que Marcos y Lucero se alejan, Jim se da cuenta y los busca. A lo lejos alcanza a ver el jorongo de Marcos y le dispara; por ironía del sino, cuando se acerca a ver se da cuenta que a quien le disparó es a su hija que traía puesto el jorongo que le acababa de regalar Marcos. En la novela, es don Pepe que narra el suceso de la siguiente forma:

Dicen que alguien vio pasar tres agachonas volando y que las señaló. Dicen los que estaban cerca del gringo que lo vieron levantar el rifle y que creyeron que iba a dispararles a las agachonas. Dicen que cuando oyeron la descarga y vieron que las agachonas seguían volando, miraron el rifle y se dieron cuenta de que estaba apuntando en otra dirección. Después **vieron el bulto cubierto con el jorongo de Santa Marta**. Dicen que cuando le dijeron al gringo "es Lucero", el gringo nomás movió la cabeza, porque no lo podía creer (Dc, 1998: 211. IS).

Segundo crimen: Envenenamiento de Ramón (y Marcos).

Uno de los leitmotiv de la obra es el agua zafia, elemento esencial en esta parte de la historia, por lo que considero importante ofrecer la descripción de ésta que aparece en la novela:

El nombre científico de la zafia es *Arandula vertiginosa*. La planta tiene raíz blanquecina, parecida al nabo, de la que brotan hojas onduladas, de color oscuro, que se extienden en círculos por el suelo, las flores son púrpura, lo mismo que el fruto, que tiene el tamaño y la forma del capulín. La planta entera y cualquiera de sus partes exhalan un olor fétido. Se llama también nenepixtle. Crece en lugares sombríos y a la orilla de los arroyos.

El fruto de la zafia, deshuesado y puesto a secar al sol, se muele en un mortero hasta reducirlo a un polvo fino y se mezcla en partes iguales con una solución al diez por ciento de ácido trémico. El producto obtenido se llama agua zafia, una de las medicinas más versátiles, más eficaces y de empleo más delicado que se conocen. Una gota de agua zafia disuelta en medio vaso de agua y tomada después de la comida, cura la acidez, dos, a las once, estimulan el apetito, cinco constituyen un afrodisiaco notable, diez gotas tomadas diariamente son un gran tónico

cardiaco y alargan la vida, treinta gotas, en cambio, tomadas de un tirón, la ponen en peligro, dos cucharadas soperas de agua zafia matan a cualquiera. Otra característica notable de esta sustancia es que no produce acostumbramiento, lo que hace que la medicina pueda suspenderse bruscamente sin que el paciente sufra incomodidad, en cambio, aunque haya tomado pequeñas cantidades de agua zafia por largo tiempo, no queda inmunizado contra los efectos de una dosis excesiva (Dc, 1998: 160-161).

Se trata de una planta ficticia que se creó basada en diferentes especies de plantas mexicanas que también tienen distintas propiedades medicinales. A partir de esta planta se fabrica un medicamento alternativo natural que toma Ramón Tarragona por recomendación del doctor Canalejas y que don Pepe Lara, el boticario, prepara.

Ramón Tarragona, por su estado de salud, según Amalia, una gota de alcohol puede ser mortal. Según el doctor Canalejas, una copa de vez en cuando no le hace ningún mal. Es por esto que a Ramón le gusta encerrarse en su despacho con compañía, ya sea Pepe, sus abogados, o Marcos, para beber con ellos una copa de mezcal. Normalmente, en la película, Zenaida les lleva agua mineral para Ramón y mezcal para los invitados. Cuando cierra la puerta tira el agua mineral y todos brindan con mezcal. En la novela, Ramón tiene escondido el mezcal, junto con los vasos donde lo sirve, en su caja fuerte.

Tanto en la novela como en la película el agua zafia se maneja de forma muy similar: la primera mención que se hace sobre este medicamento en la novela es en el libro que Pepe le regala a Marcos. En la película, al segundo día de su estancia, Marcos, al sentarse a desayunar con su tío ve que Amalia está contando las gotas que sirve en un vaso con agua que se toma Ramón y le explica qué es y para qué sirve. Cuando Marcos le lleva las muestras de creolita a su tío, éste abre un cajón de su escritorio de donde saca una lupa para observar las muestras; en ambas obras nos narran que tiene guardada ahí el agua zafia y la fotografía de su tía Leonor. De la primera Marcos no sabe más que es una medicina que toma Ramón; de la segunda prácticamente no se sabe nada más que era tía de Marcos y esposa de Ramón (en la novela, el autor nos ofrece mayor información respecto de Leonor, sin embargo, para los fines de esta investigación, al ser un personaje ausente en la película, no se le tomará en cuenta).

Después del conflicto que se genera a partir de la llegada de la Chamuca a Muérdago, Lucero, por despecho, intenta envenenar a Marcos vaciando toda la medicina en la botella de mezcal pensando que solo él bebe de ella. En cada obra esta escena se maneja distinta: en la novela, tanto Marcos como Ramón beben de ella. Ramón muere esa noche y Marcos presenta síntomas de envenenamiento mientras va camino a la playa de la Media Luna con la Chamuca. Pepe encuentra a Marcos en el hospital y posteriormente lo encarcelan. Durante su estancia en

la cárcel, Lucero intenta envenenarlo nuevamente mediante un pastel que, por fortuna, se come el policía que lo custodia.

En la película, por el contrario, se observa que, mientras Amalia está en la cocina, Lucero se ofrece a llevar la botella de mezcal con el agua mineral que acostumbra tomar su tío con Marcos. Entra y les sirve personalmente sus respectivas bebidas a cada uno: todo lo que queda de mezcal a Marcos y agua mineral para su tío; les entrega el vaso en la mano y se retira. Al momento de brindar, Marcos le entrega el mezcal a su tío y él saca una botellita de la que toma. Al otro día, Ramón amanece muerto. Durante el velorio, el doctor Canalejas y Pepe descubren que murió a causa del agua zafia por unas manchas que aparecieron en su labio inferior y van a la cocina a buscar la botella de mezcal. Notan que huele a agua zafia y deciden anunciar que han descubierto que Ramón fue envenenado. Pepe les confiesa que Ramón solía beber a escondidas con él y con Marcos, y al notar que Marcos no está, lo culpan de envenenar a Ramón. Al mismo tiempo varias patrullas se estacionaron frente a la casa buscando a Marcos, mientras éste busca sus cosas para ir detrás de la Chamuca; todos se encuentran en la entrada de la casa: los policías apuntando desde la puerta de entrada, Marcos en medio con las manos en alto y todo el velorio a su espalda.

Durante el velorio de Ramón se muestran diversas situaciones irónicas verbalizadas en el fingir de sus sobrinos la pena por la pérdida del tío o en la hipocresía con que van todos los presentes: Ramón los conocía y por eso no habría querido verlos; se dice de Amalia que “Sus ojos, sin adornos, parecían hinchados y enrojecidos, **como si hubiera estado llorando la muerte de Ramón, lo cual era improbable.** [...] Empezaban a llegar las coronas y algunos dolientes —**todas las personas que Ramón no hubiera querido ver**—” (Dc, 1998: 157, 163. SIV).

En la película, como se puede ver en la imagen 27 (Sneider, 1994, 1:29:03), se muestra la situación irónica verbalizada al ver a Gerardo y sus hermanos riendo en el velorio:



Imagen 27

En la novela, gracias a la ironía del sino, Marcos González es encarcelado pero aboga por su inocencia sobre los dos crímenes por los que es acusado injustamente: el robo y asesinato en el Departamento de Planeación, y la muerte de su tío:

— **¡Pero si nos envenenaron a los dos al mismo tiempo!** Yo puedo sacar un certificado médico.

—Que **sería más conveniente si te hubieras muerto**, no como sucedió, que te envenenaste nomás un poquito.

—¿Pero por qué habría yo de envenenar a mi tío? ¿Qué gano? Él me había entregado un cheque por cuarenta mil pesos esa noche.

—¿Sabes que **Ramón escribió esa noche un segundo testamento en que te nombra heredero universal**, aparte de unos cuantos legados?

Marcos se cubrió la cara con las manos.

—¿Te das cuenta ahora de que tu situación es muy difícil?

—Don Pepe, yo no maté a mi tío.

—Ya lo sé, pero estás complicado en el incendio del Globo y eso te hace muy sospechoso.

—Tampoco tengo nada que ver con el incendio del Globo.

—¿Quieres decir que **estás acusado de dos delitos que no has cometido**? Es increíble.

Se encogió de hombros y dijo, en tono fatalista.

—Nací en un rancho perdido, mi padre fue agrarista, me dicen el Negro, y el único pedazo de buena suerte que me ha tocado, que fue que mi tío me dejara una herencia, es ahora prueba de que yo lo asesiné. Estoy jodido. Y por si fuera poco, ya desde antes había yo echado a perder esta buena suerte, porque tengo firmado un convenio con mis primos según el cual me comprometo a entregarles cuatro quintas partes de la herencia (Dc, 1998: 198. IS).

La ironía del sino que se puede ver en el ejemplo anterior radica en la mala suerte que sigue constantemente a Marcos: a pesar de que Ramón quiso beneficiar a su sobrino, el segundo testamento lo perjudica; al estar involucrado en ambos delitos sin ser culpable de ninguno, al haber sido envenenado, y al saber todo lo que le ha ocurrido a lo largo de su vida.

En la novela, Marcos regresa meses después del conflicto a reunirse con sus primos y terminar con los trámites y papeleo de la herencia para después reunirse con ellos en un picnic a celebrar. En la película, cuando Marcos sale de la cárcel Alfonso lo recoge para llevarlo a dicho picnic durante el cual, a pesar de no tener tanta participación en la historia como en la novela, es Pepe quien, mientras platica con Canalejas, deduce que alguien quería matar a Marcos y mató a Ramón por accidente. Como respuesta a dicha deducción, en la siguiente escena (imagen 28 (Sneider, 1994, 1:43:51)), aparece Lucero quien lleva a Marcos a un lugar apartado donde le sirve una copa de vino y le vacía todo el contenido del agua zafia que quedaba en la botella. Marcos lo bebe todo y ella le da un beso; Marcos le regala su jorongo, ella se levanta y se va. En ese momento el agua zafia empieza a hacer efecto en Marcos.



Imagen 28

En la novela, antes de acudir al picnic, don Pepe narra que Marcos y la Chamuca se fueron a radicar a Mezcala y que, con el dinero que sobró, abrieron un restaurante típico “en donde, según me han dichose come bastante bien, en especial el tamal de cazuela” (Dc, 1998: 207). Meses después, don Pepe le informa a Marcos que tiene que ir a Muérdago a firmar los papeles dado que ha terminado el juicio testamentario. Esta es la ocasión por la cual se organiza el picnic y, durante el cual, Lucero es asesinada por su padre. Dado que es don Pepe quien narra este pasaje, no se sabe qué ocurre mientras Marcos y Lucero están ausentes, hasta que Jim le dispara a ella. Es preciso señalar que, una noche antes, Marcos, quien se hospedó en casa de don Pepe, sale en la noche sin decir a dónde va, por lo que don Pepe y su mujer intuyen que fue a ver a Lucero, a lo que responde don Pepe con ironía verbal: “llegué a la conclusión de que si a aquellas alturas Marcos se dejaba envenenar, se lo tenía merecido” (Dc, 1998: 208. IV).

Al final de la película, la Chamuca va a buscar a Marcos al hospital quien se está recuperando; por medio del juego de miradas, la sonrisa débil de Marcos, el lenguaje corporal y la situación irónica verbalizada, se puede intuir que ella sabe por qué está él ahí pero que se han reconciliado y, a continuación, como se puede ver en la imagen 29 (Sneider, 1994, 1:46:58), aparece la pantalla en negro con el texto en blanco: “Eventualmente Marcos González se recuperó, pero se le cayó todo el pelo. Dicen que él y la ‘Chamuca’ se fueron a vivir a una playa y que pusieron un restaurante, en donde ‘por cierto’ se comen muy buenos tamales.”

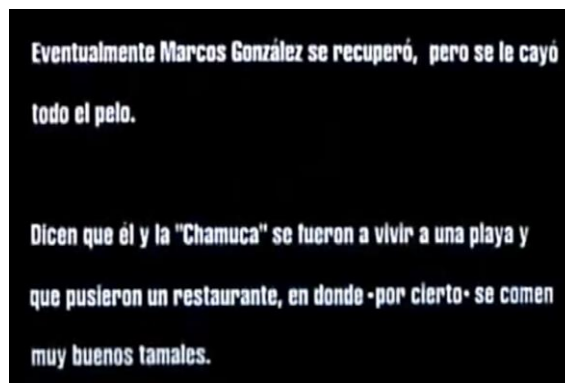


Imagen 29

Los distintos tipos de ironías en ambos discursos se trabajan de formar similares entre sí; tanto la película como la novela cuentan con los dos macroniveles en los que, según sea el caso, pueden variar cualquiera de los participantes de la ironía. En el caso de la novela, en el primer macronivel el papel del ironista/victimario lo juega el autor al ironizar a su víctima, que es su entorno y la sociedad, el cómplice lo juegan los lectores, aquellos que reciben el mensaje irónico como tal. En el segundo macronivel, el papel de ironista lo juegan varios personajes: el principal es el protagonista de la historia, Marcos, posteriormente está el tío Ramón Tarragona y después José Lara (éste por ser el segundo narrador). Dependiendo de la situación varían las víctimas, pero, en todos los casos, son los mismos personajes, incluso el mismo ironista, y son ellos mismos o algún personaje espectador el que juega el papel de cómplice.

En el caso de la película, en el primer macronivel la cámara es quien juega como ironista/narrador, los personajes son los ironizados y los televidentes son los cómplices; en el segundo macronivel se mantienen el ironista, el ironizado y el cómplice mismos que en la novela: la ironía se mantiene en la historia.

Una de las principales formas que utiliza Jorge Ibarguengoitia para destacar los tonos irónicos es resaltando los contrastes entre diversas situaciones, como lo citadino y lo provinciano, que se culpa justo por aquello de lo que se es inocente, o situaciones como que, a pesar de las mentiras nunca descubren realmente que el negocio en cuestión es falso.

Por otro lado, también se hace uso de una marca discursiva que puede funcionar para identificar los casos de ironía: utiliza oraciones breves, concisas y seguidas de un punto, seguido o final. Hay muchas construcciones de este estilo a lo largo de la novela, pero aquellas que funcionan como indicadores de ironismo son las que realiza el narrador. En la novela funcionan como pausas en el ritmo narrativo; si bien en otros textos tienen funciones diferentes, en la novela operan como irónicas:

“No me hizo ninguna gracia que llegara [...] No obstante, le dije: — Evodio, qué gusto de verte. **Pasa.**” (Dc, 1998: 12) “Lucero untó mantequilla en una tortilla, la enrolló haciéndola un taquito y se lo dio a mi tío, hizo otro y se lo dio al gringo, hizo un tercero y se lo comió ella misma. **A mí no me dio nada.**” (Dc, 1998: 44) “Metí las manos por debajo de la pantaleta y toqué el pelo del pubis, puse la otra mano en el elástico de la pantaleta y empujé para sacarla. Entonces, Lucero cambió de posición y juntó las piernas. **No volvió a separarlas**” (Dc, 1998: 87).

Otra marca discursiva que se utiliza es cuando, entre una descripción o un diálogo, el narrador efectúa anotaciones supuestamente aclaratorias que en realidad su función es la de desvalorizar, ridiculizar y así burlarse:

“Este coraje, más la vida intachable que llevó —**es uno de los hombres más hipócritas que he conocido**— lo llevaron a una tumba temprana. Cosa rara en quien nunca tomó una copa, murió de algo que Canalejas diagnosticó cirrosis, y más rara en quien fue tan ordenado en sus gastos que rayó en la avaricia, dejó puras deudas cuando murió.” (Dc, 1998: 155) “Empezaban a llegar las coronas y algunos dolientes —**todas las personas que Ramón no hubiera querido ver**—.” (Dc, 1998: 163) “—No te sientas obligado a ir mañana a ningún lado. Le pedí el Safari a Fernando nomás para molestar a tus primos. Estoy seguro de que no van a poder dormir pensando en cuál será el negocio que podamos tener entre tú y yo —**se rió de placer al pensar en el insomnio que iba a provocar su broma.**” (Dc, 1998: 59) “El gringo, **que parece que tiene el pescuezo soldado y no puede volver la cabeza sin hacer girar todo el tronco**, trató de iniciar una conversación conmigo: — ¿Y qué novedades hay en Cuévano? —No sé. Hace ocho años que no vivo allí. Vivo en México. —Comprendo. ¿Y qué novedades hay en México? —etcétera” (Dc, 1998: 43-44).

En general, se hace uso de estas marcas discursivas con la intención de burlarse, al resaltar las ironías del sino así como las situaciones irónicas verbalizadas.

2.2 Humorismo en las obras

Jorge Ibarguengoitia pretende en sus obras desenmascarar a los farsantes, a quienes dicen ser sabios pero que ellos mismos terminan reconociendo su ignorancia o poniéndose en evidencia. Seguido por su idiosincrasia, desenmascara la realidad aparente de México, lo que los políticos dicen hacer y no hacen, lo que los mismos ciudadanos exigen moralmente, pero sin que ellos logren dar el ejemplo, o lo que la misma historia ha develado a lo largo de los años. Al plasmar la esencia de los acontecimientos que relata, no juzga a sus personajes ni las situaciones, solo los muestra tal cual son, haciendo que ellos mismos caigan en su juego, “Ibarguengoitia deja que sus personajes actúen, que sean ellos mismos los que se expongan, los que se desnuden” (Ramírez, 2013: 22); el humorismo viene de las contradicciones que muestran los personajes al ellos decir de sí mismos algo pero mostrar lo contrario. “El Negro” es un personaje que se va construyendo a partir de lo que él mismo menciona de sí; en la novela, constantemente está renegando de su propia suerte, tal como un mexicano “chilango” común, a pesar de tener suerte en algunas ocasiones, nunca deja de lado la mala suerte que le ha seguido a lo largo de su vida, “[convirtiendo] la desdicha que siempre lo acompaña en el escudero fiel por excelencia.” (Monsiváis, 1976: 63).

Así mismo, en la película, se introducen diversos fragmentos que no se encuentran en la novela donde se muestra humorismo, muchas de dichas escenas sin diálogos. Esto significa que el humorismo (y la ironía) no solo se da de forma verbal sino también visual y corporal, por lo tanto, para realizar una adaptación que conserve la esencia de la obra de origen se debe realizar también una traducción o adecuar el lenguaje cinematográfico.

Roberto Sneider adapta algunos toques humorísticos de la novela en diversas escenas donde hace uso del lenguaje corporal omitiendo cualquier diálogo, dejando que la situación hable por sí misma; un ejemplo de esto es al inicio de la película: en las imágenes 30, 31 y 32 (Sneider, 1994, 0:01:30) podemos ver un fragmento de una escena donde Marcos se encuentra trabajando, aunque sin querer hacerlo realmente: está viendo por la ventana y al mismo tiempo mirando impaciente el reloj, esperando la hora de salida; cuando todos comienzan a recoger sus cosas su jefe se acerca con él a decirle que necesita el trabajo terminado esa misma noche, a lo que Marcos responde con una señal obscena que su jefe no ve dado que estaba de espaldas. Cuando éste voltea, Marcos finge tener un dolor en la muñeca dándole el tono humorístico a la escena.



Imagen 30



Imagen 31



Imagen 32

El humorismo presente en ambas obras radica en las incongruencias en los actos y la forma de pensar de los personajes, como el interés por una herencia más allá de la vida de un familiar, la persona que resulta ser el verdadero asesino, los enredos amorosos que se dan a pesar del desprecio de uno por el otro, hasta el hecho de que una novela policiaca contenga este tipo situaciones irónicas y cómicas; cuando el lector tiene el mismo bagaje cultural y se siente identificado con dichas incongruencias, la situación se puede tornar cómica a pesar de ser algo lamentable. “No sé cómo me atreví, en una casa tan respetable como la de mi tío Ramón Tarragona, a salir al corredor encuerado. No sólo encuerado, sino con una erección. Afortunadamente no me vio ni el cenzone, porque en la noche Zenaida cubría la jaula con una toalla vieja” (Dc, 1998: 86. H). Frases como: “No me vio ni el cenzone”, y comentarios elocuentes en una situación “seria”, son los que suelen interpretarse como irónicos y a su vez humorísticos. El lenguaje de los mexicanos está lleno de este tipo de comentarios. El cenzone es lo menos importante, pero es una forma de buscar hacer cómico un momento tan crítico. Así mismo, el humorismo se basa en evidenciar de forma burlesca rasgos físicos como en el caso

del apodo de Marcos: “— ¿Cómo apodaban a Marcos sus primos? ¿El Negro, o cómo? —Sus primos y todos los que lo han conocido le han dicho el Negro, por la sencilla razón de que es negro” (*Dc*, 1998: 137. H), o acciones absurdas: “Amalia regresó, se sentó a la mesa a verme comer y habló de unos pajaritos que hay en el campo —” son chiquirrinicos y tienen la cabecita y las alas casi negras y el pechito café [...] —Se llaman golondrinas —dijo mi tío, que había escuchado la descripción con incredulidad” (*Dc*, 1998: 90. H). Este ejemplo se puede ver más claro en la película dado que el humorismo radica en el lenguaje corporal de Ramón al evidenciar lo ridículo de la frase de Amalia por la forma en que la mira y el modo en que le dice “se llaman golondrinas”, (Imagen 33 (Sneider, 1994, 0:56:00)).



Imagen 33

Una de las escenas donde se puede ver humorismo en ambas obras es cuando Gerardo, Fernando, Marcos y Ramón están en la loma de los conejos y Marcos se da cuenta de las burlas de Ramón hacia sus sobrinos: Ramón sabe que harán lo que sea por él con tal de ser herederos de su fortuna. Marcos, con una pequeña sonrisa, indica complicidad con la ironía con la que Ramón se burla constantemente de ellos. Ramón le muestra La Mancuerna a Marcos, les señala unos pirules que plantó 30 años atrás, todos voltean a ver los pirules; les señala otros que plantó hace 40 años, todos voltean a ver; les señala un zopilote que pasa volando y voltean a verlo Gerardo y Fernando, pero no Marcos, quien sonrío al darse cuenta de las intenciones de su tío; en la novela se narra de la siguiente forma: “—Aquellos eucaliptos que se ven allá, los planté yo mismo hace treinta años. Miramos los eucaliptos hasta que mi tío señaló en otra dirección. —Y aquellos fresnos los planté hace cuarenta. Miramos los fresnos hasta que mi tío señaló en alto: —Miren aquel zopilote. **Miramos el zopilote**” (*Dc*, 1998: 55. H). Roberto Sneider recrea este fragmento mostrándonos a los tres primos volteando en dirección a dónde indica su tío (imagen 34 y 35); en la imagen 36 se puede ver que Fernando y Gerardo aún voltean a donde

indica su tío pero Marcos muestra una sonrisa como señal de complicidad en la broma de Ramón (Sneider, 1994, 0:32:53).



Imagen 34



Imagen 35



Imagen 36

El humorismo de ambas obras radica principalmente en resaltar la desdicha de los personajes, principalmente de Marcos: haciendo uso de la ironía del sino, el protagonista describe la mala suerte que siempre lo sigue: "Pura huizachera y nopalera hay aquí", decía mi madre que decía mi padre, "puras piedras". Por eso un día fue dizque a comprar unos tubos para la bomba en Pedrones y no lo volvimos a ver" (*Dc*, 1998: 67. IS), y así continúa a lo largo de la novela:

Nací en un rancho perdido, mi padre fue agrarista, me dicen el Negro, estoy jodido. [...] Nací en un rancho perdido, mi padre fue agrarista, me dicen el Negro, la única parienta que llegó a ser rica empezó siendo puta: estoy jodido [...] nació en un rancho perdido, mi padre fue agrarista, me dicen el Negro, la única de mi familia que llegó a ser rica empezó siendo puta y con sólo echar una firma perdí catorce millones de pesos. Decir que estoy jodido es poco. [...] Nací en un rancho perdido, mi padre fue agrarista, me dicen el Negro, y el único pedazo de buena suerte que me ha tocado, que fue que mi tío me dejara una herencia, es ahora prueba de que yo lo asesiné. Estoy jodido (*Dc*, 1998: 67, 93, 130, 198. IS).

Otro ejemplo de la forma de ironizar la risa y el humorismo que causa la tragedia es en el siguiente chiste que, por cierto, no aparece en la película:

—Pepito va a la escuela y la maestra de zoología explica los hábitos de la hiena. "La hiena", dice la maestra, "es un animal que habita en páramos áridos, se alimenta de carne putrefacta, cohabita una vez al año, y se ríe, ¿está claro?, ¿hay alguna pregunta?" Pepito alza la mano y dice: "yo no entendí, maestra, si la hiena es un animal que habita en páramos áridos, se alimenta de carne putrefacta y cohabita una vez al año, ¿de qué se ríe?" (Dc, 1998: 57. H).

Roberto Sneider mantiene el tono humorístico de aquella mala suerte y lo plasma en la pantalla grande; ejemplo de esto es el pasaje donde, usando nuevamente el lenguaje corporal, muestra a Marcos llegando a Muérdago y, después de ser rechazado por su prima, llega a la plaza principal donde le sonríe a una señora sentada en la banca vecina y ésta, con un gesto despectivo por la apariencia de éste, no le responde el saludo, se levanta y se va. En las imágenes 37 y 38 se observa el momento en que la señora ve a Marcos sentarse junto a ella y éste le sonríe cordialmente; en las imágenes 39 y 40 (Sneider, 1994, 0:14:19) vemos cómo la señora se levanta sin responder el saludo de Marcos y éste cambia la sonrisa por una mueca de disgusto:



Imagen 37



Imagen 38



Imagen 39



Imagen 40

Otro ejemplo similar en ambas obras donde el humorismo se trabaja distinto es cuando don Pepe y Canalejas descubren el envenenamiento de Ramón por el olor de la botella; en la novela el humorismo está en la forma en que describe don Pepe cómo se ve Canalejas oliendo la botella, en resaltar que se ha ensuciado las manos al agarrar la botella que estaba en la basura y el aire de triunfo a pesar de la situación:

Sacó la botella de coñac Martell de la basura y la llevaba al fregadero con intención de lavarla, cuando Canalejas se la quitó de las manos con un movimiento brusco, después destapó la botella y se la acercó a las narices. **Se veía un poco ridículo. Parecía alguien que hubiera inventado un nuevo vicio.** Después de olerla, Canalejas me pasó la botella **con aire de triunfo.**

—Huele nomás.

Al tomar la botella me dí cuenta de que alguien había echado granos de café en la basura (DC, 1998: 166. H).

En la película, Zenaida saca la botella de la basura, los mira extrañada cuando éstos la huelen y los imita sin saber qué pasa. El humorismo en estas escenas se puede percibir principalmente por su lenguaje corporal; en la imagen 41 se puede ver a don Pepe y Canalejas oliendo las botellas y después, en la imagen 42 se observa a Zenaida quien mira extrañada la botella y posteriormente también la huele sin saber realmente por qué (Sneider, 1994, 1:32:15).



Imagen 41



Imagen 42

[El humor de Ibarguengoitia es] resultado de la situación, una vez que se plantean las cosas, que conocemos el universo en que todo ocurrirá, a los personajes que lo habitan, a la atmósfera que los rodean, es natural que las cosas sucedan de esa manera. [...] El autor eligió como su camino descubrir lo fantástico en lo cotidiano [...] juegos entre lo absurdo y lo ridículo con una fuerte carga de ironía, con un sentido del humor ácido, sin chistes, pero cargado de situaciones que llevan al sentido de lo irremediable, a un humor que linda constantemente en la tragedia” (Ramírez, 2013: 121).

A partir de lo anterior se puede afirmar que el humorismo de la novela radica en la forma en que Ibarguengoitia narra y describe las situaciones en que se ven involucrados los personajes; en la película, quien logra este efecto en el espectador no es solo el director y el guion adaptado,

sino también las actuaciones de todos los actores, así como la producción de la película, la escenografía, la musicalización, los juegos de la cámara, etc.

En ambas obras, tanto la ironía como el humorismo se manejan de formas similares, con diferencias que van más de la mano del trabajo de adaptación que de contenido, es decir, en general dichas diferencias de la forma de mostrar el humorismo y la ironía se dan en el discurso y no en la historia. Según Sánchez Noriega, se trata de una adaptación como ilustración:

Tiene lugar en textos literarios cuyo interés descansa en la historia (el *qué*) mucho más que en discurso (el *cómo*). Se trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contienen la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso (forma y sustancia de la expresión), de la organización dramática del relato fílmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales, es decir, utilizando los procedimientos básicos de la adaptación. Para ello se suelen sacrificar los aspectos comentativos, transcribir por completo los diálogos y utilizar los elementos figurativos y visuales (Sánchez, 2000: 64. Las cursivas son del autor.).

Con base en lo anterior y habiendo analizado la forma en que el escritor y el cineasta tratan la ironía y el humorismo en dos discursos distintos, me parece pertinente, en el siguiente capítulo, realizar un breve análisis del trabajo de adaptación que se llevó a cabo con la finalidad de entender el por qué se dan ciertos cambios, omisiones, agregados, tanto a nivel historia como discurso; cómo se trabajan éstas figuras retóricas por medio de dos lenguajes/discursos distintos, hasta qué punto influye el contexto en que se realizaron ambas obras, habiendo casi 20 años de diferencia entre la publicación y el estreno, así como qué tanto se mantiene la esencia del discurso original en la adaptación cinematográfica.

III. Comparación y análisis del trabajo de adaptación

Así como se ha visto a lo largo de esta investigación, el trabajo de adaptación que llevó a cabo Roberto Sneider es muy cercano al texto fuente, tanto en la historia como en la esencia de la obra; antes de comenzar con el análisis de dicha adaptación es importante definir qué es adaptación. Sánchez Noriega lo define de la siguiente forma:

[Es] El proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (Sánchez, 2000: 47).

En otras palabras, se trata de la transformación que sufre un texto literario a uno fílmico. En ese sentido es que se llevará a cabo un breve estudio del trabajo de adaptación cinematográfica homónima que se realizó de la novela de Jorge Ibarguengoitia, *Dos crímenes* (1975). Una vez que se han estudiado las distintas manifestaciones tanto de la ironía como del humorismo se compararán ambas obras partiendo de aspectos básicos de narración como lo son la estructura temporal, la espacialidad, los personajes, y la historia. Es importante señalar la “imposibilidad en un texto fílmico de duración estándar [...] de contener la totalidad de la historia narrada y la subsiguiente necesidad de seleccionar, condensar, suprimir o unificar” (Sánchez, 2000:54), por lo que “del texto literario se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas de guion, se unifican acciones reiteradas, etc.” (Sánchez, 2000: 70); es por esto que será necesario el análisis de aquellos fragmentos eliminados y otros anexados, escenas completas o solo algunos diálogos, aquellos que se mantuvieron tal cual y cómo, a partir de esto se llenan espacios indeterminados del texto, espacios que de alguna manera los realizadores llenan con el lenguaje cinematográfico, es decir, a partir de planos y secuencias, musicalización, actuación, escenografía para que, finalmente, el receptor complete el mensaje con su propia interpretación guiada por el autor.

Para poder realizar el análisis y la comparación adecuados entre la novela y la adaptación cinematográfica es importante no dejar a un lado que el punto de partida es la literatura, es decir, el lenguaje verbalizado y escrito, pero que, finalmente, se trata de una lectura de ésta, “siendo una interpretación o lectura y se entiende que existe en el cineasta una legitimidad equivalente a la del lector de la obra literaria” (Sánchez, 2000: 54), una interpretación de la primera obra a partir de la cual se crea otra obra independiente y no por eso

menos importante. “Lo que el paso de la literatura al cine muestra es que el camino de la adaptación no es, como algunos podrían pensar, sencillo de andar; cine y literatura no son dos códigos de la misma expresión, donde uno se pueda traducir al otro encontrando siempre equivalencias; se trata de dos lenguajes, de dos sistemas de códigos diferentes que, para interactuar y comunicarse, requieren de una labor profunda de lectura y relectura” (Ramírez, 2013: 8). *Dos crímenes* es una historia que originalmente se escribió en forma de novela y, posteriormente, se adaptó al cine; cuenta con una adaptación cinematográfica que, a pesar de lo que implica el trabajo de adaptación, la distancia entre ambas obras y la distinta visión de ambos autores, se percibe similar a la novela. Es por esto que vale la pena estudiar ambos discursos y comparar ambas perspectivas.

Para facilitar el análisis comparativo entre las escenas de la película y sus equivalentes en el libro, se hará un cuadro de segmentación comparativa¹⁹ que se puede consultar en el Anexo 2 donde se encuentran aquellos fragmentos añadidos, omitidos o que se mantienen igual, todo lo anterior partiendo de la película dado que de esta manera será más sencillo identificar aquellos fragmentos faltantes o modificados. *Dos crímenes* es una obra que tiene a su favor el hecho de que “se basa en un texto literario en el que predomina la acción exterior, narrable visualmente, sobre los procesos psicológicos o las descripciones verbales” siendo una historia que facilita el ser “plasmable de modo audiovisual” (Sánchez, 2000:57), es decir, es una obra donde las locaciones en que se desarrolla la historia son de gran importancia, así como la caracterización y acciones de los personajes, más que su psicología. La historia se centra principalmente en los acontecimientos y la crítica social, cosas que se pueden mostrar fácilmente de forma visual, más que en lo que piensan o reflexionan los personajes, exceptuando las intervenciones y reflexiones de los narradores: en el caso de la novela sólo se conoce el punto de vista de Marcos y don Pepe Lara; en el caso de la película es la cámara quien acompaña a Marcos y demás personajes para narrarnos los acontecimientos. Para este análisis comparativo se tomará en cuenta solamente el discurso siendo éste la forma y la estructura en que nos es narrada la historia.

A lo largo de la historia del cine mexicano se han podido apreciar diversas adaptaciones de literatura al cine, en ocasiones, incluso varias adaptaciones cinematográficas de una misma

¹⁹ Tanto para el análisis comparativo de la novela y su adaptación cinematográfica como para el cuadro de segmentación comparativa se partirá del Esquema de análisis comparativo de la adaptación (138, 139) que plantea Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine* (2000).

novela;²⁰ las adaptaciones, en un inicio, comenzaron a realizarse, de manera regular, de novelas más o menos conocidas, con dos intenciones principalmente:

[...] uno, aprovechar el conocimiento previo que el público pudiera tener de la literatura, lo cual operaría como gancho para que asistiera a las salas de la nueva diversión. [...] Dos, al montarse sobre obras literarias consideradas de “alta” cultura, con cierto prestigio, la gente de cine intentaba difuminar un poco la mala fama de diversión frívola e intrascendente, en ocasiones incluso pernicioso, que comenzó a desarrollar el cine (Sandoval, 2005: 11).

Actualmente se han invertido los papeles: en Estados Unidos se ha dado el caso de películas que, posterior a su estreno, se ha realizado su adaptación a la literatura así asegurando su éxito en cantidad de lectores; en México se han realizado adaptaciones con la intención principal de que la novela tenga una mayor divulgación dada la escasa cantidad de personas que leen de manera sistemática (Sandoval, 2005: 11).

Algunas otras adaptaciones de novelas mexicanas que se han realizado han sido *El Zarco* (de Ignacio Manuel Altamirano, 1901). 1920. Director: José M. Ramos; *La calandria* (de Rafael Delgado, 1890). 1933. Director: Fernando de Fuentes; *Los Bandidos de Río Frío* (de Manuel Payno, 1889-1891). 1954. Director: Rogelio González. Adaptador: Alfredo Varela Jr. Más recientes han sido *Me estás matando, Susana* (*Ciudades Desiertas* de José Agustín, 1982). 2016. Director: Roberto Sneider; *Arráncame la vida* (de Ángeles Mastretta, 1986) 2008. Director: Roberto Sneider.

Jorge Ibarguengoitia mostró cierto interés por el género thriller²¹ y esta novela se puede considerar como tal dado que “La novela policial es indudablemente una investigación, que tiene por objeto aclarar un misterio aparentemente incomprensible [...] La investigación y el misterio se generan mutuamente: el primero cobra valor gracias a la segunda y viceversa. [Sin embargo] Lo que define a la novela policial no es la síntesis de estos dos elementos, sino su dosificación” (Boileau-Narcejac, 1968: 14, 18), dosificación en el sentido de que, conforme se va desarrollando la historia se van resolviendo y complementando ambos elementos. *Dos crímenes* se puede considerar una parodia²² de lo que se considera novela policiaca dado que hay un misterio que el autor propone invitando al lector a “resolverlo”, haciéndolo cómplice;

²⁰ *Santa* (1903) de Federico Gamboa es una novela que “ha sido uno de los textos más adaptados al cine, al radio y al teatro en este país. [...] La primera, muda, de 1918; la segunda, celebrada como la primera película sonora de la incipiente industria cinematográfica mexicana, de 1931; y la tercera, filmada en 1938. Existe una versión más reciente, de 1968, de Emilio Gómez Muriel” (Sandoval, 2005: 13).

²¹ “Mezcla de violencia y corrupción policiaca y política.” (Monsiváis, 2008: 70)

²² Parodia. V. “Pastiche”. Obra original construida, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Tales elementos pueden ser lugares comunes, formales o de contenido, o de ambos a la vez, o bien formas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época, etc. [...] Está próximo a la parodia, imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, o un tema tratado antes con seriedad. Una y otro son de naturaleza intertextual” (Beristáin, 385, 387).

resolverlo entre comillas ya que, irónicamente, desde el principio de la obra ya se sabe cuál es el misterio y el responsable del crimen, los supuestos detectives no resuelven nada y solo buscan cerrar expedientes, quien resulta ser mejor detective es un boticario, los crímenes se resuelven por medio de la corrupción, y la única culpable real del segundo crimen paga por obra del destino: Lucero muere accidentalmente luego de que su padre le dispara pensando que era Marcos. “La investigación es lo que la vieja novela policial lega a la nueva [...] Siempre habrá que identificar, que señalar a alguien que se escabulle desde las primeras líneas, que hay que buscar, y que es ya el criminal o el policía” (Boileau-Narcejac, 1968: 113).

El narrador en la novela es homodiegético y autodiegético²³. Tiene una estructura basada en las memorias: los narradores se dirigen directamente al lector con la intención de contarle su propia versión de la historia. En este caso, hay dos narradores contando sus propias versiones, uno con el fin de demostrar su inocencia y el otro con el de mostrar cómo fue que él resolvió el dilema. Toda la novela está narrada en primera persona desde la perspectiva de los dos narradores mencionados: del capítulo 1 al 8 por Marcos, del 9 al 14 por José Lara, el boticario, que al mismo tiempo es el mejor amigo de Ramón Tarragona. Ambos nos cuentan de primera mano cómo vivieron todos los acontecimientos, excepto al final de la obra, en el último párrafo, donde, a pesar de que no hay un cambio de narrador, ya no es desde la perspectiva de éste, sino a partir de lo que cuentan terceras personas sobre lo que ocurrió en ese momento:

Dicen que alguien vio pasar tres agachonas volando y que las señaló. Dicen los que estaban cerca del gringo que lo vieron levantar el rifle y que creyeron que iba a dispararles a las agachonas. Dicen que cuando oyeron la descarga y vieron que las agachonas seguían volando, miraron el rifle y se dieron cuenta de que estaba apuntando en otra dirección. Después vieron el bulto cubierto con el jorongo de Santa Marta. Dicen que cuando le dijeron al gringo “es Lucero”, el gringo nomás movió la cabeza, porque no lo podía creer (DC, 1998: Dc, 1998: 211).

Así mismo, la narración de la novela es posterior a los hechos narrados, aunque tiene excepciones donde es simultánea²⁴ en dos fragmentos que se narran en presente: cuando está cazando agachonas con Jim (p. 53, c. 7) y cuando se va a vivir al hotel con la Chamuca la noche en que muere el tío Ramón (p. 57, c.8). Ambos fragmentos comienzan con la fecha en que fueron escritos o sucedió: domingo en la mañana y jueves 24 de abril.

²³ “Cuando se trata de un personaje que está presente y participa de la historia que cuenta. En el caso de que ese personaje protagonice la historia (relato en primera persona), se habla de narrador autodiegético” (Sánchez, 2000: 89).

²⁴ “*Tiempo de la narración* [...] a) La narración es *posterior* a los hechos narrados [...] donde el narrador cuenta una historia ya sucedida. [...] c) La narración es *simultánea* o contemporánea a los hechos narrados, como sucede en los relatos en presente” (Sánchez, 2000: 87).

La película mantiene el estilo de narración en primera persona con focalización interna;²⁵ en general, la historia se narra a partir de lo que va viviendo Marcos en tiempo presente; se trata de una narración simultánea exceptuando el principio que es posterior dado que inicia con la misma frase que en la novela: “La historia que voy a contar comienza una noche en que la policía violó la constitución”; no se muestra más allá de lo que sabe de primera mano el protagonista, exceptuando las escenas donde el narrador cambia a Ramón, que son aquellas donde éste, a espaldas de Marcos, le confiesa a Pepe las sospechas que siente sobre el negocio que Marcos le planteó y ya se lleva a cabo. En este caso, Ramón y Marcos son los principales narradores de la historia.

Todos los acontecimientos giran en torno a dos leitmotiv los cuales funcionan como piedras angulares de la narración al ser causantes directos o estar presentes en diversas ocasiones: el jorongo de Santa Marta y el agua zafia. En ambas obras, aunque difieren en algunos detalles respecto a su aparición o referencia, ambos objetos tienen la misma importancia ya que a partir de ellos es que se desarrolla gran parte de los sucesos, son causantes de problemas o simplemente están presentes cuando se desarrollan ciertos acontecimientos.

El jorongo de Santa Marta es una prenda de vestir que se utiliza en México para cubrir del frío; se trata de una manta cuadrada o rectangular (de lana o paño), con una abertura en el centro para poder meter la cabeza y cubre aproximadamente de los hombros hasta la cintura. Es un obsequio que recibe Marcos durante la reunión con sus amigos en su casa; en la novela, se describe que son Olga y Carlos Pereira quienes le entregan el obsequio entre otros de sus demás amigos: “A la fiesta de aniversario habíamos invitado a seis de nuestros mejores amigos, cinco de los cuales llegaron a las 8 cargados de regalos: el Manotas con el libro de Lukács, los Pereira con el jorongo de Santa Marta, Lidia Reynoso con unos platos de Tzintzuntzan y Manuel Rodríguez con dos botellas de vodka” (Dc, 1998: 7).

En la película, se puede observar que durante la reunión únicamente se lo pone y se une a la celebración sentándose en el sillón junto a los demás (imagen 43 (Sneider, 1994, 0:06:02)). Es un artículo que a lo largo de la obra tiene un gran peso: se muestra, al principio, en la reunión con sus amigos; Marcos lo porta todo el tiempo hasta que, al final, se lo regala a Lucero, siendo la razón por la cual su padre la mata en el segundo intento de dispararle a Marcos (imagen 45, 46 y 47 (Sneider, 1994, 1:44:35)). Llega con él a Muérdago y hace que su relato sobre la creolita sea más creíble. En ambas obras no pasa de ser un simple accesorio para cubrirse del frío, como

²⁵ “El texto literario con *focalización interna* limita la información al conocimiento que posee un personaje que se erige en narrador. En rigor, la perspectiva o punto de observación desde un personaje implica que el fragmento del relato sólo narra los hechos conocidos por el narrador” (Sánchez, 2000:93).

en el momento de ir a cazar agachonas con Jim, no obstante, en esa ocasión Marcos deja el jorongo en una piedra y más tarde, por los agujeros de balas en él, se puede entender que Jim le disparó al jorongo pensando que era Marcos (imagen 44 (Sneider, 1994, 1:07:17)). Es de la misma forma que más tarde Jim vuelve a disparar al jorongo sin saber que es Lucero quién lo trae puesto.



Imagen 43



Imagen 44



Imagen 45



Imagen 46



Imagen 47

El agua zafia es un medicamento alternativo hecho a partir de una planta medicinal ficticia que consume Ramón. En la novela, cuando Marcos llega a Muérdago Pepe le regala un libro sobre botánica que, entre otras cosas, incluye las propiedades del agua zafia, sus usos, así como las precauciones que se deben de tener al ingerirla. A pesar de apenas haber empezado a leer el libro (sin haberle prestado atención siquiera) es por él que lo inculpan de la muerte de Ramón. Durante toda la novela se hace mención constante de la medicina dándole poca importancia. Sin embargo, es con lo que Lucero, en un intento de envenenar a Marcos, accidentalmente envenena a Ramón y provoca su muerte.

En la película, se sabe del agua zafia hasta que se observa a Amalia servirla en el vaso de Ramón durante el desayuno (imagen 48 (Sneider; 1994, 0:36:10)); más tarde se puede ver guardada en el cajón del escritorio de Ramón (imagen 49 (Sneider, 1994, 0:45:06)), de ahí en fuera tiene muy pocas menciones. Marcos no sabe nada de ella más que lo que le dice Amalia y su tío, no se muestra hasta que Lucero vacía el contenido en la botella de la que bebe solo su tío (imagen 50 (Sneider, 1994, 1:25:15)). Más tarde, durante el velorio de Ramón es que se menciona que éste murió de envenenamiento por agua zafia. Durante el picnic con la familia se observa cómo Lucero vacía todo el contenido en la copa que más tarde entrega a Marcos (imagen 51 (Sneider, 1994, 1:43:19)). En la escena final, se muestra a la Chamuca visitando a Marcos en el hospital quien solo intenta sonreír con los labios manchados de morado (imagen 52 y 53 (Sneider, 1994, 1:46:53)).



Imagen 48



Imagen 49



Imagen 50



Imagen 51



Imagen 52



Imagen 53

El espacio, tanto en cine como en literatura es muy importante ya que es donde se desarrollan los acontecimientos y puede llegar a decir bastante sobre la psicología de los personajes, ser mero escenario o, incluso, ser “como una prolongación, casi como una explicación del personaje” (Pimentel, 2020:79); en literatura se construye por medio de las descripciones de objetos, momento del día, clima, o lugares que pueden hacer referencia a espacios reales o ficticios, etc.

En cine se realiza la misma tarea al caracterizar un lugar pero ya no por medio de palabras (excepto el caso de la voz en off o que algún personaje desempeñe la tarea de descripción) sino por los planos, el encuadre, el fuera de campo, etc., “para “representar” -es decir, para *significar*- los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una “imagen” sino un cúmulo de elementos de sentido” (Pimentel, 2020: 25. Las cursivas son de la autora.); según los recursos utilizados, ya sea el plano general, o primerísimo plano, cambia la perspectiva con la que se aprecia al personaje, “ya que supone una selección o fragmentación del espacio físico privilegiando unos lugares o detalles sobre otros y dirige la mirada según el sentido estético o dramático concreto” (Sánchez, 2000: 111).

Los lugares en la obra de Ibargüengoitia juegan un papel muy importante y en *Dos crímenes* no es la excepción; el autor, a partir de su referente geográfico del Bajío, supo recrearlo en una nueva geografía literaria donde nos presenta “un mundo físico creado *ex profeso* para mostrarnos un mundo interior” (Ramírez, 2013: 12); es el Estado del Plan de Abajo y su capital Cuévano a donde Ibargüengoitia guía a sus lectores. En esta novela se amplían las fronteras del lugar incluyendo municipios del estado, paisajes, cerros, entre otros detalles:

Al llegar a la cima detuve el coche para contemplar un momento, con la extrañeza que siento cada vez que regreso, el panorama que se extendía frente a mí: los cuatro cerros idénticos, cómodos pares de tetas que se unen, dejando en el centro un valle en forma de cazuela que es lo que se llama el Calderón. Allí, al pie de uno de los cuatro cerros está el manantial famoso, que da origen a los baños y al plantío de la caña, únicas riquezas de la región (*Dc*, 1998: 67).

Dando vueltas en el carro Marcos nos muestra el entorno que recorre, así como los demás personajes mientras vienen y van entre Pedrones, Muérdago, Cuévano, Jerez, la Playa de la Media Luna, entre otros lugares que aparecen a lo largo de la historia, sobre todo en la novela dado que, en la película, se omiten diversos pasajes donde se traslada a lugares como la Playa de la Media Luna; en el caso de Jerez solo se menciona en ambas obras que la Chamuca se va con su prima para allá pero en ninguna se dice más al respecto.

Las localidades utilizadas en la película fueron la Ciudad de México, Hidalgo y Guanajuato, respetando las referencias a las que hace Ibargüengoitia:

Había una tolvanera cerrada que no dejaba ver ni el Monumento de la Revolución que está a dos cuadras; [...] Cruzamos la calle de Ejido entre el tránsito y entramos corriendo en el edificio donde estaban las oficinas del Departamento de Planeación. [...] Me quedé mirando por la ventana el Monumento de la Revolución desde las nueve hasta las once (*Dc*, 1998: 1998: 1, 6).

En la imagen 54 (Sneider, 1994, 0:00:17) se puede ver la parte posterior a la Torre Latinoamericana, lo que nos indica que la historia comienza en la Ciudad de México.



Imagen 54

En la imagen 55 (Sneider, 1994, 0:12:06) se puede ver el amanecer detrás de montañas y mucha vegetación, así como la cúpula de una iglesia, todo esto detrás de un letrero a la orilla del camino indicando que ha llegado al Muérdago; el tipo de paisaje nos remite al que hay en gran parte del estado de Guanajuato así como la arquitectura colonial y las calles empedradas y empinadas que se muestran en las imágenes 56 y 57 (Sneider, 1994, 0:12:24).



Imagen 55



Imagen 56



Imagen 57

En la imagen 58 se puede observar la Parroquia de San Miguel Arcángel la cual se localiza en San Miguel de Allende, Guanajuato.



Imagen 58

Y no se trata sólo del espacio geográfico o del nombre, el autor también describe cada detalle de su aspecto espacial de manera minuciosa desde teatros, calles, edificios, plazas, casinos, así como las casas de los personajes y características de éstas:

Abrió la puerta del despacho, que era un cuarto amplio y un poco oscuro cuyos elementos fundamentales eran el escritorio de cortina y la caja fuerte antigua, de fierro negro. Había también un librero con cuatro libros de agricultura y una Constitución del Estado del Plan de Abajo, varios archiveros de madera, un sofá y dos sillones de cuero (*Dc*, 1998: 36).

Así mismo, se puede apreciar que hay una constante recreación de lo doméstico, casi costumbrista, donde Marcos llega a un lugar tranquilo a romper el equilibrio y a ser un intruso que irrumpe en la intimidad y la rutina de los anfitriones:

La sopa era de fideo y fue servida según lo que yo recordaba haber sido la costumbre de mi tía Leonor: cada comensal agregaba a su gusto trocitos de queso blanco y chiles guajillos fritos. [...] Mi tío, empujado por Zenaida y Lucero, entró en su recámara, que era la principal, la primera después del despacho y la única que tenía baño individual, Amalia y el gringo entraron en la siguiente puerta del corredor, la tercera puerta era la del cuarto azul, que ocupaba Lucero, la cuarta era la de las cuatas. No entré en ella, sino en la puerta que estaba enfrente, que era la del baño. Era un baño enorme, con lambrin de azulejo blanco. El excusado estaba sobre un estrado, el lavabo tenía un metro veinte de ancho, en la tina podía bañarse una familia (*Dc*, 1998: 44-48).

Roberto Sneider hace una estampa de dichos detalles costumbristas, recreando los espacios de forma muy similar a como Ibarguengoitia los imaginó, “tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado” (Pimentel, 2020: 31): la decoración de la casa de Marcos y la Chamuca, las carpetas tejidas que decoran el respaldo de los sillones de Don Pepe, la azotea con los helechos entre los que observan a Lucero y Amalia (imagen 59 (Sneider, 1994, 0:16:57)), la distribución y decoración de la casa de Ramón, los planos generales donde se pueden apreciar los paisajes de la zona, la cantina, hasta el clásico día de campo, aunque con una diferencia: en lugar de mesas que se utilizan en la



Imagen 59



Imagen 60

novela, todos los comensales se sientan sobre una manta a disfrutar de la tarde y la música de los mariachis (imagen 60 (Sneider, 1994, 1:41:54)).

Tanto el escritor como el cineasta recrean lo doméstico mostrando la intimidad de los personajes y el lugar que habitan al grado de crear la sensación de que, tanto personaje como lector/espectador, se convierte en un intruso; Marcos rompe el equilibrio preexistente, “Su presencia nunca pasará inadvertida pues [está predestinado] a entrar hasta lo más profundo, a la intimidad, y, aunque no [logre] su objetivo, con acciones y con su presencia [determinará] el futuro de quienes lo rodean” (Ramírez, 2013: 15).

Con respecto de la estructura temporal, la historia en la novela se desarrolla de forma lineal exceptuando los fragmentos donde se da una analepsis al narrar la juventud de Ramón; en la película se mantiene el relato lineal. Los días transcurridos en ambas obras es distinto dado que la historia en la película se desarrolla en menor tiempo: en la novela pasan alrededor de 5 meses: del 13 de abril hasta el mes de septiembre. En la película, a pesar de no ser tan claro el tiempo transcurrido desde la muerte de Ramón hasta la hospitalización de Marcos, solo se muestran 10 días.²⁶ Hago un paréntesis para mencionar que algunos de los pasajes omitidos en la película son las visitas al Hotel Balneario El Calderón, o la tan anhelada playa de la Media Luna y el Hotel Aurora en el puerto de Ticomán con la intención de reducir el tiempo de la narración.

En la novela, la reunión con los amigos sucede en la noche y al otro día, por la mañana, regresan al Departamento de Planeación y es cuando reciben la noticia de que son buscados por la policía; salen del trabajo y van directamente a la Terminal del Norte. En cambio, en la película, al salir de la oficina Marcos y la Chamuca coinciden con unos hombres que les piden ayuda para mover unas cajas del edificio a un automóvil en la calle; el vigilante, un tanto adormilado, únicamente les pide que marquen su salida a lo cual hacen caso omiso y se van a su casa. Durante la reunión con sus amigos Marcos recibe una llamada de un compañero suyo dándole la noticia de que han robado y matado a su jefe; al ver las noticias, se da cuenta de que él es el principal sospechoso dado que el vigilante fue a él a quien vio por última vez salir del edificio con una caja. Marcos y la Chamuca salen de su departamento para averiguar qué pasó, pero se dan cuenta que la policía ya está afuera de su edificio buscándolos y es cuando deciden tomar un taxi rumbo a la central de autobuses para escapar; la Chamuca viaja a Jerez mientras él va a Muérdago a pedirle dinero a su tío Ramón. Hay un cambio en la escena posterior: en la novela, durante la reunión que tienen en casa con sus amigos, llega un hombre misterioso que

²⁶ Revisar Anexo 2, Segmentación comparativa.

es el policía que busca al principal sospechoso del primer crimen: Evodio Alcócer; en la película, los policías irrumpen en el departamento de forma ilegal en el departamento y aprehenden a las personas que se encuentran en él.

Después de subir al autobús, Marcos llega a su destino por la noche “En el reloj de la parroquia faltaban diez para las ocho” (Dc, 1998: 8); llega a Muérdago y antes de visitar a su tío pasa por la Plaza de las armas, que es centro del Municipio:²⁷ “No olvidaré mi llegada a Muérdago. Me quedé parado en la esquina de los portales mirando a la gente que daba vueltas en la Plaza de Armas oyendo la serenata” (Dc, 1998: 8) y de ahí va a casa de su tío. En la película, Marcos llega a Muérdago por la mañana, cruza de rápido la plaza, y va directo a casa de su tío donde lo recibe su prima Amalia fingiendo gusto de verlo pero sin dejarlo pasar (imagen 61 (Sneider, 1994, 0:12:58)).



Imagen 61

Es de suponerse que al realizar la película es necesario reducir la cantidad de personajes que aparecen en la novela, así como agregar algunos según las mismas necesidades de la adaptación. En este caso, son pocos los cambios realizados: hay algunos personajes omitidos como Jacinta, la esposa de Don Pepe, Evodio Alcócer, el principal sospechoso del primer crimen, Estefanita, la portera del edificio donde vive Marcos, Paco “el del Casino”, el ingeniero Requena, quien le presta los aparatos de topografía para hacer el levantamiento ficticio, Malvidio, el encargado de entregarle los aparatos, a quién reconoce del Departamento de Planeación, y el “muelas”, policía conocido en Muérdago por ser gordo y retrasado mental. Hay algunos personajes de poca relevancia que se agregan en la cinta como el jefe de Marcos quien solo aparece al inicio de la película, o los ladrones que aparecen también solo al inicio,

²⁷ El estado ficticio se llama Plan de Abajo, y se mencionan varios Municipios: Muérdago, donde vive Ramón Tarragona, los hermanos Tarragona y Pepe Lara; Las Tuzas, donde se encuentra la mina Covadonga; Cuévano es la capital del estado, ahí está el municipio de Pedrones donde se encuentra El Calderón, rancho perdido donde nació Marcos.

al robar y matar al jefe de Marcos. Los demás personajes son los mismos con algunas diferencias respecto a la relevancia de participación en la historia; se ha realizado un cuadro donde se puede comparar de forma más clara lo anterior.²⁸ En general, los principales personajes, hablese de Marcos y la Chamuca, los primos Tarragona y su tío, Ramón Tarragona, no hay gran diferencia en la relevancia de aparición y participación excepto Pepe, el boticario: en la novela, se trata de un personaje de gran importancia, quién incluso es el narrador de casi la mitad de la novela.²⁹ Aparentemente su participación no es muy relevante dado que pasa desapercibido la primera parte de la historia, siendo sólo quien pone al tanto a Marcos de todo lo ocurrido en los últimos años y el mejor amigo de Ramón, un mero espectador de los acontecimientos. A partir de que comienza él a narrar la historia, nos pone al tanto de la infancia de Ramón y su historia hasta antes de la llegada de Marcos. Se puede observar que es un participante indirecto en todo, llevando y trayendo recados de Ramón; es él quien resuelve todos los conflictos, intuyendo aquello de lo que Marcos huye y, finalmente, es él quien le platica a Marcos lo que decía el testamento y llega al acuerdo realizado con los policías para la liberación de Marcos y la Chamuca.

A diferencia de la novela, en la película, la participación de Pepe es mucho menos importante. Se trata de un personaje que, en general, su participación se puede resumir en que es quien introduce a Marcos en la casa de Ramón, el mejor amigo de Ramón con quien éste comparte sus sospechas de lo que está pasando, y quien al final, junto con el doctor Canalejas, descubren que Ramón fue envenenado y que Marcos no fue el culpable de esto. Es Alfonso quien realiza la tarea de llegar a un acuerdo con los oficiales a la hora de buscar la liberación de Marcos, quien no muestra signos de saber que era heredero de una fortuna y que perdió todo el dinero por el acuerdo con sus primos.

El final de ambas obras varía entre sí: en la novela, el envenenamiento de Marcos se da al mismo tiempo que el de Ramón, pero en menor cantidad, por lo que se salva; la noche en que Ramón muere Marcos ya se había ido a la playa de la Media Luna y allá es donde lo arrestan; posteriormente, después de salir de la cárcel, se va a vivir a Mezcala donde tiene un restaurante con la Chamuca y la especialidad de la casa es el tamal de cazuela, cosa que Sneider adapta a su historia de una forma muy acertada: al final de la película, después de mostrar a Marcos y la Chamuca en el hospital la pantalla se muestra en negros con una leyenda en blanco que dice: “Eventualmente Marcos González se recuperó, pero se le cayó todo el pelo. Dicen

²⁸ Véase: Anexo 1. Personajes.

²⁹ De la página 134 a la 211, es decir, el final de la novela.

que él y la “Chamuca” se fueron a vivir a una playa y que pusieron un restaurante, en donde ‘por cierto’ se comen muy buenos tamales” (Sneider, 1994, 1:46:58).

Roberto Sneider planteó un proyecto cinematográfico que se puede considerar una adaptación como ilustración dada la cercanía que muestra Sneider a la historia original a pesar de las necesarias transformaciones que realiza en el discurso. Esta adaptación cinematográfica:

[...] trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria, sin otras transformaciones que las derivadas del cambio de discurso (forma y sustancia de la expresión), de la organización dramática del relato fílmico, de la puesta en escena y de las descripciones visuales [...] Hay una fidelidad rigurosa hacia el texto literario (Sánchez, 2000: 64).

A pesar de que la película mantiene dicha fidelidad a la idea original de Jorge Ibarguengoitia, se puede observar que hay algunas modificaciones como la omisión de personajes y pasajes completos, el orden del relato, así como la modificación de algunos personajes con respecto a su participación, ya sea que aparecen más, participan más o, al contrario de la novela, lo hacen menos. Cuando se habla de adaptación cinematográfica no se refiere a un traslado literal de lo escrito a lo visual, sino de una obra independiente, realizada por otra persona que relea y parte de una historia original escrita en otro contexto y con otros recursos. En el caso de *Dos crímenes*, en general las diferencias entre ambas obras sólo se encuentran de tipo estructural, es decir, en el discurso; la riqueza y complejidad de la película radica en el reconocimiento del estilo de Ibarguengoitia a través de la evocación visual; el núcleo de la historia se mantiene, pero, sobre todo, la esencia irónica y humorística de la novela.

Conclusiones

Jorge Ibargüengoitia tenía un estilo muy sutil de narrar acontecimientos que van desde anécdotas autobiográficas, cotidianidades de los mexicanos, hasta parodias de personajes famosos de la política e historia de México; sutil al grado de no caer en señalamientos directos, sino resaltando las ironías de la vida con cierto grado de humorismo. La importancia de identificar y clasificar tanto la ironía como el humorismo en *Dos crímenes* radica en leer la obra de Ibargüengoitia no solo como un humorista (como solían llamarlo) sino como un escritor serio (lo que él deseaba que le llamaran) que se preocupaba por los detalles haciendo que la ironía fuera específica según la intención, ya fuera ironizar a la sociedad o al sistema.

Las principales finalidades con las que se realizó la investigación presente radican en el interés de identificar la forma en que Jorge Ibargüengoitia maneja la ironía y el humorismo en *Dos crímenes* (1979) así como buscar si existen constantes o marcas discursivas que faciliten su identificación dentro del texto escrito; aunado a esto, gracias a que esta obra cuenta con una adaptación cinematográfica que mantiene la misma historia sin demasiadas modificaciones y que, sobre todo, mantiene el tono humorístico e irónico, me pareció acertado analizar la forma en que Roberto Sneider retoma aquellos tonos y los adapta al lenguaje cinematográfico. Gracias a que la historia original tiene descripciones detalladas de espacios, ambientes, personajes, resulta ser una novela visualmente adaptable lo que contribuyó a que Roberto Sneider recreara de manera asertiva la forma en que Ibargüengoitia imaginó y creó el mundo de *Dos crímenes*. La película de Sneider es un discurso que nos da una lectura de la obra desde otra perspectiva, respetando la sutileza de la obra original, trabajando los mismos tipos de ironías en las mismas situaciones.

A pesar de que la película es, en general, una estampa de la novela, no se trata de una traducción de ésta sino una relectura que, con cambios sutiles necesarios de la adaptación, conserva los tipos de ironía y humorismos esenciales para que el receptor haga su propia lectura de la obra completando el mensaje que inicialmente fue guiado por Jorge Ibargüengoitia, de ahí la importancia del contexto y el lector a quien va dirigido el texto: en este caso el lector ideal para *Dos crímenes* es un mexicano promedio, ya sea de la ciudad o de provincia, de clase media/alta, que haya tenido algún altercado con la policía o que conozca de alguien que lo haya vivido; en el caso de la novela, un ciudadano que radica en el México de la década de los 70 o, en el caso de la película, en la década de los 90.

La ironía y el humorismo, al ser construcciones implícitas, producen cierta dificultad al tratar de identificarlos dentro de un texto escrito que carece de señales explícitas o indicaciones de que algo es ironía o humorismo, por lo tanto, es necesario que el cómplice tenga las herramientas necesarias para descifrarlos como tales, es decir, contar con el conocimiento previo de las referencias y el bagaje cultural al que hace referencia la historia. Además, otra complicación con la que se puede enfrentar es el hecho de que cualquier situación puede ser ironizada según el mismo contexto o la entonación y la gesticulación al realizar la locución; en otras palabras, dado que es un lenguaje que no solo se da por escrito sino también de manera visual, al involucrar el lenguaje corporal o la forma en que se articula una locución, resulta difícil interpretarlos al leerlos, a menos que el texto contenga anotaciones que especifiquen que cierta locución es humorística o irónica. En el caso de *Dos crímenes*, Jorge Ibarguengoitia utiliza estos recursos sin dichas anotaciones, pero con guiños muy específicos que, quien esté previamente contextualizado, fácilmente los entenderá; como se observó anteriormente, cuenta con algunas marcas discursivas que nos ayudan a facilitar la identificación de los casos y tipos de ironías, así como de situaciones humorísticas. Al identificar los tipos de ironías y humorismo, así como la forma en que los trabaja el autor en la novela, facilita la forma de entender la intención inicial del autor y así, al releerla después de tantos años de distancia con su publicación, poder disfrutar y reír con ella llegando a la reflexión que nos invita.

Ahora bien, en el caso de la película, resulta ser más sencillo identificar dichos casos dado que ambas figuras retóricas suelen ser visuales; Roberto Sneider construye una adaptación como ilustración que mantiene la esencia de la obra de Ibarguengoitia de manera visual. Es preciso señalar que, para que esto se lograra, no es únicamente el trabajo de Sneider el involucrado sino también la producción de ésta, es decir, la participación de los actores, la fotografía, la dirección y de todos los que colaboraron en la realización de la adaptación cinematográfica; parte del humorismo en la película radica en las actuaciones de los personajes y en la forma con que se muestran, de formas específicas, ciertas situaciones en la narración. En ambas obras la ironía y el humorismo se mantienen constantes. Las diversas modificaciones realizadas en la película fueron necesarias para que se mantuviera el ritmo ágil con que se lee la novela, resaltando en todo momento la voz de Jorge Ibarguengoitia. Gran parte de los diálogos entre los personajes, las descripciones de los espacios y los acontecimientos importantes son tal cual como se presentan en la novela. Se trata de una obra que, en general, el humorismo radica en los diálogos y la interacción de los personajes. Por otro lado, a pesar de dar gran importancia a los espacios en que se desarrolla, la atención se centra en la anécdota. Es por eso que, teniendo la oportunidad de contar la historia literal, decide omitir muchos fragmentos de la novela con la

intención de economizar tiempo, recursos, evitar distracciones como tantos traslados de un lugar a otro y, sobre todo, resaltar el humor y el ironismo que se presenta en momentos específicos durante la interacción de los personajes y sus diálogos. La película de Roberto Sneider me parece una obra que, si bien no es lo mejor del cine mexicano, es una adaptación muy acertada dado la sutileza con que adapta la novela manteniendo en todo momento la voz de Ibarguengoitia, los tonos irónicos y humorísticos sin caer en la exageración o los chistes forzados.

Es importante mencionar el contexto en que ambas obras fueron realizadas: hay muchos años de diferencia entre una y otra: *Dos crímenes* de Jorge Ibarguengoitia es una novela que se publicó en 1979, mientras que la película se empezó a rodar en 1993 y se estrenó en 1994. A pesar de esto, no son relevantes los cambios temporales realizados; el cambio de la moneda es uno de ellos: en la película se hace referencia al nuevo peso mexicano, cambio reciente en la moneda cuando ésta se filmó. Leer y ver *Dos crímenes* ahora, tomando en cuenta la distancia que hay entre el presente y ambas obras, provoca cierta nostalgia que se puede reconocer como irónica: no cualquier tiempo pasado fue mejor, pero sí si lo recrea/narra/imagina Ibarguengoitia; aunado a esto, al comprender la intención con que se creó, así como la forma en que se realizó y bajo qué contexto, contribuye al entendimiento, el goce y el disfrute de la novela y la película.

Ambas obras se pueden considerar como irónicas y humorísticas dado que se ha demostrado la importancia, incluso necesidad, de contar con un bagaje cultural previo para comprender el lenguaje implícito del que se valen ambos recursos retóricos; el lector necesita estar contextualizado con la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, conocer las condiciones de vida de un mexicano promedio, así como el contexto en el que se desarrollaron ambos discursos y la perspectiva con que cada autor crea y recrea su propio discurso.

Como propuesta de lectura, ambas obras se dividieron en dos macroniveles, el primero está enfocado en la relación autor/lector y el segundo en la historia, es decir, en los personajes y sus interacciones entre ellos. De esta forma se puede facilitar la identificación de la ironía y el humorismo al delimitar si se está haciendo referencia a la historia narrada o al contexto social, así como a la estructura y forma del discurso. La ironía se puede ver a nivel de los personajes en momentos como cuando Marcos reprocha al destino la suerte que le ha tocado, o cuando los primos Tarragona prefieren fingir que su tío Ramón los aprecia con tal de justificar la herencia que ellos creen que les corresponde a pesar de ser conocimiento de todos que su tío los desprecia. Se puede ver a nivel del autor y lector cuando ironiza a la sociedad a través de las acciones de sus personajes o descripción de sus espacios.

El humorismo se puede apreciar en el momento en que, partiendo de una situación desagradable, como el culpar injustificadamente a una persona de un crimen, la situación es narrada de tal forma que invita a la risa y, seguido, a la reflexión.

La película retoma estos momentos de ironía y humorismo reconociendo la esencia de la novela haciendo una evocación visual a ésta. De aquí parte la importancia de examinar, comparar y distinguir la forma en que se realiza el texto fílmico que parte de una fuente literaria por lo que se analizó el trabajo de adaptación haciendo hincapié en los fragmentos que se mantienen igual en ambas obras, aquellos que difieren solo en algunos detalles pero que, en esencia, son iguales, aquellos que se eliminaron por completo, tanto personajes como pasajes completos de la novela, así como los que se modificaron por las necesidades narrativas del texto fílmico. Dado que es un trabajo de lingüística y literatura, mas no de cine, no se hizo un examen exhaustivo del lenguaje cinematográfico, el análisis se enfoca principalmente en los recursos narrativos literarios, en la construcción de personajes y espacios, y en la forma en que manejan la misma historia ambos discursos.

La forma en que Jorge Ibarguengoitia recrea los espacios, construye a sus personajes, tanto física como psicológicamente, o la forma de transmitir el ambiente en que se desarrollan los acontecimientos, ya sea una situación tensa, incómoda, hasta los momentos de goce, son particularidades que hacen de *Dos crímenes* una obra meticulosa, escrita con cuidado, que busca y logra que el lector se sienta identificado con la historia y así, transmite el sentido irónico y humorístico que busca. Esto, a su vez, hace que se pueda adaptar visualmente al público a quien van dirigidas tanto la novela como la película en sus respectivas épocas. El hecho de ser una misma historia narrada desde dos lenguajes distintos hace interesante la revisión de ambas obras partiendo de una línea específica, en este caso la ironía y el humorismo.

La presente investigación pretende contribuir a investigaciones futuras en las que se aborde la identificación de estas figuras retóricas y la forma en que, ya sea Jorge Ibarguengoitia u otro autor mexicano, las maneja, si se pueden identificar de la misma forma o distinta y, si cuentan con adaptación cinematográfica, servir de guía para analizar el cómo se realiza dicho trabajo de adaptación de la literatura al cine.

Bibliografía

- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa, 7a edición, México, 1995.
- BOILEAU, Pierre, NARCEJAC, Thomas. *La novela policial*. Paidós, Buenos Aires, 1968.
- BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Vers. española de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Taurus, Madrid, 1986.
- CASTAÑEDA, Jaime. Jorge Ibargüengoitia: Humorismo y narrativa. Estudios Filosofía-historia- letras, invierno 1986.
[https://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio07/sec_43.html]
- DAVIS, William. “Entrevista con William Davis”, *El Humorismo*. Salvat, Barcelona, 1975, pp. 9-17, 82-89.
- Diccionario del Español de México*. [<https://dem.colmex.mx/>]
- Diccionario de la Lengua Española*. [<https://dle.rae.es/>]
- DOMENELLA, Ana Rosa. “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. UAM-I, México, 1992, pp. 85-116.
- _____. *Jorge Ibargüengoitia: humor, ironía y grotesco. “Los relámpagos desmitificadores” y otros ensayos críticos*. El Colegio de México/UAM-I, México, 2011.
- _____. *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía*. División de Ciencias Sociales y Humanidades, Cuadernos Universitarios 45, UAM-I, México, 1989.
- FOXLEY, Carmen. “La ironía, funcionamiento de una figura literaria”. *Revista chilena de literatura*, N° 9-10, 1977.
[<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41758>]
- FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Traductor: Luis López-Ballesteros y de Torres. Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- HAVERKATE, Henk. “La ironía verbal: un análisis pragmalingüístico”. *Revista Española de Lingüística*. Vol. 15, Fasc. 2. 1985, pp. 343-392.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. *Dos crímenes*. Joaquín Mortiz, SEP, México, 1998.
- _____. “Humorista, agítese antes de usarse”, *Autopsias rápidas, Vuelta*, Ciudad de México, 1989, pp. 123-125.
- _____. “Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo”, *Instrucciones para vivir en México*. Joaquín Mortiz, México, 1991.

KRIGER Clara / PORTELA Alejandra, compiladoras. *Diccionario de realizadores. Cine Latinoamericano*. Tomo I. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997. P. 414.
[http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/S/SNEIDER_gojman_roberto/biografia.html]

LUJÁN, Néstor. *El Humorismo*. Salvat, Barcelona, 1975.

MEJÍA AMADOR, Georgina. “Estrategias de locución, ilocución y perlocución en el texto literario”. *Manual de pragmática de la comunicación literaria*. UNAM/IIF, 2014, pp. 55-70.

MONSIVÁIS, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana en la década de los setentas”. *Cultura y Dependencia*. Guadalajara: Departamento de Bellas Artes del Estado (Colección de textos latinoamericanos), 1976, pp. 193-206.

MUNGUÍA, Martha Elena. “La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana.”, *Acta poética*, vol. 27 no.1, México, abr/may, 2006, pp. 187-212.

OBSCURA Gutiérrez, Siboney. “Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano. De la Época de Oro hasta el día de hoy”. *Nationbuilding en el cine mexicano desde la época de oro hasta el presente*. Friedhelm Schmidt-Welle, Christian Wehr (Editores). Iberoamericana/Vervuert. Madrid/Fránkfort, 2015, pp. 41-55.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Siglo XXI editores, México, 2020.

PONCE, Roberto. “Terminó Roberto Sneider su primera película, basada en la novela Dos crímenes, de Ibarguengoitia. La Redacción”, Archivo Edición México, 20 de noviembre de 1993. [<https://www.proceso.com.mx/163894/termino-roberto-sneider-su-primera-pelicula-basada-en-la-novela-dos-crimenes-de-ibarguengoitia>]

PONIATOWSKA, Elena. “Las alzadas de ceja de María Félix”, *Todo México*. Diana, México, 1994, P. 177.

PORTILLA, Jorge. *Fenomenología del relajo*. FCE, México, 1984.

RAMÍREZ Miranda, Francisco Javier. *Ibarguengoitia va al cine*. Ediciones La Rana. Guanajuato, 2013.

RETES Campesino, Juan Claudio. *El modo irónico de significación: una aproximación estética*. Facultad de Filosofía y Letras, tesis para obtener el grado de Maestría en Letras Latinoamericanas, México, 2008.

REYES, Graciela. *Pragmática y metapragmática: la ironía lingüística*. Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001 / coord. por Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, Vol. 1, 2004, págs. 147-158.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine*. Pról. Jorge Urrutia. Paidós, España, 2000.

SANDOVAL, Adriana. *De la literatura al cine. Versiones fílmicas de novelas mexicanas*. Universidad Nacional Autónoma de México, IIFL. México, 2005.

SCHMIDT-WELLE, Friedhelm. “*El callejón de los milagros y el nuevo cine mexicano*”. *Nationbuilding en el cine mexicano desde la época de oro hasta el presente*. Friedhelm Schmidt-Welle, Christian Wehr (Editores). Iberoamericana/vervuert. Madrid/Fráncfort, 2015, pp. 185-197.

TORRES SÁNCHEZ, Ma. Ángeles. *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Universidad de Cádiz, Cádiz, 1999.

VITAL, Alberto. “Locución, ilocución y perlocución en la vida fáctica y en la literatura”. *Manual de pragmática de la comunicación literaria*. UNAM/IIF, 2014, pp. 37-54.

ZAVALA, Lauro. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. UAM Xochimilco, 2005.

_____ “Para nombrar las formas de la ironía”. *Discurso*, otoño de 1992, pp. 59-83.

Filmografía

ESTRADA, José. *Maten al león*. CONACINE, S.A. de C.V. (1976)

PASTOR, Julián. (1978). *Estas ruinas que ves*. CONACINE, S.A. de C.V., DASA Films, S.A.

SNEIDER, Roberto. (1994). *Dos crímenes*. Instituto Mexicano de Cinematografía; Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica; Cuévano Films, S. A. de C. V.

Anexos

Anexo 1. Personajes.

Nombre	Relevancia de apariciones	Descripción y acciones realizadas	Película
Marcos González, “El negro”	Toda la novela	Protagonista de la historia y narrador del capítulo 1 al 8.	Igual
Carmen Medina, “La Chamuca”	Tiene esporádicas apariciones: al principio hasta que se sube al camión camino a Jerez, cuando hablan por teléfono ella y Marcos, cuando llega a la casa de Ramón en Muérdago y en Ticomán, después de que envenenaron a Marcos.	Pareja de Marcos, involucrada también en el primer crimen del que es acusado Marcos y por el que huyen. Desata el conflicto entre Lucero, Amalia y Marcos cuando llega a Muérdago presentándose como la esposa de Marcos.	Igual
Ifigenia Trejo	Solo aparecen durante la reunión en casa de Marcos y Carmen.	Es quien invitó a Pancho a la reunión en casa de Marcos y la Chamuca	Al igual que en la novela, sólo aparecen durante la reunión pero son aprehendidos todos en ese momento por "Pancho" y sus compañeros.
Lydia Reynoso			
Olga Pereira			
Carlos Pereira			
Manuel Rodriguez			
“El manotas”			
Lic. Francisco Santana Esponda, “Pancho”.	Aparece en la reunión en casa de Marcos y Carmen y cuando llega a Cuévano a arrestar a Marcos.	Inspector de la Dirección General de Investigaciones. Llega a la reunión acompañando a Ifigenia Trejo como un invitado más a la reunión, sin embargo, se comporta de forma déspota. Posteriormente es quien va a Cuévano a buscar a Marcos y lo aprehende.	Llega a la casa de Marcos y la Chamuca con la intención de arrestar a todos sin contar con que los anfitriones huyen. Posteriormente, va a Cuévano a buscarlos hasta que da con ellos en el velorio de Ramón.
Ramón Tarragona	Toda la novela.	Terrateniente y millonario, es el coprotagonista de la historia. Participa en el negocio ficticio de Marcos. Muere.	Igual

Pepe Lara	Toda la novela.	Narrador del capítulo 9 al 14. Boticario, mejor amigo de Ramón Tarragona. Segundo narrador.		Su participación es menor que en el libro, solo aparece esporádicamente.
Fernando		Hermanos Tarragona, hijos del guapo, hermano de Ramón Tarragona. Esperan la muerte de Ramón para obtener el beneficio de la herencia.	Agricultor, administra la Hacienda La Mancuerna	Igual
Gerardo			Juez	Igual
Alfonso			Banquero	Es quién hace el arreglo final para liberar a Marcos de la cárcel y poder todos disponer de la herencia de Ramón
Amalia			Esposa de Jim Henry, mamá de Lucero, vive en casa de Ramón y lo cuida	Igual
Jim Henry, “El Gringo”	Toda la novela.	Esposo de Amalia Tarragona. Intenta asesinar a Marcos en dos ocasiones pero ambas falla; en el segundo intento mata por equivocación a su hija Lucero.		Igual
Lucero	Toda la novela.	Hija de Jim y Amalia. Marcos tiene un romance con ella. Ella envenena y mata accidentalmente a Ramón Tarragona al querer envenenar a Marcos por despecho. Al final su padre la mata accidentalmente pensando que era Marcos.		Igual
Eustaquio Pantoja, el doctor.	Esporádicamente.	Amigo de Ramón Tarragona, es quien le receta el agua zafia y quien descubre, junto con don Pepe, que es con ésta que fue envenenado Ramón.		Igual
“El Colorado”	Esporádicamente.	Amigo de Marcos, vive cerca de la mina y la cuida mientras Marcos va y viene.		Igual
Zenaida	Esporádicamente.	Sirvienta de Ramón Tarragona.		Igual
El Licenciado Zorrilla	Aparece en dos ocasiones: cuando Ramón realiza el testamento y cuando se lee el mismo.	Amigo de Ramón Tarragona, es quien hace el trabajo del testamento.		Igual
Majorro		Agente del Ministerio Público		Igual

Anexo 2. Segmentación comparativa.

Texto fílmico	Min. de escenas	Capítulos y páginas	Texto literario
Narrador. Toda la película es narrada en primera persona por el protagonista; los televidentes no sabemos nada más allá de lo que va viviendo y mostrándonos el protagonista, a excepción de algunos casos en los que su tío está hablando a solas con don Pepe, el boticario.			Narrador. Toda la novela es narrada en primera persona pero hay dos narradores: del capítulo 1 al 8 por Marcos, del 9 al 14 por José Lara, el boticario.
Narrado en primera persona con voz en off: “La historia que voy a contar, empieza una noche en que la policía violó la Constitución. Fue también la noche en que la Chamuca y yo hicimos una fiesta para celebrar nuestro quinto aniversario, no de boda, porque no estamos casados, sino de la tarde de un trece de abril en que ella “se me entregó” por primera vez”.	0.24	I, 7	“La historia que voy a contar, empieza una noche en que la policía violó la Constitución. Fue también la noche en que la Chamuca y yo hicimos una fiesta para celebrar nuestro quinto aniversario, no de boda, porque no estamos casados, sino de la tarde de un trece de abril en que ella “se me entregó” en uno de los restiradores del taller de dibujo del Departamento de planeación.”
Marcos está en el departamento de planeación y le indican que debe quedarse más tiempo trabajando; llega la Chamuca cuando ya es tarde y tienen relaciones sexuales ahí mismo.	0.44 - 4.09	I, 7	Brevemente habla un poco sobre lo que ocurrió aquel día que se le entregó pero inmediatamente entra de lleno en la reunión que realizan en su casa. "Había una tolvenera cerrada que no dejaba ver ni el Monumento de la Revolución que está a dos cuadras; yo era dibujante, la Chamuca había estudiado sociología, pero tenía plaza de mecanógrafa, los dos trabajábamos horas extras, no había nadie en la oficina. A la fiesta de aniversario habíamos invitado a seis de nuestros mejores amigos, cinco de los cuales llegaron a las ocho cargados de regalos: el Manotas con el libro de Lukács, los Pereira con el jorongo de Santa Marta, Lidia Reynoso con unos platos de Tzinzunzan y Manuel Rodríguez con dos botellas de vodka del mejor que había conseguido a través de un amigo suyo que trabajaba en la Embajada Soviética."
el primer crimen por el que son acusados y por el que huyen Marcos y “la Chamuca”: Después de haber tenido relaciones sexuales en la oficina, cuando se disponen a regresar a su casa por la reunión organizada, se encuentran con unos extraños personajes que están sacando cosas del edificio e incluso les ayudan con una caja que uno de los individuos esperaba en un carro cargado con más cosas. El crimen fue el asesinato de alguien*, al haber sido ellos los últimos en salir son los principales sospechosos. A la reunión no llega ningún extraño individuo, solo los policías juntos con Pancho que llegan directo a la fiesta y aprehenden a todos los invitados con la justificación de ser todos sospechosos y encubrir a los culpables.	4.12 - 10.28	I, 7-13	Se describe la escena de la reunión que hacen en su casa, con la llegada de los dos invitados extraños que resultan ser el Lic. Francisco Santana Esponda, Pancho, el Inspector de la Dirección General de Investigaciones, y Evodio Alcocer, primer sospechoso del crimen en el incendio de los Almacenes El Globo, la tienda de ropa.
Huyen estando en la reunión, toman un taxi y se suben a sus respectivos autobuses, él a Muérdago y ella a Jeréz.	7.55 - 11.13	I, 17-20	Huyen al siguiente día de la reunión. Se encontraban en el Departamento de Planeación y de ahí salen hacia la terminal.
Al llegar a Muérdago va directo a casa de su tío Ramón y tiene el primer encuentro con Amalia, su prima, quien no lo recibe.	11.20 - 13.20	I, II, 21-22	
Después sigue caminando y en el camino se encuentra a don Pepe el boticario quien lo invita a pasar la noche en su casa debido al desaire de Amalia y lo acompaña al siguiente día a ver a su tío.	13.28 - 16.32	II, 23- 32	Fragmento igual. En la novela se hace una breve descripción de su corta estancia en la casa de don Pepe y de cuando éste le da de regalo el libro de botánica.

El primer encuentro con su tío Ramón es efusivo. Continúan con la plática acerca del negocio que le propondrá a su tío y después brindan por el mismo negocio. En ese momento regresa Amalia y El tío le indica que Marcos se quedará en la casa y que le prepare el cuarto donde se quedará: el de "las cuatas". Después, Marcos revisa el periódico de su tío para ver si no dice nada del problema en el que estaba involucrado. Va al cuarto donde se va a quedar y se encuentra con Lucero; posteriormente entra Amalia y les indica que la mesa está servida.	17.22 - 24.34	II, III, 32- 42	
Durante la comida le indica Amalia a Marcos donde sentarse, tiene una conversación corta con Jim y después llega Alfonso, quien inicia un interrogatorio sobre la razón por la que Marcos los visita.	24.40 - 27.40	III, 42- 47	
Omitido		III, 48-49	Terminando la comida todos se van a sus respectivos cuartos a tomar una siesta. Hay una breve descripción del espacio: pasillos, el cuarto. Una breve charla con Amalia. Cuando Marcos está en su cuarto acostado Amalia entra a revisar las cosas de Marcos y luego se va.
Los demás hermanos de Amalia se reúnen en el patio y se quedan callados cuando Marcos llega. El tío Ramón indica que quiere ir a ver la puesta de sol en la punta de la loma de los Conejos. Cuando están ahí Gerardo lo interroga con respecto de su visita y le comunica su preocupación, de él y sus hermanos, de lo que ocurrirá con la repartición de la herencia ahora que él ha llegado.	27.43 - 31.07	III, 49- 56	
Omitido		III, 57-58	Después de ver la puesta de sol Ramón pide que lo lleven a jugar póker al casino.
Después de merendar Ramón le pide a Marcos ir al despacho y le dice que no se sienta obligado a ir a ninguna parte, que solo le pidió el carro a su sobrino por molestarlos. Mientras, se toman unas copas de tequila.	32.19 - 33.22	III, 58-60	
Marcos se está bañando, mientras ve que los calzones de Amalia están colgados de la llave de la regadera. Cuando regresa a su cuarto descubre a Lucero buscando algo entre sus cosas y cuando ésta se ve descubierta le da un beso a Marcos para despistar. Posteriormente va al comedor a desayunar y mientras Ramón toma su medicina, es la primera vez que se hace mención del agua zafia. Mientras desayunan Ramón le da dinero a Marcos por que Lucero le dijo que solo tenía \$36 en su cartera, cosa que hace que Ramón empiece a desconfiar de Marcos.	33.22 - 35.45	IV, 61-62	Más tarde, cuando abrí la puerta de mi cuarto, vi a Lucero en el centro de la habitación. Me detuve en el umbral sorprendido. Ella tenía una bata de algodón, muy recatada, como de señorita inglesa antigua y me miraba turbada, tenía una mano en el respaldo de la silla donde yo había puesto mi camisa. De pronto, sonrió. —Cierra la puerta —me dijo. Cerré la puerta. —Vine a darte un beso —dijo. Fue a donde yo estaba —yo llevaba la toalla mojada en la mano— y tomándome en sus brazos me dio el beso técnicamente más perfecto que me han dado en mi vida. Solté la toalla y traté de quitarle la bata. Tenía un cuerpo muy agradable al tacto, pero se defendió con decisión y energía inesperadas, se separó de mí con un empujón y me dijo: —Así nomás. Salió del cuarto. Yo, sin entender bien todavía lo que había pasado, fui a pararme frente al tocador de las cuatas y me miré en el espejo: vi a un hombre con la boca abierta, el torso desnudo y unos pantalones deformados por el bulto de la erección. Poco después, al ponerme la camisa, me di cuenta de que los sesenta y un pesos y la copia del contrato que yo había dejado en la bolsa habían

			cambiado de posición.
		IV, 62-66	Ramón le entrega el Safari y dinero a Marcos. Posteriormente él va a cambiarlo al banco y se encuentra a su primo. Alfonso le cambia el billete y Marcos se da cuenta que éste tiene el registro de los folios de los billetes de su tío.
Marcos va a la mina en el Safari y se da cuenta que lo está siguiendo el coche blanco. Mientras tanto Ramón platica con don Pepe sobre las sospechas que tiene sobre Marcos y el negocio propuesto.	35.50 - 37	IV, 66-69, IX, 136	
Marcos descubre que es Jim quien lo sigue. Posteriormente busca al Colorado para que trabaje cuidando la mina cuando él no esté	37.50 - 39.32	IV, 69-73	<p>Cuando el Colorado trajo las cervezas y tomamos un trago, dije:</p> <p>—Estoy en tratos para trabajar la mina vieja.</p> <p>—Está bueno —dijo él.</p> <p>—Nomás que hay alguien que tiene ganas de meter la mano y echar todo a perder.</p> <p>—Eso está malo.</p> <p>—Necesito alguien que, durante las próximas dos semanas, esté allí presente, noche y día, y que se encargue de que nadie entre en la mina y menos que saque mineral.</p> <p>¿Conoces tú alguien de confianza que pueda encargarse de este trabajo?</p> <p>—Yo mismo. Dos semanas las tengo libres. Ya barbeché y no tengo nada qué hacer hasta que lleguen las lluvias.</p> <p>—¿Tienes todavía la carabina? —pregunté.</p> <p>—Todavía.</p> <p>—¿Cuánto me cobras?</p> <p>—Lo que tú me pagues.</p> <p>—¿Cien pesos diarios?</p> <p>—Está bueno. Le di dos billetes de cien.</p> <p>—Es un anticipo —dije.</p> <p>— Está bueno —dijo él y guardó los billetes.</p>
Después de hablar con el Colorado va a la plaza, compra varios periódicos y los lee en el Café mientras espera que lo comuniquen con la Chamuca, habla con ella y le dice que le van a dar dinero y que pronto irá por ella, que lo espere un poco. Después entra a La cueva de Alí Babá, una tienda de antigüedades donde compra algunas muestras de creolita.	39.39 - 41.24	IV, 73-75	Al salir de la Flor de Cuévano, crucé el Jardín de la Constitución y eché todos los periódicos que había comprado un rato antes en un bote de la basura, después fui por la calle del Triunfo de Bustos hasta encontrar una puerta con un letrero que dice "La Cueva de Alí Baba", entré en ella. Es una casa de antigüedades.

<p>Regresa a la casa y le pide a Lucero que le dé otro beso el cual ella le niega. Después entra al baño y encuentra otra vez unos calzones de Amalia colgados pero ahora también están los de Lucero. Mientras Jim está esculcando las cosas de Marcos y le roba una de las muestras que compró.</p>	<p>41.35 - 42.20</p>	<p>IV, 76-77</p>	<p>Lucero estaba recostada en su cama, leyendo un libro. Usaba anteojos. La casa verde, alcancé a leer el título. Me detuve ante su puerta. Ella me miró por encima de los anteojos y sonrió. —Hola —dijo. —Quiero otro beso —dije. —Ahora no —contestó y siguió leyendo. Seguí caminando al cuarto de las cuatas, puse el saco con las piedras en el piso, el bulto de El Caballero Elegante sobre la cama, saqué el mapa aéreo de la bolsa del pantalón e iba a ponerlo sobre la cómoda, pero cambié de opinión, volví a ponerlo en la bolsa, cogí la toalla y fui al baño. Me tardé mucho rato. Cuando regresé a mi cuarto encontré lo que esperaba encontrar: el saco con las piedras había sido cambiado ligeramente de lugar. Al examinar el interior vi que de las seis piedras que compré, había cinco. Saqué el mapa aéreo que llevaba en la bolsa del pantalón, lo puse en uno de los cajones de la cómoda, que estaban vacíos, y lo cubrí con las camisas nuevas y los calcetines que acababa de comprar. Salí al corredor. Lucero seguía leyendo en su cuarto. El gringo se había levantado de la cama y estaba encendiendo un puro, sentado en uno de los equipales del corredor. —¡Hola! —dijo al verme—. Te extrañamos a la hora de comer. ¿Dónde andabas? Nos miramos sonrientes, llenos de amabilidad, como dos imbéciles. Se necesita ser pendejo, pensé, para hacer estas preguntas. —Fui a Cuévano —dije. —¿Ah, sí? ¿Y qué noticias me das de Cuévano? Ni siquiera le contesté. Fui derecho al comedor.</p>
<p>Marcos sale al patio y ve que Jim les está contando lo que investigó. Cuando ve a Marcos disimula preguntándole dónde había estado. Sale Ramón empujado por Lucero y le dice a Gerardo que se lleve a sus hijos a otro lado pero Gerardo les dice que saluden a su tío; le dan un beso en la mano y Ramón le pide a Lucero que se la limpie con alcohol. Mientras Marcos le dice que ya trajo las muestras y Ramón le indica que vayan a su despacho a revisarlas.</p>	<p>42.20 - 43.02</p>	<p>V, 78-79</p>	
<p>Mientras revisan las muestras, Marcos se da cuenta de la foto dedicada "a Estela" guardada en un cajón junto al agua zafia. Ramón le dice que le va a dar una carta para el director de obras públicas en Cuévano para que le presten los aparatos topográficos y que puede utilizar el Safari para ir y venir de la mina y utilizar el cuarto de los baúles como taller de dibujo.</p>	<p>43.06 - 44.53</p>	<p>V, 79-81</p>	
<p>Lucero le muestra el cuarto de los baúles. Van acompañados del perro que guardan ahí. Mientras revisa el cuarto Lucero le dice que le gusta y cuando Marcos intenta acercarse a ella el perro no lo deja y lo muerde. Lucero sale del cuarto junto con el perro y justo después entra Amalia y le dice a Marcos que le traerá una mesa y una lámpara para que pueda trabajar mejor.</p>	<p>44.54 - 47.07</p>	<p>V, 82-84</p>	<p>Cuando Lucero se detuvo para abrirla, di un paso, metí los brazos por debajo de los suyos, puse las manos sobre su vientre y la apreté contra mí. Fue una sensación muy agradable. Ella no hizo nada por separarse y rió. La besé en la nuca y ella rió más todavía. Entonces ocurrió algo que yo no esperaba: con las manos, que yo había dejado libres, Lucero abrió la puerta y dejó salir al perro, que yo no vi hasta que me dio el mordisco.</p>

<p>Marcos y Ramón están en el despacho jugando cartas y bebiendo. Ramón se da cuenta de que Lucero es atraída por Marcos por su comportamiento.</p>	<p>47.12 - 48.07</p>	<p>V, 84</p>	<p>En vez de dejarla sobre la mesita que teníamos a nuestro alcance, como había hecho su madre la noche anterior, Lucero llevó la charola a la mesa del escritorio y ella misma sirvió la copa de coñac y el vaso de agua mineral y fue a ponémoslos enfrente. Esto requirió que fuera de un lado a otro de la habitación y que se inclinara dos veces. Cuando ella salió, mi tío dijo: —Tengo la impresión de que esta muchacha anda poniéndote las nalgas por delante. Bebió tres copas de coñac, como la noche anterior y fumó como chimenea.</p>
<p>Marcos no puede dormir, sale de su cuarto con una toalla amarrada a la cintura y va al de Lucero. Ahí intenta tener relaciones con ella pero ella lo rechaza. Sale del cuarto desnudo y en ese momento sale Zenaida a tapar la jaula del ceniztle; para que no lo descubra se mete al cuarto de Amalia por accidente y cuando ésta lo ve desnudo en su cuarto aparenta no aceptarlo pero en realidad lo invita a acostarse con ella. Tienen relaciones sexuales.</p>	<p>48.08 - 52.42</p>	<p>V, 85-88</p>	<p>Marcos entra al cuarto de Amalia a propósito, no por accidente: "Estuve a punto de dar un portazo, pero cerré con cuidado. Fui al baño e hice pipí. Comprendí que regresar a mi cuarto en aquellas condiciones me resultaba intolerable. Entonces se me ocurrió otro plan todavía más arriesgado que el anterior. En realidad no fue plan, porque antes de concebirlo ya lo estaba ejecutando. Fue más bien un impulso irresistible. Cuando menos pensé ya estaba yo dentro del cuarto de Amalia. ¡Qué diferente recibimiento! [...] Habló mucho, pero en voz baja. Si mal no recuerdo, dijo: —¿Qué pasa? . . . ¿Marcos, qué tienes? . . . ¿qué quieres? . . . ¡Ay, Virgen Santísima! . . . ¡Mira nomás cómo te has puesto! . . . ¡Estás loco. . . ¡Piensa en mi reputación! . . . ¡Ay, qué maravilla! . . . Después, afortunadamente, se calló."</p>
<p>Cuando despierta al otro día sale de su cuarto y al ver a Lucero ella le dice que pasó una buena noche con actitud coqueta. Después llega al comedor y Amalia lo recibe muy contenta hablando de las golondrinas. Mientras su tío se extraña del buen humor que tiene Amalia</p>	<p>52.50 - 54</p>	<p>V, 88-90</p>	<p>"Al salir de mi cuarto encontré a Lucero, que salía del suyo. Me miró de una manera que borró mis preocupaciones: era evidente que no tenía ni rencor por lo que había pasado en su cuarto, ni idea de lo que había pasado en el de Amalia. —¿Cómo pasaste la noche?—preguntó sonriendo. Y sin esperar mi respuesta se alejó caminando de una manera que me recordó lo que había dicho mi tío la noche anterior: "anda poniéndote las nalgas por delante" [...] — Nunca la había visto tan activa —comentó mi tío en un momento en que Amalia salió a buscar el pan dulce. Amalia regresó, se sentó a la mesa a verme comer y habló de unos pajaritos que hay en el campo — "son chiquirritos y tienen la cabecita y las alas casi negras y el pechito café". —Se llaman golondrinas —dijo mi tío, que había escuchado la descripción con incredulidad."</p>
<p>Omitido</p>		<p>V, 91- 93</p>	<p>Marcos interroga a Don Pepe sobre quién era Estela; éste le cuenta que Estela era su tía y le cuenta que cuando la conocieron era prostituta.</p>

Pancho y otros policías revisan el departamento de Marcos en la Ciudad y encuentran su título universitario, el cual les da la pista de que Marcos está cerca de Cuévano.	54 - 54.27	VII, 112	en un rincón del café —desde donde afortunadamente no era probable que me hubiera visto— estaba sentado el que se parecía a Pancho o, viéndolo bien, el que probablemente era Pancho. Tuve que hacer un esfuerzo para no salir corriendo. No me detuve más que para dejar un billete en la mesa, crucé el jardín de la Constitución, llegué al coche y cuando empecé a serenarme ya iba en la carretera. Me di cuenta entonces de que si la policía había examinado con cuidado mis antecedentes en el Departamento de Planeación, ningún trabajo les hubiera costado conectarme con la ciudad de Cuévano, ya que en el expediente constaba que había hecho mis estudios en la escuela de Minas de ese lugar. Decidí que lo más prudente sería no volver a poner un pie en Cuévano.
Marcos va a la mina y el Colorado le dice que alguien fue y le disparó en el brazo. Regresa a casa de su tío y ve que Jim trae el brazo enyesado; todos los demás están muy preocupados debido a que su tío está rehaciendo el testamento. Jim le pide a Marcos que lo lleve a su casa y cuando llegan lo invita a ir de cacería; a pesar de que Marcos se niega Jim no le hace caso.	54.28 - 59.35	VI, 97-102	
Mientras Marcos trabaja en el cuarto de las cuatas entran sus primos y lo llevan al casino para llegar a un primer acuerdo con respecto de su parte de la herencia.	59.49 - 1.01.06	VI, 103-106	
Regresa a la casa y encuentra a Ramón y Lucero jugando ajedrez. Ramón lo lleva al despacho para beber y Marcos aprovecha para preguntarle si debería vender su parte de la herencia y en cuánto.	1.01.07 - 1.03.03	VI, 106-108	
Por la noche sale de su cuarto y se encuentra con Amalia quien lo lleva a otro lado dando a entender que tendrán relaciones sexuales.	1.03.08 - 1.03.45	VI, 108-109	"Soñé con columnas de números, con nombres de las estaciones de la poligonal y de los puntos visados, con distancias, azimutes, rumbos magnéticos, etc. Cuando abrí los ojos comprendí que estaba en el cuarto de las cuatas. Tenía mucho calor, en la espalda, sobre todo. Sentía como si me hubiera puesto un capote muy pesado. Otra cosa muy rara era que entre mis costillas y el colchón había algo duro, como un brazo, pero no era mi brazo. Unas manos, que no eran las mías, me estaban acariciando el sexo, alguien empezó a meterme la lengua por la oreja. Alguien se montó en mí. Iba a decir "Lucero, mi amor", cuando comprendí que la que estaba encima era muy pesada. —Amalia, mi amor —dije. El beso húmedo que ella me dio me hizo comprender que había acertado."
Por la mañana Jim lo busca muy temprano y lo lleva de cacería. Mientras cazan agachonas Jim y Marcos disparan; Marcos le da a dos agachonas y Jim trató de darle a Marcos.	1.03.50 - 1.05.52	VII, 123-125	
Cuando regresan a casa de Ramón cocinan las agachonas y mientras las comen Ramón se burla de Jim.	1.05.54 - 1.06	VIII125	
Marcos le llama a la Chamuca y ésta, enojada, le reclama por tardarse tanto en ir por ella y por estar en un bar. Fernando lo espera afuera en el carro, está lloviendo y a mitad de camino se atorán las llantas del carro en el lodo. Marcos se baja a empujar y mientras lo hace tres rancheros se burlan de él y él les responde con una mentada de madre. Fernando pide disculpas a los rancheros, Marcos se enoja por ello y le dice a	1.06.18 - 1.09.25	VII, 120-122	

Fernando que no les venderá su parte de la herencia.			
Ramón y don Pepe hablan sobre los resultados de las muestras de creolita. Ramón sigue desconfiando de Marcos pero confiesa que sus ojos, parecidos a los de su difunta esposa, hacen que confíe en él.	1.09.44 - 1.10.23	IX, 138- 139	
Mientras compra el periódico y se come un helado ve a lo lejos a Pancho y entra a la farmacia corriendo antes de que lo vean. La niña que atiende, al ver que Marcos no sabe qué pedir, supone que son condones, que le da pena pedirlos y se los vende.	1.10.25 - 1.11.13	IV, 76, VI, 97	A Marcos se le ocurre entrar a la farmacia y comprar condones.
Regresa inmediatamente a Muérdago y trata de apurar el trabajo pendiente para irse lo más pronto posible; sin embargo, mientras está en el cuarto de los bahúles entra Lucero, ésta comienza a hacer un dibujo de él, él se distrae con ella y momentos después tienen relaciones sexuales ahí. Amalia lo busca y éste no le abre por estar con Lucero. Mientras Jim se despierta en la noche y agarra su rifle, sin embargo no hace nada, solo se queda incado en la cama con el rifle en las manos, regresa Amalia al cuarto y Jim guarda el rifle y finge acomodar las cobijas.	1.11.14 - 1.15.05	VII, 122- 123	"Lucero, que seguía dibujando, me miraba de vez en cuando, mordiéndose el labio inferior. Yo fui a la puerta, cerré y eché la tranca, para evitar que entrara el Veneno, que estaba dormido en el patio, fui después a pararme detrás de Lucero, que seguía dibujando, le puse las manos sobre los hombros y le dije: —Ven. Ella se levantó, me siguió hasta el centro de la habitación y dejó que yo le quitara los huaraches, los pantalones, las pantaletas y la playera. —Siéntate aquí —dije, señalando el papel limpio que acababa de restirar sobre la mesa—. Ahora levanta las piernas y ponlas sobre mis hombros. Ella obedeció. Todo salió tan bien que no me importó ni cuando el orgasmo la hizo juntar las piernas y estuvo a punto de estrangularme. Mugió igual que Amalia." "Me llevó a la primera puerta del corredor, que siempre está cerrada, la abrió con la llave que llevaba en la mano y entramos en la sala que estaba en penumbra, porque las maderas estaban echadas. —Mira —dijo, y encendió la luz. Era el candil lo que quería que yo viera. —¿No es precioso? Es un candil de prismas, de doce luces, que mi tía Leonor nunca quiso encender porque, según ella, gastaba mucha corriente. —Es enorme —dije. —Cuando lo veo encendido siento como si estuviera en un cuento de hadas —dijo Amalia. Luego apagó la luz, cerró la puerta e hicimos el amor en el piso. —¿Vienes a mi cuarto esta noche? —me preguntó dos horas después, cuando ponía en la charola las botellas que iba a llevar al despacho. —Creo que no voy a poder —le dije—. Tengo que trabajar un rato muy largo. Lo pasé con Lucero."

Al otro día, mientras Marcos se baña, Amalia entra al cuarto y se hinca para hacerle sexo oral	1.15.07 - 1.15.41	VII, 119	En la mañana estaba yo debajo de la regadera con la cabeza enjabonada, cuando se abrió la puerta del baño. Levanté la cortina y vi a Amalia vestida de blanco. Por un momento pensé que había entrado creyendo que el baño estaba desocupado y que en el momento en que viera que yo estaba en la regadera iba a salir. No fue así. Amalia cerró la puerta, fue a la regadera, descorrió la cortina y se arrodilló frente a mí. Yo apenas tuve tiempo de cerrar las llaves del agua para no salpicarla. Iba a ponerle las manos en la cabeza pero estaba empapado y le hubiera descompuesto el peinado. Acabé agarrándome del cortinero y pensé: debo estar volviéndome loco, porque esta mujer me encanta.
La Chamuca llega a Muérdago sin previo aviso. Marcos está en el cuarto de los bahules trabajando y encuentra una nota de ... Zenaida lo va a buscar y le avisa que llegó la señora. Amalia y Lucero lo miran muy enojadas mientras conocen a la Chamuca, su tío se muestra muy contento de conocerla. Lucero se va muy enojada y mientras Marcos la sigue se encuentra con Amalia y ésta le dice que no tiene corazón.	1.15.43 - 1.17.41	VIII, 130- 131	
Por la noche la Chamuca toca la guitarra. Mientras se lava los dientes Marcos nota que ya no están colgados los calzones de ninguna de las dos. Mas tarde intenta tener relaciones con la Chamuca pero no lo logra.	1.17.43 - 1.19.38	VIII, 131- 132	
Al otro día, mientras Marcos trata de seguir trabajando sus primos llegan de nuevo con el y le proponen que se reparta la herencia de todos en cinco partes iguales. Ahí mismo firman los papeles.	1.19.39 - 1.20.37	VIII, 128- 129	
Amalia está en la cocina, entra Lucero y le dice que ella lleva el agua zafia y la botella de tequila con Marcos y Ramón, mientras los demás sobrinos se encuentran jugando cartas en la sala. Lucero sirve ambos vasos y le entrega en la mano el tequila a Marcos mientras éste y Ramón hablan del futuro de sus negocios y de que Ramón quisiera que Marcos se quedara por más tiempo. Marcos le da el vaso de tequila a Ramón y éste se lo toma completo, Marcos toma de la anforita que él traía. Más tarde Marcos va con la Chamuca a su recámara y le muestra el dinero que le entregó su tío; mientras Ramón escribe una carta para que Zenaida la lleve luego luego al correo y después se va a acostar	1.20.39 - 1.23.52	XI, 158- 159	Después de cenar, mi tío y Marcos iban a platicar en el despacho y Lucero o yo les llevábamos una botella de coñac para que tomara Marcos y una botella de agua mineral para que tomara mi tío, porque tenía prohibido las bebidas alcohólicas. Anoche, la testarudez de mi tío por no querer terminar su merienda me puso de mal humor, por eso arreglé en una charola lo que ellos necesitaban y Lucero la llevó al despacho, cuando ella salió, Marcos cerró la puerta y las dos nos sentamos en el corredor sin hablar.
Al otro día, mientras Marcos y la Chamuca guardan sus cosas para irse Zenaida les dice que algo pasa con su tío y descubren que ha fallecido. Durante el velorio don Pepe y el doctor canalejas descubren que Ramón fue envenenado por los lunares azules en el labio inferior. Mientras ellos buscan el frasco de agua zafia con Amalia, Marcos sigue a Lucero para hablar con ella. Mientras Marcos intenta hablar con ella lo ve la Chamuca, se enoja y se va. Marcos comienza a guardar sus cosas para ir tras ella, mientras en el velorio dan la noticia de las sospechas del envenenamiento de Ramón, los primos Tarragona inmediatamente creen que fue Marcos el culpable. En ese momento llega la policía y arresta a Marcos.	1.24.04 - 1.30.17	XI, 158- 169. XIII, 192.	Una noche antes Marcos y la Chamuca se van. Durante la madrugada y la mañana siguiente, mientras van en camino a la Playa de la Media Luna en Ticomán, Marcos va agonizando envenenado. La Chamuca lo lleva al hospital; mientras don Pepe va a buscarlos para hablar con Marcos sin saber que lo siguen los policías. Cuando don Pepe llega con Marcos al hospital, detrás de él entran los policías y arrestan a Marcos.
Marcos es encarcelado	1.30.18 - 1.30.29	XIII, 192	

Dan lectura del testamento pronto por las circunstancias de la muerte de Ramón. Están a punto de irse indignados todos hasta que el juez les indica que le llegó una carta donde anula algunas cláusulas del anterior y hace heredero universal a Marcos. Cuando ya están celebrando el juez les indica que si descubren que Marcos es culpable del envenenamiento éste segundo testamento queda anulado.	1.30.30 - 1.33.23	XII, 184- 186. XIII, 194-196, 199-201	Dan lectura al primer testamento y todos(excepto Lucero y don Pepe), molestos por lo que les ha dejado Ramón, se salen de la oficina del juez; posteriormente, Don Pepe le muestra a Gerardo el papel que le envió Ramón antes de morir con la intención de utilizarlo como prueba de que se suicidó y quitarle la culpa a Marcos para poder todos cobrar la herencia de Marcos según el segundo testamento.
Alfonso habla con los policías en el restaurante para llegar a un acuerdo de dinero para liberar a Marcos	1.33.24 - 1.35.02	XIII, 202- 205	Don Pepe resuelve el arreglo que hay con Pancho y Majorro para que dejen libres a Marcos y a la Chamuca
Alfonso va con Marcos y le indica que para salir libre tendrá que entregar su herencia entera a los policías	1.35.03 - 1.35.47	XIII, 197- 198	Don Pepe es quien habla con Marcos en la cárcel, le menciona sobre el segundo testamento pero no le dice nada de algún acuerdo para que pueda salir.
Jim revisa las cosas que hay en el cuarto de los bahules y encuentra los retratos de Marcos hechos por Lucero, así como unos dibujos de ambos teniendo relaciones sexuales.	1.35.48 - 1.36.28	XIII, 201	Jim encuentra los retratos de Marcos que hizo Lucero en la basura que lleva Zenaida. "Cuando Zenaida me abrió, comenté: —El señor Jim va enojado. Ella dijo en tono confidencial: —Es que encontré en la basura unas caras del señor Marcos que dibujó la señorita Lucero. —¿En la basura? —Ella misma las hizo pedazos y las echó en la basura. Yo saqué el canasto del cuarto de los baúles y lo llevaba por el patio cuando encontré a don Jim, que me dijo, "¿qué es eso que llevas allí?". "Pues nada", le dije, "es basura". Él sacó los pedazos de las caras y los estuvo viendo y no dijo nada, nomás se puso muy colorado y se fue."
Marcos sale de la cárcel y Alfonso lo recoge para invitarlo a un día de campo que él organizó para celebrar la conclusión de los trámites de la herencia. Mientras todos celebran Lucero lleva a un lugar apartado a Marcos y lo envenena con el vino que le da. Después, mientras Marcos está sufriendo el envenenamiento, Jim le dispara a Lucero y ésta muere.	1.36.29 - 1.41.43	XIV, 209- 211	Al terminar los trámites pendientes de la herencia meses después, Alfonso organiza un picnic; durante la celebración Marcos y Lucero se desaparecen un rato pero después don Pepe se encuentra con Lucero, ella trae puesto el jorongo y le explica que Marcos se lo regaló. Momento después se encuentra con Marcos, cruzan unas cuantas palabras y regresan caminando a la fiesta, es cuando se dan cuenta que todo el ruido ha parado y escuchan el grito de Amalia cuando descubre que Lucero está muerta.
Finalmente Marcos está hospitalizado y la Chamuca va al hospital por él.	1.41.48 - 1.42.21	XIII, 191	
Como acotaciones se lee al final que "eventualmente Marcos González se recuperó pero se le cayó todo el pelo. Dicen que él y la "Chamuca" se fueron a vivir a una playa y que pusieron un restaurante, en donde -por cierto- se comen muy buenos tamales".	1.42.23 - 1.42.33	XIV, 207	