

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

***Los hermanos del Hierro y Par de reyes. Una aproximación narratológica*  
Relato cinematográfico y relato literario**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN LETRAS MEXICANAS  
PRESENTA

Marco Antonio Silva Martínez

Asesora: Dra. Graciela Martínez-Zalce Sánchez

**México, 2008**



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.

Para doña Beatriz Martínez Árciga y don Anastacio Silva Gómez,  
artífices de mi vida, guías infatigables

Para Concepción Peña Rivera, por todo, por siempre

Con admiración y agradecimiento a mis profesores en la Facultad de Filosofía y Letras: Irene M. Artigas Albarelli, Rosa María Beltrán Álvarez, Sylvie Fabbienne Bradu Cornier, María Dolores Bravo Arriaga, Fernando Curiel Defossé, Aurelio de los Reyes García Rojas, Beatriz Espejo Díaz, Lourdes Franco Bagnouls, Manuel S. Garrido V., Georgina García Gutiérrez Vélez, Norma Susana González Aktories, Ana Elena González Treviño, Samuel Gordon, Héctor Grada, Patrick Johansson, Hernán Lavín Cerda, Jorge López Páez, Juan Lorenzo Lorenzo, Alonso Ramón Maldonado Graniel, Graciela Martínez-Zalce Sánchez, Angelina Muñiz Huberman, Edith del Rosario Negrín Muñoz, Arturo Noyola Robles, Tsubasa Okoshi Harada, Rafael Olea Franco, Marcela Palma Basualdo, Federico Patán López, Luz Aurora Pimentel Anduiza, Bulmaro Reyes Coria, Juan Antonio Rosado Zacarías, María Stoopen Galán.

Gracias permanentes a mis lectores y sinodales: Marcela Palma Basualdo, Aurelio de los Reyes García Rojas, María de Lourdes López Alcaraz, Edith del Rosario Negrín Muñoz, especialmente a mi asesora: Graciela Martínez-Zalce Sánchez.

Muchas gracias a María Garibay por abrirme las puertas de su biblioteca, así como al equipo de la Coordinación de Posgrado en Letras, al personal de la Biblioteca "Samuel Ramos" de la FFyL y de la Biblioteca "Rubén Bonifaz Nuño" del Instituto de Investigaciones Filológicas.

Pero en las zonas ínfimas del ojo  
no ocurre nada, no, sólo esta luz

José Gosrostiza

Y el viento del desierto les iba llenando de arena la boca,  
las narices, las orejas, los vidrios ojos abiertos

Ricardo Garibay

## ÍNDICE

	<b>Pag.</b>
<b>Introito</b>	1
<b>I. De géneros, temas y estructuras</b>	6
El <i>western</i> y sus atributos	8
Epopéya, tragedia, novela, leyenda	13
<i>Prima distributio</i>	19
Construcción temática	21
<b>II. Relato cinematográfico y relato literario</b>	26
El guión de <i>Los hermanos del Hierro</i>	32
Sumario de la película <i>Los hermanos del Hierro</i>	33
Ediciones de la novela <i>Par de reyes</i>	41
Sumario escénico de <i>Par de reyes</i>	43
Entramados	48
Variaciones de una misma historia	51
<b>III. Jerarquía de narradores, técnicas narrativas</b>	54
Mostradores y narradores en <i>LHDH</i>	56
Sujetos por la cruz	65
Los narradores de <i>PDR</i>	66
Afinidades	77
<b>IV. Recursos espacio-temporales en la película y la novela</b>	81
Surcos temporales	90
Argucias espaciotemporales	97
Delimitación histórica	101
Tiempos de escritura y rodaje, de expectación y lectura	103
<b>V. La trama de caracteres en los protagonistas de <i>LHDH</i> y <i>PDR</i></b>	104
¿Quién es el bueno, y para qué?	112
Palomas, gavilanes, zopilotes	116
Matador de hombres, matador de coyotes	118
Somos uno, ¿o qué no?	122
<b>Conclusiones</b>	124
<b>Fuentes documentales</b>	127

## Introito

El salto narrativo de *Los hermanos del Hierro*<sup>1</sup> a *Par de reyes*<sup>2</sup> es uno de los pocos casos en que un guión de cine –convertido primero en película– se transvasa a la literatura, pues lo más común es que los artefactos de uno y otra tengan un recorrido inverso: obras literarias (sobre todo narrativas) que devienen en cinematográficas. La singularidad de esta reconfiguración adquiere un mayor interés porque el autor del guión cinematográfico –a quien al parecer, de manera inusitada, se permitió tener voz y voto en la filmación– es el mismo que escribió la novela.

Ricardo Garibay –escritor hidalguense (Tulancingo, 1923) que había publicado las narraciones: *La nueva amante* (1949), *Cuentos* (1952), *Mazamitla* (1954) y *El coronel*, (1955)– ingresó al cine a mediados de los cincuenta con la idea común a mucha gente de obtener ahí fama y dinero. Hizo una de sus primeras participaciones en el argumento de *La sonrisa de la virgen* (Roberto Rodríguez, 1957); al año siguiente, con José Luis Celis, escribió los diálogos de *La cucaracha*, (Ismael Rodríguez, 1958). El escritor supo que su expectativa inicial había sido un espejismo. No obstante el “desdén por la fábrica y sus tripulaciones, el asco desde el primer día”,<sup>3</sup> escribir, adaptar argumentos, hacer diálogos y guiones cinematográficos fue un trabajo en el que permaneció por más de tres décadas.

Dice Víctor Ugalde acerca de la obra cinematográfica de Garibay: “no se puede saber a ciencia cierta cuántos guiones escribió y si en los que existen, y aparece su colaboración, su crédito es real o se redujo a la nada a cambio de un cheque que le permitiera comprar la subsistencia cotidiana”.<sup>4</sup> Lo que sí es comprobable es que Garibay

---

<sup>1</sup> *Los hermanos del Hierro* (1961), P: Cinematográfica Filmex, Gregorio Wallerstein, D: Ismael Rodríguez, A. y diáls. Ricardo Garibay. F: Rosalío Solano, M: Raúl Lavista, canciones de Jesús Gaytán (“Dos palomas al volar”), Rubén Fuentes (“Ciudad Victoria” y “Amor de madre”), Felipe Valdés Leal (“Sube y baja”) y del dominio público (“Flor de Dalia” e “Indita mía”) I: Antonio Aguilar, Julio, Alemán, Columba Domínguez, Patricia Conde, Ignacio López Tarso, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, Eduardo Noriega, David Reinoso, Víctor Manuel Mendoza, Amanda del Llano, José Elías Moreno, Noé Murayama, Eleazar García, Dolores Camarillo, Luis Aragón, Pancho Córdova, Pascual García Peña, Tito Novaro, José Dupeyrón, Alfredo Morán, Victorio Blanco, José Chávez Trowe, Salvador Terroba, Rodrigo Puebla, Ramón Sánchez, Regino Herrera, voz en off: Arturo de Córdova.

<sup>2</sup> Para esta investigación utilizo Ricardo Garibay, *Par de reyes*, 2ª ed., México, Océano, 1984. Esta es una de las cinco ediciones con que cuenta la novela. Véase la bibliografía.

<sup>3</sup> R. G., *Cómo se gana la vida*, p 202. Garibay narra por medio de cinco relatos las relaciones entre escritores, productores, directores y reporteros del cine mexicano en su libro *Diálogos mexicanos* (ver bibliografía).

<sup>4</sup> Víctor Ugalde, “Material para el olvido” en *Ricardo Garibay Obras reunidas*, t 9, p 36. Al final de este volumen se enlista una “filmografía mínima” del escritor: 27 películas y una relación de 36 guiones

escribió el cine drama *Los hermanos del Hierro*, el cual fechó abril-noviembre de 1959. Con Ismael Rodríguez, con quien había colaborado además de *La Cucaracha* en una trilogía de largometrajes sobre Pancho Villa, hizo las adecuaciones técnicas necesarias para transformar el texto en guión de cine y estuvo involucrado en el rodaje de la película, del 2 de enero al 3 de febrero de 1961.<sup>5</sup> La cinta se estrenó en octubre del mismo año en el cine Alameda, donde se exhibió durante dos semanas.<sup>6</sup> Aunque la productora (Cinematográfica Filmex) le pagó 50 mil pesos por su trabajo, el escritor no quedó satisfecho con la obra terminada, “yo sabía que tenía una gran historia en las manos, pero que tenía que esperar todavía mucho tiempo, que había sido sacada antes”.<sup>7</sup> Durante más de dos décadas Garibay reconfiguró la historia hasta decantarla en *Par de reyes*, cuya primera edición data de 1983. En el prólogo de la novela señaló que su historia: “Primero fue un enredo furioso, hecho a estacazos, con rencor a su materia rica y elemental. Luego fue un guión de cine, y de ahí película no enteramente desechable”.<sup>8</sup> Garibay hizo declaraciones encontradas en torno a *Los hermanos del Hierro*. En 1984, el escritor dijo que la cinta no fue mala y “figura como una de las principales películas hechas en México”,<sup>9</sup> pero también descalificó el trabajo actoral y consideró que “por cumplir con un *casting* estúpido”,<sup>10</sup> las palabras con que él construyó esa historia “me las habían enlodado”.<sup>11</sup>

Para brincar de una forma narrativa a otra Garibay debió resolver problemas diversos, uno de ellos fue el hecho mismo de partir de un antecedente fílmico que –para bien o para mal– era referencia no sólo para él como creador sino también para el público que conoció la película y era un lector potencial de la novela. Está claro que al optar por una forma expresiva distinta, amén de congraciarse con su elemento natural, la literatura, el escritor eligió también ya no depender de la creación en equipo que demanda el cine, sino

---

registrados en la SOGEM. Por otra parte, se consignan 34 participaciones cinematográficas de Garibay en el video preparado por la UNAM: *Escritores del cine mexicano sonoro*.

<sup>5</sup> Ismael Rodríguez apuntó sobre *Los hermanos del Hierro*: “El asunto es de Garibay y juntos hicimos la adaptación”, *Cuaderno de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*, v. 6, p 116. El escritor afirmó “yo dirigí a los actores. Yo participé íntimamente y se salvó la película”, conferencia “La piel y la entraña”, Reynosa, Tamaulipas, 14 de marzo de 1984. Julio Alemán comentó que Garibay “estuvo pegado” en la filmación: “incluso hubo un momento en que me dijo no le hagas caso al director yo soy el escritor, hazla así y asado”. M. A. Silva Martínez “Entrevista con Julio Alemán”, abril de 2007.

<sup>6</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t.11, pp. 23-25.

<sup>7</sup> Ricardo Garibay, conferencia “La piel y la entraña”, Reynosa, Tamaulipas, 14 de marzo, 1984.

<sup>8</sup> R. G., *Par de reyes*, p 7.

<sup>9</sup> “La piel y la entraña”, Reynosa, Tamaulipas, 14 de marzo, 1984.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> *Idem*.

sólo de sus palabras y de su imaginación para contar cómo una madre, con ayuda de un pistolero, educó a sus hijos para vengar el asesinato del jefe de la familia.

Esta investigación tiene pues dos fuentes principales: la película *Los hermanos del Hierro* y la novela *Par de reyes*. El propósito no es disminuir o magnificar los alcances de una u otra para sentenciar cuál es mejor, sino analizar los elementos que confieren al texto cinematográfico y al texto literario su carácter narrativo. El cine y la literatura tienen distintas formas de enunciar sus relatos, pero comparten una estructura narrativa similar, cuyos elementos pueden estudiarse por separado: el narrador, los personajes y sus acciones, la trama en que se ordena una historia de principio a fin, entre otros.

Para narrar se requiere un relato que sea del interés tanto del narrador como del narratario. Los tres factores (relato, narrador, narratario) son básicos para establecer ese acto comunicativo que es la narración. Aquí disertaré en particular sobre esos relatos cinematográficos y literarios que proponen *Los hermanos del Hierro* y *Par de reyes*; me interesa desentrañar –por medio de la teoría narrativa y el instrumental analítico de otras disciplinas como la genología, la tematología, la estilística– esas estructuras narrativas, ¿qué es lo que los distingue como relatos?, ¿cuáles son los elementos que los constituyen?, ¿cómo se cuenta una misma historia con lenguajes diferentes? La idea es ensanchar los cuestionamientos, ensayar algunas respuestas a partir de la discusión reflexiva en torno de las peculiaridades que acercan y alejan al cine y la literatura. ¿Hasta qué punto ambos son cómplices en el arte narrativo? Con ejemplos de la película (incluido el guión) y la novela, analizaré las metamorfosis de la palabra a la imagen y luego la evolución de ésta nuevamente al lenguaje de la palabra escrita.

En el primer capítulo me auxiliaré del estudio de los géneros y de la tematología para entender cómo el género cinematográfico y el género literario determinan en cada caso la conformación y el tratamiento de los temas de una y otra obra. En las películas y en las novelas es posible pescar temas y motivos explícitos o velados que han navegado en las aguas de relatos anteriores; asimismo, son susceptibles de servir como referentes de filmes y narraciones literarias futuras. ¿Qué asuntos tratan, cómo los abordan, en cuáles modelos intentan insertarse *Los hermanos del Hierro* y *Par de reyes*? La película tiene como referencia el *western* estadounidense, pero también la comedia ranchera mexicana. Garibay procuró como inspiradores de *Par de reyes* “la *Iliada*, el poema de Homero que yo leo unas

dos o tres veces cada año desde hace 30 o 40 [...] los cantares de gesta, los de la antigua épica española *El cantar del mío Cid*, por ejemplo, los corridos mexicanos, la Biblia”.<sup>12</sup>

Apoyado en un campo conceptual narratológico (narración relato, mimesis, *mythos*, trama, *diégès*, historia, discurso, entre otros términos) en el segundo capítulo iniciaré propiamente la distinción narrativa entre la película y la novela mediante la segmentación secuencial y episódica de cada una. ¿Qué es lo que sucede y lo que se cuenta en el filme y en el relato literario? También habré de referirme al guión cinematográfico, a los significados que le conceden los integrantes del equipo de filmación y, en particular a las versiones del guión de la película estudiada, así como a las cinco ediciones que tiene, hasta inicios de 2008, la narración literaria. ¿Qué importancia tienen el inicio y el final en el entramado de los relatos?

La mediación entre los autores de una obra y quienes la reciben es crucial para determinar estrategias discursivas como la focalización y la perspectiva, las cuales son también herramientas narratológicas que permiten establecer cuáles son las escenas, los personajes y las acciones que tienen mayor relevancia para el o los narradores; ¿desde qué punto de vista ellos cuentan las historias?, ¿quién o quiénes narran? Si los personajes pueden ser también sujetos de enunciación narrativa, ¿cómo enterarse de lo que se cuentan a sí mismos por medio del recuerdo? Parte de la respuesta se halla en la combinación de técnicas cinematográficas como el *flashback*, la disolvencia y la voz en *off* que potencian ese proceso introspectivo denominado en literatura monólogo interior.

En el cuarto capítulo transitaré por los caminos y los momentos construidos en el cosmos particular de la película y de la novela. Los estudios teóricos, cinematográficos y literarios, en relación con el espacio, el tiempo y los componentes de cada uno son fundamentales para dilucidar sus referencias reales o posibles, la relación que tal universo espaciotemporal –definido por las imágenes y la banda sonora en el caso del cine y por tropos y figuras retóricas en el de la literatura– tiene con los personajes y sus acciones, así como el vínculo extratextual que el espacio y el tiempo establecen con los receptores.

Por último enfocaré la reflexión en torno de los protagonistas de ambos relatos: Reinaldo y Martín. ¿De qué manera se crean los personajes en el cine y en la literatura? Las enseñanzas aristotélicas abrieron un camino de estudio que aún se actualiza. Con el examen

---

<sup>12</sup> *Idem.*

de las líneas de comportamiento de cada uno de los hermanos del Hierro pretendo comprender el carácter individual de ese par de reyes inmerso en el gran entramado tanto de la película como de la novela, ¿son Reinaldo y Martín simples mediadores o en verdad protagonizan su destino?

## I. De géneros, temas y estructuras

Porque la literatura es más antigua que el cine, la clasificación de los relatos literarios en categorías o géneros antecede también el estudio genérico de los relatos fílmicos. ¿A qué género cinematográfico pertenece *Los hermanos del Hierro* y en cuál género literario se inscribe *Par de reyes*?<sup>1</sup> ¿Presentan rasgos inconfundibles? Pero sobre todo, ¿qué importancia tiene saber los géneros con los que se asocian si lo que se pretende analizar y comparar en este trabajo es la estructura narrativa de ambas obras? Al abordaje de estos cuestionamientos, así como de aquellos que relacionan los géneros con los temas y a unos y otros con las estructuras, se orienta esta fase inicial de la investigación.

El argumento de la película y de la narración literaria –cuyo autor en ambos casos es Ricardo Garibay– es muy semejante: cuenta la historia de Reinaldo y Martín del Hierro cuyo padre es asesinado cuando ellos aún son niños. La Viuda, con ayuda de un Pistolero, los educa con la idea de la venganza. Al crecer, los hermanos la cumplen. Aunque piensan y actúan de modo distinto, se enamoran de la misma mujer: Jacinta. Ella quiere a uno y se casa con el otro. Al final Reinaldo y Martín mueren ejecutados.

Ismael Rodríguez,<sup>2</sup> director de *LHDH* se refirió a la película como un anti-*western*; refirió que en su trabajo de realización, por encima de reproducir las acciones violentas propias del género, se propuso “hacer un estudio psicológico de un puñado de personajes sin recurrir al melodrama, sin concesiones, dejando –al contrario de lo que es muy común en los *western*– fuera de cuadro toda la violencia.”<sup>3</sup>

Emilio García Riera escribió que *LHDH* “fue la primera película mexicana que quiso hacer eco de la revaloración del *western* por la mejor crítica mundial de su época, y su

---

<sup>1</sup> En ocasiones, y a partir de ahora, me referiré a *Los hermanos del Hierro* como: *LHDH* y a *Par de reyes* como *PDR*.

<sup>2</sup> Ismael Rodríguez Ruelas (1917-2004) participó con diversos roles (actor, sonidista, productor, guionista y director) en casi un centenar de películas. Previamente a la realización de *Los Hermanos del Hierro*, (1961) Rodríguez y Garibay colaboraron en los largometrajes: *Así era Pancho Villa* (1957), *Pancho Villa y la Valentina* (1958), *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte* (1958) y *La Cucaracha* (1958), el primero como director, productor y guionista de tales cintas, Ricardo Garibay como guionista y/o dialoguista.

<sup>3</sup> Eugenia Meyer (coord.), *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*, v. 6, p 116.

ejemplo contaría mucho en un último y equívoco auge del género previo a su virtual desaparición”.<sup>4</sup>

Jorge Ayala Blanco habla de *LHDH* como de un filme híbrido, pues encuentra que confluyen ahí motivos tanto del *western* estadounidense relacionados con la verosimilitud de la acción, así como del propio cine de Rodríguez, interesado entre otras cosas en la vitalidad popular y en las relaciones familiares.<sup>5</sup>

Hubo una preocupación lingüística entre quienes leyeron la primera edición de *Par de reyes* (1983), de Ricardo Garibay. Por ejemplo, Elena Urrutia destacó el trabajo hecho con las palabras para crear una tragedia y una epopeya de amor, entre los hermanos y Jacinta.<sup>6</sup> A Patricia Ávila le pareció que los diálogos son “de difícil lectura. No coincide exactamente la fonética con la transcripción gráfica del signo lingüístico”; así que la comentarista ubicó esta obra literaria “en el ámbito de la subliteratura que realiza un buen periodista”.<sup>7</sup> Laura Reinking advirtió descuidos ortográficos y consideró que “el ambiente de desolación –demasiado cinematográfico– funciona como incubador de tragedias”.<sup>8</sup>

Otros de los primeros comentaristas de *PDR* apuntaron sus dardos hacia la organización estructural. Ethel Krauze destacó los cantares de gesta como punto de partida para acercarse a la obra citada y reconoció en su estructura narrativa una naturaleza sinfónica.<sup>9</sup> Sandro Cohen resaltó la doble tradición oral que sigue el relato: por un lado las narraciones del campo mexicano mezcla de realidad y ficción y, por el otro el esfuerzo autoral para “reproducir lo más cercanamente posible la estructura de una leyenda...”.<sup>10</sup>

La pertinencia de saber con qué géneros literarios y cinematográficos se asocian el film y la obra narrativa elegidos para este trabajo se apoya en la coincidencia de dos

---

<sup>4</sup> E. G. R., *Historia documental de cine mexicano*, t 11, p 26. A despecho de lo que consideraba García Riera el género aún se cultiva en esta primera década del siglo XXI. Baste citar como ejemplos: *Open Range*, (2003), *Blueberry: L'expérience Secrète* (2004), *The Alamo* (2004), *Seraphim Falls* (2007), *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007).

<sup>5</sup> J. A. B., *La aventura del cine mexicano*, pp. 128-135. Ayala Blanco se refiere en “Elogio del chilli-western” a un: “Cine híbrido, conspiración engañosa del cine de consumo y el cine de expresión; hijo de la brutalidad idiofernandezca, del cine de charros, de la obsesión criolla por rescatar el honor mediante la violencia, del regusto mexicano por la sangre y la muerte; producto afectado por una insalvable huella neocolonial. Habrá chilli-westerns como hubo spaghetti-westerns, cuyas nuevas convenciones latinas ha apurado con avidez”. J. A. B., *La búsqueda del cine mexicano*, p 194.

<sup>6</sup> Semanario *Punto*, 23 de enero, 1984, p 22.

<sup>7</sup> *Ibid*, p 21.

<sup>8</sup> *Idem*.

<sup>9</sup> *Excélsior*, sección cultural, 20 de diciembre de 1983, p 5.

<sup>10</sup> *Excélsior*, sección cultural, 13 de diciembre de 1983, p 6.

especialistas en estos asuntos. Kurt Spang subraya que “el género, al situarse en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura toda como institución, nos permite indagar las relaciones entre estructura y temática, forma (del contenido y de la expresión) e historia”,<sup>11</sup> pues, de acuerdo con el crítico, la teoría de los géneros “es un principio de orden: no clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar (época o lengua nacional), sino por tipos de organización o estructura específicamente literaria.”<sup>12</sup> Según Rick Altman para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, deben tener un tema y una estructura en común. Si sólo comparten un elemento y no el otro no pueden considerarse del mismo género.<sup>13</sup>

### **El *western* y sus atributos**

Altman indica que los géneros cinematográficos desempeñan múltiples operaciones simultáneamente: aportan las fórmulas que rigen la producción; constituyen las estructuras de los textos; influyen en las decisiones de programación; determinan la interpretación del público sobre las películas a partir de sus expectativas respecto del género. No obstante, en esa doble paternidad genérica industria-público de cine, Altman juzga que aun cuando el público crea los géneros, en sentido profundo es la industria la que los establece y designa.<sup>14</sup> En relación con el espectador, Mario Onaindia subraya:

Saber determinar a qué género pertenece una película resulta, pues, fundamental para que el espectador pueda interpretarla correctamente, porque el género determina normalmente el valor simbólico del espacio, el tipo de personajes, etc., así como la reacción que se espera del espectador o los mecanismos de identificación”.<sup>15</sup>

Por otra parte la división genérica mayor en el cine es resultado del estudio del origen de éste, a fines del siglo XIX. Tal examen estableció una distinción entre el documental y la ficción, los cuales nacieron con unos meses de diferencia. Recordemos que en 1895 los hermanos Lumière y los primeros operadores del cinematógrafo se limitaban al registro

---

<sup>11</sup> Kurt Spang, *Géneros literarios*, p 22.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p 25.

<sup>13</sup> Rick Altman, *Géneros cinematográficos*, pp. 46-47.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 34-37.

<sup>15</sup> Mario Onaindia, *El guión clásico de Hollywood*, p 42.

escueto de la vida cotidiana apenas alterada por la presencia del nuevo aparato. Esas “vistas”, de la salida de los trabajadores, la fábrica, la estación del tren, la comida del bebé, los bañistas y muchas más, perfilaron lo que hoy conocemos como cine documental. Los experimentos de Méliès en 1896 –el trucaje y lo fantástico llama Morin a esas “dos caras de la revolución” hechas por el realizador francés–<sup>16</sup> iniciaron el camino del cine de ficción. Es en este último en el que se inscribe la película *LHDH*. Dentro de la ficción han evolucionado muchos géneros, entre otros, el musical, el *western*, la comedia, el *thriller*, el horror, etcétera. Tanto Ismael Rodríguez como García Riera y Ayala Blanco encuentran en el término *western* un punto en común para referirse a *Los hermanos del Hierro*. Revisemos ahora los componentes de tal género.

El *western* se constituye por la combinación de varios elementos entre ellos el mito<sup>17</sup> estadounidense. Altman cita a otros teóricos de cine, como André Bazin para quien “nació del encuentro entre una mitología y un medio de expresión”, mientras que para Will Wright “el *western*, aunque aparezca situado en una sociedad industrial, posmoderna, es un mito en la misma medida que los mitos tribales de los antropólogos”.<sup>18</sup>

Fernández-Santos advierte en el *western* una combinación de tradiciones folclóricas, orales y escritas de la conquista, el reportaje periodístico, el circo, la novela y la música que coadyuvieron al desarrollo de las «actualidades» documentales de Edison hasta

desembocar en el primer intento de reconstrucción de lo que, en su origen, fue indistintamente mito y realidad, leyenda y reportaje, fantasía y documento: *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903) de Edwin S. Porter. Ambición mitológica y ambición histórica coinciden en la misma partida de nacimiento del *western*.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> E. M., *El cine o el hombre imaginario*, pp. 60-61.

<sup>17</sup> Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau parten de la postura de Mircea Eliade en el sentido de que «el mito cuenta una historia sagrada», para decir que el *western* “simplificó al máximo los elementos constitutivos de la gesta americana a la que ponen marco las inmensas extensiones del Oeste de los pioneros y de los indios”. Astre y Hoarau encuentran que, a diferencia del mito primitivo del que habla Eliade, en el mito americano las criaturas divinas son naturales y representan un ideal en el que coexisten valores sedentarios como tierra y agua, pero también los portadores de vida errante, fuego y muerte; ambivalencia que clarifica la contradicción de EE UU, “un país amante de estabilidad y democracia, pero surgido de una violencia que ha intentado negar institucionalizándola”. *El universo del western*, p 212.

<sup>18</sup> R. A., *Géneros cinematográficos*, pp. 41-42. Acerca de la sociedad industrial posmoderna, Amícola señala que para un estudioso cómo Fredric Jameson, el posmodernismo se relaciona con la velocidad de la nueva era cibernética en un siglo XX en el que los Estados Unidos marcaron una preeminencia mundial entre 1943 y 1973. José Amícola, *Camp y posvanguardia, manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, p 44.

<sup>19</sup> Ángel Fernández-Santos, *El cine, enciclopedia del 7º arte*, tomo 2, p 190. De acuerdo con Altman, *Asalto y robo de un tren* y otras películas definidas como *western* implican una idea, nunca expresada en voz alta, de que “el género cinematográfico que llamamos *western* es una prolongación directa del tratamiento que en el

Sumado al mito fundacional del oeste de EE UU, el *western* conjunta otros elementos que estructuran el género como la presentación de grandes espacios,<sup>20</sup> desérticos e inhóspitos donde transitan sobre todo caballos, carretas, animales de carga y trenes, guiados por los hombres que habrán de conquistar y/o colonizar esos territorios poblados de fauna peligrosa como serpientes, lobos y aves de rapiña. El género presenta personajes tipo como los pioneros o fundadores del oeste, los *cowboys*, los indios, los soldados que integran la caballería, los forajidos y delincuentes, pero también los gambusinos, agricultores, granjeros y constructores de caminos para el ferrocarril.

En *LHDH* hay tomas panorámicas del paisaje sobre todo al inicio y final de la película que reflejan el horizonte semidesértico de una llanura. También se observan grandes planos de un río y otros de una mina. En el film aparecen carretas, caballos y ganado, chivos, borregos y algún conejo; los animales dañinos sólo son mencionados por los personajes. Como tipos sociales destacan los vaqueros, los pistoleros, los soldados y tangencialmente los mineros, visto cada grupo en el contexto mexicano del norte del país.

Debe tenerse en cuenta que el *western* es también “una sutil y profunda manifestación de *desacuerdo* latente ente las colectividades colonizadoras y los territorios (la válvula de seguridad) que los políticos del Este destinaron para ellas”.<sup>21</sup> Al trasplantarse a nuestro país –de ese vasto espacio territorial estadounidense, que hasta el siglo XIX perteneció a México– el *western*, que del lado norte de la frontera fue un género cinematográfico asociado con un mito fundacional, errancia, confrontación de tradiciones y un modo violento, pero convencional, de saldar las cuentas, en el lado sur, el *western* se mezcló en muchas ocasiones con el melodrama<sup>22</sup> y la comedia ranchera,<sup>23</sup> lo cual diluyó su

---

siglo XIX se dio a «el Oeste americano» como símbolo y mito”, R. A., *Géneros cinematográficos.*, p 60.

<sup>20</sup> Aunque el *western* también puede ocurrir en espacios interiores como apunta Roman Gubern, quien pone como ejemplos de este tipo la películas *El pistolero* (*The gunfighter*, 1959) de King Vidor y *Río Bravo* (*Río Bravo*, 1958) de Howard Hawks, “en donde la secuencias más extensas y de más alta tensión psicológica y dramática tenían lugar en el interior del salón y de la oficina del sheriff”. Román Gubern. *El cine, enciclopedia del 7º arte*, tomo 2, p 112. Altman considera que en el caso de los grandes planos generales del paisaje que pueblan incesantemente el *western*, importan menos las localizaciones reales en sí que el uso del paisaje como visualización del peligro y el potencial que el Oeste, simultáneamente, representa. R. A., *op. cit.*, p 49.

<sup>21</sup> Fernández-Santos, *op. cit.*, p 152. Las cursivas y paréntesis son textuales.

<sup>22</sup> En relación con este género que tiende a exacerbar las emociones, Carmen de la Peza señala que en el ámbito semihipnótico que la oscuridad procura en una sala de cine, emergen las pasiones y sentimientos reprimidos por la gente culta, de modo que ahí, “el melodrama permite la identificación con esos deseos y sentimientos del «espíritu vulgar», como los celos, el machismo, la agresividad, la violencia, el realismo, entre otros muchos”. C. de la P., *Cine, melodrama y cultura de masas; estética de la antiestética*, pp. 13-14

esencia. Al subrayarse las emociones lacrimosas y/o humorísticas, amenizadas muchas veces por cuantiosos números musicales, interpretados por los héroes, las cintas facturadas en México sólo tenían coincidencias temáticas, pero no estructurales, con las de los *cowboys*. Esta situación y el interés mayor que los comentaristas y críticos mexicanos pusieron en los sesenta en el cine europeo, propiciaron que se catalogara con menosprecio a cualquier film relacionado con historias de vaqueros.<sup>24</sup>

Advierte Altman que si los temas y estructuras compartidos que certifican la pertenencia de una película a un género provoca la existencia de ciertos atributos básicos, las películas de género usan reiteradamente los mismos materiales “vista una vistas todas”, naturaleza repetitiva que resuelve los mismos conflictos fundamentales: “el mismo ataque sigiloso, la misma escena de amor que culmina en el mismo dueto. Cada película varía los detalles dejando intacto el tema básico”.<sup>25</sup>

Fernández-Santos acota que ante la coincidencia argumental entre uno y otro *western* “adquiere una especial relevancia el «punto de vista» con que esos contenidos idénticos son expresados una y otra vez, así como la línea –por lo general muy sinuosa– que resulta de la comparación de estos sucesivos tratamientos diferentes del mismo objeto”. De modo que a la expresión “visto uno, vistos todos” debe agregarse, “cada nueva película si realmente es nueva, presupone una forma necesariamente elástica, modificable o, al menos, matizable de exponer o de abordar el mito”.<sup>26</sup>

Entre las situaciones dramáticas más importante del *western* está el duelo, “homicidio legislado”, lo llama Fernández-Santos, que representa el instante culminante de “esta supremacía formal de la muerte violenta. El *western* trastoca el valor estético del mal. La idea de pureza, la teoría de la elementalidad y la coartada de la inocencia del cine del Oeste, se desvanecen con esta revelación”.<sup>27</sup> Ese ritual con el que dos pistoleros saldan sus cuentas es semejante a “un paso militar, o como un tablero de ajedrez con las piezas en sus

---

<sup>23</sup> Siboney Obscura refiere que la comedia ranchera “fue resultado de la combinación de una serie de premisas semánticas (historia del México rural, literatura del siglo XIX, conceptualización visual de lo mexicano, cine mudo de argumento y teatro de revista, entre otros) organizadas sobre la base del cine de ambiente campirano”, S. O., *La comedia ranchera y la construcción del estereotipo del charro*, p 47.

<sup>24</sup> Jorge Carrasco señala que a las películas mexicanas que siguieron el modelo del Oeste de EE UU se las llamó “de caballitos” y, en los sesenta luego de que nació en Italia el spagueti *western*, se patentó en México el *chilli western*, J. C., *Los héroes del cine mexicano (época sonora)*, p 107.

<sup>25</sup> R. A., *Géneros cinematográficos*, pp. 47-48.

<sup>26</sup> A. F-S., *El cine, enciclopedia del 7º arte*, t. 2, p 189.

<sup>27</sup> *Ibid*, p 134.

lugares; como si el mito en sí se llevase a cabo”.<sup>28</sup>

Los duelos parten de amagos verbales, en este sentido Fernández-Santos dice que “...un presentimiento aplazado y concentrado, un explosivo juego de palabras y de miradas que puede estallar en un juego de acciones violentas, es un *western*”.<sup>29</sup> En *LHDH*, durante un baile que evoca la viuda, dos tipos desean bailar con la misma mujer. Tras el primer intercambio de palabras, uno de ellos intenta sacar la pistola. Reinaldo padre, quien está desarmado, elude el amago de su contrincante sujetándole fuertemente la muñeca, mientras le dice: “No seas fante, quédate con la huerca si quieres”. (*LHDH*, 1’37”).

En otro baile, Martín se rehúsa a ceder a su pareja mientras sostiene el siguiente diálogo con un potencial bailarín:

Hombre: ¡Qué pasó huerco!, ¿no sabe que esta pieza es calabaciada?

Martín: Quiere bailar con ella o conmigo. Yo me llamo Martín del Hierro.

Hombre: Mire qué nombre tan bonito, ¿por qué no le pone música? Qué se me hace que este Hierro es puro fierro colado, de esos que se cuarteán.<sup>30</sup>

La escena se interrumpe para ver otra simultánea, cuando se regresa a la primera Martín está en el piso con el rostro sangrante y a punto de responder la agresión. Pero el duelo es evitado por la intervención de Reinaldo que controla a su hermano y se lleva al otro invitándole una copa.<sup>31</sup>

En *LHDH* hay más ejecuciones y enfrentamientos que duelos. La primera muerte es producto de una emboscada y las últimas son autoinmolaciones. En la cantina, Martín mata por la espalda al asesino de su padre y de manera similar a Fidencio Cruz, en el río. La película no muestra cómo realiza las ejecuciones por encargo, sólo la manera en que enfrenta al caporal de Manuel Cárdenas que quiere madugarlo. Los desafíos de Reinaldo, sostenidos a gran distancia, se parecen más a un combate militar.

Es probable que Gregorio Wallerstein, el productor de *Los hermanos del Hierro*,

---

<sup>28</sup> Christopher Frayling (autor de la biografía sobre el director Sergio Leone, titulada *Something To Do With Death*) en “Comentarios” a la película *Había una vez en el Oeste (C’era una volta il West/ Once Upon a Time in The West*, 1968, de Sergio Leone), Paramount A Gulf + Western Company, 2004.

<sup>29</sup> A. F-S., *El cine, enciclopedia del 7º arte*, tomo 2, p 127.

<sup>30</sup> Ismael Rodríguez, “Los hermanos del Hierro”, (expediente A. 00374, Cineteca Nacional) p 3. Aunque este diálogo se modifica en *Par de reyes*, pues Martín es quien, ante la presentación del otro (“Yo me llamo Régulo Garza, oigá”) aconseja ponerle música. La situación dramática es la misma: el preámbulo de un duelo.

<sup>31</sup> En relación con esta última escena dijo Ismael Rodríguez: “Quise hacer sentir toda esa violencia sugiriéndola y mostrar los resultados después”, en Eugenia Meyer, *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*, v. 6, p 116.

haya aceptado que en la empresa de la que era socio se filmara la película, por saber que se trataba de un *western*, un género conocido en México por la gran cantidad de películas alusivas provenientes del vecino país del norte, y también porque había sido abordado por el cine mexicano desde los treinta,<sup>32</sup> aunque con elementos locales que situaban las destrezas vaqueriles y las aventuras de los héroes en el contexto mexicano del que los críticos de cine llamaron años después comedia ranchera.<sup>33</sup>

Debe subrayarse que los rasgos genéricos de la película mexicana que aquí se analiza fueron marcados por el autor del cinedrama o argumento, Ricardo Garibay, quien posteriormente, al alimón con Ismael Rodríguez elaboraría el guión cinematográfico respectivo. Convengamos pues que *LHDH* es una película inscrita en el género del *western*, aun cuando la intención del realizador del film haya sido contragenérica.

### **Epopeya, tragedia, novela, leyenda**

Franca Sinopoli, en seguimiento de A. Warren (*Theory of Literature*, 1942), distingue entre la teoría clásica y la teoría moderna de los géneros literarios; explica que la primera es normativa y prescriptiva, define las reglas que deben acatarse y no acepta la mezcla sino que postula una pureza genérica basada en una “unidad formal y temática”. La teoría moderna, en cambio, describe sin intención de canonizar, acepta el relativismo y la mutabilidad y, por lo tanto, la mezcla que da origen a otros géneros.<sup>34</sup>

El comparatista Claudio Guillén precisa que de la clasificación general de J. W. Goethe –*Epos Lyrik und Drama*, como “formas naturales de la poesía”– se ha desprendido una lista cuantiosa de géneros literarios que el mismo polígrafo alemán actualizó en su

---

<sup>32</sup> En esta década se hicieron largometrajes como *Juan Pistolas* (1935), del estadounidense Robert Curwood, *Ora Ponciano* (1936), de Gabriel Soria, *Allá en el rancho grande* (1936), la cual con su gran éxito de taquilla se constituyó en modelo a seguir, *Adiós Nicanor* (1937) de Rafael A. Portas y *¡Aquí llegó el valentón!* (1938) de Fernando A. Rivero, entre otras. Ver E. G. R., *Historia Documental del cine mexicano*, tomos 1 y 2.

<sup>33</sup> Siboney Obscura encontró referencias a este nombre en los años sesenta, “periodo en que se iniciaron los estudios formales de la historia del cine mexicano”. S. O., *La comedia ranchera y la construcción del estereotipo del charro*, p. 49. En ese tenor se filmaron películas que constituían series como las que realizaron Jaime Salvador con el personaje de El Rayo justiciero (nueve películas entre 1954 y 1956) y Federico Curiel con el de El Látigo Negro en 1959. Los actores que caracterizaron tanto al Rayo (Antonio Aguilar) como al Látigo Negro (Julio Alemán) personificarían respectivamente, a los hermanos Reinaldo y Martín en *LHDH*. Al Látigo ya lo había interpretado Luis Aguilar en dos películas de Vicente Oróná. Véase filmografía y E. G. R., *Historia Documental del cine mexicano*, ts. 7, 8, 9 y 10.

<sup>34</sup> F. S., *Introducción a la literatura comparada*, pp. 180-181.

tiempo, entre ellos: alegoría, cantata, drama, elegía, epigrama, fábula, novela, sátira.<sup>35</sup> Dentro de la ordenación contemporánea de esa triada de “formas naturales” es de interés prioritario para el presente trabajo la épica o narrativa en la que se inscriben, según Óscar Gerardo Ramos: copla, romance, égloga, cuento, novela, epopeya.<sup>36</sup>

Guillén establece seis posiciones para analizar los géneros literarios. Desde el punto de vista histórico: quienes definen los géneros no son los críticos sino escritores del pasado al acatar o emular determinados modelos; sociológicamente: hay continuidad y resistencia al cambio, se sostiene un paradigma mental con obras canónicas, pero los géneros se entrecruzan y modifican sin cesar; desde el punto de vista del lector: el género promueve un contrato, lo cual significa que mientras el público tiene una expectativa previa de lo que va a leer, el escritor que innova “se apoya en ese entendimiento para construir, muchas veces sus sorpresas”; desde el punto de vista del escritor y del crítico: “el género actúa como modelo mental” mismo que no tiene por qué limitarse a una “taxonomía inductiva elaborada en la actualidad”; desde una visión estructural: existen obras “cuyo origen es contragenérico”, de modo que los escritores alteran el orden tradicional y con ello también la manera de leer las obras canónicas; comparativamente: se puede delimitar la extensión de un género en el espacio y en el tiempo “¿en cuántas lenguas, cuántas culturas, cuántas civilizaciones ha brotado el género X?”.<sup>37</sup>

Indica Glowinski que, como contrato entre quienes participan de la comunicación literaria, los géneros también programan las modas de lectura, contienen una conciencia genérica que se manifiesta de manera diferente por los emisores y los receptores. La mínima conciencia genérica aparece con la aptitud para distinguir un género de otro con base en una tradición; en tanto que el mayor grado de conciencia se da cuando se expresan formulaciones teóricas; en la esfera intermedia se articulan los nombres de los géneros.<sup>38</sup>

Por los comentarios vertidos en publicaciones periódicas sobre *Par de reyes*, se desprende que ésta es una obra narrativa que Urrutia ubica entre tragedia y epopeya, Krauze la asocia con el cantar de gesta y la sinfonía, y Cohen con la tradición oral,

---

<sup>35</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, p 156.

<sup>36</sup> O. G. R., *Categorías de la epopeya*, p 121.

<sup>37</sup> C. G., *op cit.*, pp. 137-145.

<sup>38</sup> Michal Glowinski, *Teoría literaria* pp. 102-104.

específicamente la leyenda.<sup>39</sup>

En su tiempo, Aristóteles distinguió la tragedia de la epopeya al definir la primera como la mimesis de una acción que es *representada* por actores y que “moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos”,<sup>40</sup> mientras que la epopeya –que parte también de la mimesis de una acción y posee características muy similares a la tragedia– es una composición *narrada*, pero de manera diferente a las narraciones históricas. Es decir que aunque son similares, la tragedia se ubica en el territorio genérico del drama y la epopeya en el de la narrativa.

En un estudio de 1988, Ramos define la epopeya como un macrocosmos mimésico creado por un narrador o rapsoda que, colocado en una supraperspectiva y con base en leyendas tradicionales, proyecta “numerosidad de agonistas, vastedad de espacio, magnitud de tiempo y grandiosidad de movimiento” entrelazados con una complejidad de temas; todo ello mediante un lenguaje esencializante o *epos* y una técnica de composición a la que el teórico llama *diataxis*,<sup>41</sup> con la cual el rapsoda “reúne, ordena, jerarquiza, todos los elementos del ritmo, tensión, drama, anudamiento, clímax, desenlace”.<sup>42</sup>

Acerca del rango genérico: novela, Sinopoli reseña que cuando la épica inició su extinción, floreció la novela a la cual primero Hegel y luego Luckács vislumbraron como épica moderna; posteriormente Bajtín sostuvo que la novela nace y se desarrolla en antítesis a la épica, de la que sería un género autónomo y pluridiscursivo, que contiene discursos orales y escritos, dialógico y subversivo en relación con el dominante, además de tener cercanía con la cultura popular.<sup>43</sup> Aunque algunos críticos la llaman protonovela, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, es considerada como la primera novela moderna. Carlos Fuentes escribió, en 1969, que la novela actual “es mito, lenguaje y estructura”.<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> Luego de señalar la etimología latina de la palabra *legenda* que significa cosas para leer, lo que habrá de ser leído, el DRAE establece: relato transmitido desde el pasado por tradición, frecuentemente acerca de una persona o un lugar determinado; puede contener un núcleo de hechos históricos, a menudo agrupados alrededor de personajes históricos o semihistóricos [...] No hay una distinción rigurosa entre la leyenda y el mito, que se origina en una sociedad preliteraria, frecuentemente trata de seres sobrenaturales [...] y da a entender que explica un fenómeno natural o el origen de una costumbre social, ni entre la leyenda y el folclor [...] que también por lo general se transmite oralmente, pp 314-315.

<sup>40</sup> A., *Poética*, p 16.

<sup>41</sup> O. G. R., *Categorías de la epopeya*, p 123.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p 87.

<sup>43</sup> F. S., *Introducción a la literatura comparada*, p 190.

<sup>44</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p 19.

Glowinski anota que aun cuando es difícil saber qué requiere un género en cada etapa de su evolución, sí es posible decir que la novela necesita primordialmente “la narratividad, [el] hecho de contar una serie de acontecimientos que se perciben como ficción y que forman un todo coherente”, además de haber sido escrita en prosa y tener mayores dimensiones que otros géneros narrativos.<sup>45</sup>

Con este parcial despliegue de elementos y mecanismos inherentes al género narrativo, se tiene una visión más precisa del continente de la novela y de las características de tragedia y epopeya. En este sentido se puede considerar *PDR* como una novela que sigue de modo cercano los modelos clásicos; continúa, por ejemplo, algunos de los moldes de la epopeya al tejer un conjunto de versiones de un mundo de gran dimensión espaciotemporal; así como se acerca a la tragedia, pues por medio de sus personajes busca mover a compasión y temor a los receptores con un fin purificador (anagnórisis de los protagonistas y catarsis en este caso de la lectura). Pero también –por los rasgos de oralidad que posee– *PDR* guarda una gran cercanía con los relatos populares, el mito<sup>46</sup> y la leyenda.

Ricardo Garibay señala en el prólogo de su novela, que *PDR* tuvo como origen, en 1957, la narración oral que le hicieron dos conocidos suyos. Además, tiempo después de realizarse la película *Los hermanos del Hierro* (1961), el escritor acudió a las regiones de Veracruz y Tamaulipas de donde procedían las versiones populares, “a ver lo que quedaba de las dos leyendas”. Es decir que, desde su perspectiva, tanto los rasgos orales que le fueron transmitidos y que buscó ratificar *in situ*, como el carácter inestable realidad/ficción implícito en tales narraciones aunados al propio aporte creativo del autor (“¡Y qué no imaginé durante veintiséis años!”) apuntalaron la destilada escritura de *Par de reyes*.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Michal Glowinski, *Teoría literaria* pp. 99-100. Ramos habla de epopeya y novela en relación con esa mayor “perspectiva con que el narrador mira el cosmos que poetiza; así como la mayor o menor granditud que infunde a ese cosmos y, por consiguiente, la mayor o menor tonalidad y calidad de las varias categorías que componen la mimesis. En cualquier narración se dan agonistas, espacio, tiempo, temas, semanticidad, etc., pero el enfoque de perspectiva que otorga el rapsodo es más reducido en la novela respecto a la epopeya, y más reducido, todavía, en el cuento, ya que el enfoque se contrae, aún más, sobre un número menor de agonistas y de situaciones espacio-temporales”. Ramos, *op. cit.* p 121.

<sup>46</sup> N. Frye considera que el mito «es una historia en la que algunos de los personajes son dioses y otros seres con poderes sobrehumanos. Rara vez sucede en tiempo histórico: su acción ocurre en un tiempo superior o anterior al tiempo común». C. García Gual lo define como «un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano». Ambos son citados por Enric Sullá en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, p 127.

<sup>47</sup> R. G., *Par de reyes*, pp. 7-8. Para esta investigación trabajo con la edición de Joaquín Mortíz, México, 1994.

Guillén subraya que la naturaleza de la literatura oral “–no sólo primitiva, ni épica, ni popular–”<sup>48</sup> depende de los variados usos de fórmulas que, según Milman Parry, son grupos de palabras regularmente empleadas bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial determinada. Aunque parece que tal definición está pensada para el género lírico, quizá se pueda extrapolar a la narrativa, para decir que con dichas fórmulas es posible distinguir huellas genéricas del tipo: “érase que se era”, “érase una vez”, etcétera, que fueron usadas una y otra vez en las narraciones clásicas para niños.

En *PDR* se enfatizan fórmulas muy añejas. El capítulo XV inicia con: “En aquel tiempo...” que en la Biblia, tanto en el Viejo como en el Nuevo testamento, aparece de manera reiterada al inicio de muchos versículos, baste citar algunos: Levítico 24:10; Deuteronomio 10:1, 10:8; Samuel: 17:48; 1Reyes 3:16, 14:1; 2Reyes 20:12, 24:10; San Mateo 11: 25, 12:1, 14:1, 18:1.

El capítulo XVII de *PDR* inicia: “Y<sup>49</sup> aconteció que...”, fórmula reiterada en: Génesis 12: 14, 24:15. 39:7 (sin la “y”, también aparece en 21:22, 35:22, 38:1, 39:5, 39:7, 40:1, 41:1); Deuteronomio: 1:3 y 2Reyes 4:11, 6:5. Además, *PDR* emplea también como el Evangelio un género como la parábola, que según el DRAE es la narración de un suceso fingido, del que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral. La novela de Garibay cuenta un episodio que podría denominarse la plaga de los coyotes, que se analizará más adelante.

Tampoco es raro encontrar en *PDR* huellas de otros textos genéricos: “...doña Jacinta, mi dulce señora de don Martín del Hierro”,<sup>50</sup> la cual remite a las novelas de caballería,<sup>51</sup> o bien: “...parecieron dos hermosos héroes, o sea hombres de otras épocas y de divina estirpe, que giraban desenvainando las filosas espadas”,<sup>52</sup> que conectan al lector con

---

<sup>48</sup> C. Guillén, *op. cit.* p 151.

<sup>49</sup> En este caso la y, en lugar de ser conjunción, funciona como un adverbio que según el DRAE está en desuso y significa allí.

<sup>50</sup> R. G., *Par de reyes*, p 179.

<sup>51</sup> Una de las acepciones de doña es dueña, en este sentido Marta Haro Cortés dice que en este tipo de narrativa medieval convivían dos concepciones de la mujer, por lado se sublimaba a la dama y se realzaba su perfección física y moral, por el otro se daba cuenta de su desvalimiento y fragilidad. En las novelas de caballería se hacía una separación de las mujeres: las doncellas, solteras y vírgenes y las dueñas que eran casadas, aunque no se excluía la aparición de dueñas solteras y doncellas casadas. M. H. C., *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, pp. 181-182.

<sup>52</sup> R. G., *Par de reyes*, p 115.

los poemas homéricos, y por lo tanto con la épica clásica. El capítulo cuarto de la novela revela conexiones con la épica, el cantar de gesta<sup>53</sup> y la leyenda.

Este es un canto por el mal. El mal que armó a los hermanos Del Hierro, los sacó de su rancho, de su comarca, de Tamaulipas [...] el mal que canto y zarandé su nombre a lo largo de la frontera del Norte... ¿Par de reyes? Si es uno, yo no conozco más que uno. Son dos ¿había de estar uno al mismo tiempo en dos mugradas?, cuando mataron al Muzo saliendo de Tijuana, mataron también al hombre de los Roques, en Sabinas [...] yo supe de una cantina en Parral, eran cinco, adentro de la cantina él solo, dicen que es un Güero no muy alto.<sup>54</sup>

A partir de varias narraciones orales entrelazadas se transmite y se recrea un espíritu épico que consiste, de acuerdo con Ramos en “el rescate del mayor cúmulo de vida tal como se proyectaba en el canto popular”. Todo ese conjunto de géneros inserto en *PDR* desvelan la estructuración de una narrativa posmoderna si se atiende el aserto de Sinopoli, en cuanto a que este tipo de novela retoma de la novela modernista, pero con un mayor acento, “su carácter poliédrico y la capacidad de sintetizar en sí a otros géneros literarios”.<sup>55</sup>

Estos y otros surcos genéricos trazados en *PDR* además de confirmar el carácter intertextual<sup>56</sup> de la literatura muestran una tendencia a desmitificar o resignificar modelos canónicos. Al sembrar estas alusiones,<sup>57</sup> el autor pretende que germinen durante el acto de lectura y, por consiguiente, que su obra se afilie con ese tipo de literatura. Por otro lado, al asumir una conciencia genérica (“creció tropezando o desesperó el asunto hasta hacerse novela, según espero”)<sup>58</sup> señala también la evolución de la épica y, de algún modo su independencia a un solo molde, pues la novela admite en su seno una pluralidad de géneros.

Antes de hablar de algunos de los temas y motivos con que se construyen *Los hermanos del Hierro* y *Par de reyes* será oportuno revisar, así sea desde un plano

---

<sup>53</sup> El *Diccionario internacional de literatura y gramática* de Guido Gómez de Silva puntualiza que tal género se refiere a “cualquiera de varios poemas épicos en francés antiguo o en provenzal antiguo de los siglos XI a XIII, que celebran las gestas o hazañas de personajes heroicos (históricos o legendarios) [...]. Estos poemas se escribieron originalmente en versos asonantes usualmente de 10 o 12 sílabas (8 sílabas en la etapa primitiva); casi todos ellos son anónimos...” p 108.

<sup>54</sup> R. G., *Par de reyes*, p 69.

<sup>55</sup> F. S., *op. cit.*, p 191.

<sup>56</sup> Helena Beristáin señala que la intertextualidad es definida por el autor de *Palimpsestos*, Gerard Genette “como una relación de co-presencia entre dos o más textos; presencia efectiva de un texto en otro, y da como ejemplos la cita, el plagio y la alusión”. H. B., *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, pp. 28-39.

<sup>57</sup> La alusión es un “enunciado cuya plena concepción supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones no perceptible de otro modo.” *Idem*.

<sup>58</sup> R. G., *Par de reyes*, p 7.

panorámico, la estructura formal o disposición externa del filme y de la película, con el propósito de contar con más elementos para el análisis.

### *Prima distributio*

El filme es un gran sintagma<sup>59</sup> divisible en secuencias, escenas, planos,<sup>60</sup> tomas y fotogramas.<sup>61</sup> La secuencia es un conjunto de escenas que forman parte de una misma unidad narrativa. Si se toma en cuenta que tal unidad narrativa puede estar constituida por “una idea, un motivo, una situación, una acción”,<sup>62</sup> la secuencia es, por una parte, un segmento narrativo acreditable a los creadores de una película (ténganse en cuenta productor, director, guionista, fotógrafo, editor, actores, técnicos, etcétera) pero por la otra, es también una construcción elaborada por los espectadores.

Onaindia cita a Jean-Paul Torok, para quien la secuencia

es un gran episodio, el equivalente de un acto en el teatro y de un capítulo en la novela. Constituye un gran bloque de significación, una unidad narrativa autónoma. Puede constituirse a partir de un acontecimiento continuo o de una serie de hechos discontinuos que se desarrollan en muchos escenarios, en momentos diferentes y entre diversos personajes pero en los dos casos representa un sistema narrativo coherente, una “pequeña película dentro de una película” compuesta de un comienzo, de un medio y de un fin. Se puede componer de escenas independientes formando un conjunto de significante propio.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> De acuerdo con Christian Metz el filme es un gran sintagma que se compone de segmentos autónomos; el teórico encuentra seis tipos sintagmáticos: escena, secuencia, sintagma alternante, sintagma frecuentativo, sintagma descriptivo y plano autónomo. R. B., *et al.*, *Análisis estructural del relato*, p 155.

<sup>60</sup> Adela Hernández Reyes y Salvador Mendiola explican que aunque no se trate de fenómenos equivalentes, “puede compararse el valor semiótico del plano para el cine con el valor de las palabras para el lenguaje y el del compás para la música. Las tres son unidades completas, autosuficientes, elementos de sentido base; articulan una unidad completa de significado”, A. H. R. y S. M., *Manual de apreciación cinematográfica*, pp. 30-31. J. Aumont considera posible que un plano se pueda fragmentar, ya sea por su duración en la que ocurrirían “profundas transformaciones del cuadro”, por ejemplo mediante un movimiento de cámara; o bien, por sus parámetros visuales, sobre todo en relación con el espacio, como sucedería con un gran contraste en blanco y negro, o efectos de *collage*. J. Aumont, *et al.*, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, pp. 58-59.

<sup>61</sup> La escena es un conjunto de planos que mantienen unidad de lugar, de tiempo y de personaje (s); el plano es la selección de una imagen por medio de la cámara; el encuadre o rectángulo que delimita el campo visual y que puede ser muy amplio (panorámico) general, medio y de acercamiento. La toma es la serie de fotogramas filmados de manera ininterrumpida durante el tiempo que determine el director. El fotograma es el equivalente de una fotografía. Una serie de 24 fotogramas por segundo (según la convención) dan al espectador la sensación de movimiento. Ana María Cardero, *Diccionario de términos cinematográficos*, *apud*; Germán J. Carreño, *Manual de cine super 8*, pp. 36-37.

<sup>62</sup> Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guión*, p 104.

<sup>63</sup> M. Onaindia, *El guión clásico de Hollywood*, p 110.

Para facilitar el análisis, y con base en la película *LHDH*, propongo la siguiente división secuencial: I Emboscada, II Velatorio, III Aprendizaje, IV Flirteos y roces, V Vendetta, VI Oficio: pistolero, VII Éxodo-errancia, VIII En pos de Jacinta, IX Ases, pares, tercias, X Duelos.

En el caso de la novela, hay una primera división: texto y paratexto. Lowe define al texto como un grupo de signos representativos con una estructura de dirección lineal. Los signos pueden estar constituidos por palabras, imágenes o, incluso... sonidos inarticulados pero que puedan: a) representar acontecimientos y b) ser procesados en un orden determinado para contener una carga narrativa.<sup>64</sup>

En la novela el texto puede ser uno solo o dividirse en grandes partes que reúnen segmentos medianos: los capítulos o episodios, capaces de contener subcapítulos y estos escindirse luego en párrafos, oraciones, palabras y signos. Según la noción genetteana, el paratexto es “aquello mediante lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y desde un punto de vista más general, al público”.<sup>65</sup> Entre los paratextos se incluyen: título, nombre del autor, ilustraciones, prólogo, epígrafe, epílogo, notas marginales, etcétera.

La novela *Par de reyes* contiene un prólogo, 18 capítulos ordenados en números romanos y un epílogo. Con base en los nombres asignados a las secuencias fílmicas puede señalarse que la novela contiene en su capítulo I las tres primeras secuencias, el capítulo II se corresponde con Flirteos y roces, Vendetta; el III con Oficio: pistolero; VII, VIII, IX, X y XII con Éxodo-errancia; VI, XI y XII con En pos de Jacinta; XV, XVI, XVII y XVIII con duelos; pero los capítulos IV, V, parte del VI y el epílogo no encuentran correspondencia. A reserva de que más adelante se detallen los puntos en común y las disonancias entre la versión cinematográfica y la versión literaria, debe señalarse que la evidente semejanza textual-estructural de *LHDH* y *PDR* incluye otro dato equiparable: el relato literario contiene como epígrafe la primera estrofa de la canción de Jesús Gaytán, “Dos palomas al volar”, que se canta al iniciar la película.<sup>66</sup> Por lo pronto, la diferencia más notable entre la película

---

<sup>64</sup> “Text is a set of representational signs with a directional linear structure. The signs may be words, images, or even ... inarticulate sounds, but they can (a) represent events and (b) be processed in a determinate order, then they can carry a narrative”. N. J. Lowe, *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*, p 21. Las cursivas son textuales.

<sup>65</sup> Citado por María Stopen en la introducción al libro *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, pról. Margit Frenk, México, UNAM/ Universidad de Guanajuato/ Gobierno del Estado de Guanajuato, 2002.

<sup>66</sup> Más detalles sobre la canción y el carácter narrativo de la música se darán en los capítulos tercero y cuarto.

y la novela es que el texto literario (en la edición de 1994) tiene un epílogo que potencia la historia hacia una dimensión espacio-temporal de mayor magnitud.

### **Construcción temática**

El tema, dice Claudio Guillén, “congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura”, es además “lo que el escritor modifica, modula, trastorna”.<sup>67</sup> Luz Aurora Pimentel está de acuerdo con el mismo teórico en que “el tema no es sólo una elección por parte del escritor sino una construcción por parte del lector”, el cual elige, extrae, cita, sin cesar, de modo que los temas, son entidades parciales en cuyo montaje interviene el lector. La narratóloga define al motivo como un principio estructural o idea dominante de una obra; establece la diferencia entre uno y otro en que el tema “orienta una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo”; mientras que el motivo es una unidad casi autónoma que, a decir de Greimas es recurrente y migratoria.<sup>68</sup>

La venganza mortal en tanto precepto que se persigue a toda costa para satisfacerse ante un agravio parece ser el tema estructurador de *Los hermanos del Hierro* y *Par de reyes*, dos configuraciones semejantes que se expresan por medio del cine y la literatura. Sin embargo, si el tema es una abstracción definida en conjunción con el sujeto que, como tipo o personaje, “es un centro de imantación de valores tematizados y acaba por representarlos”,<sup>69</sup> en *LHDH* y *PDR* no todos son vengadores. En cambio, existe otro tema que tiene relación con aquél pero que, me parece, es de mayor amplitud: la pérdida como un acontecimiento imprevisible que conmociona prácticamente a todos los personajes importantes de la novela y de la película.

En *LHDH* y *PDR* la pérdida comienza con la emboscada en la que Reinaldo del Hierro padre es asesinado. Los agonistas del mundo configurado por el film y la novela se sacuden internamente porque pierden algo o se pierden; es decir, dejan de poseer lo que consideraban valioso, o no se encuentran donde, como y/o con quien deseaban estar; yerran el rumbo de sus vidas y se entregan a la maldad (la perdición); naufragan en cuerpo y/o

---

<sup>67</sup> C. Guillén, *op. cit.*, p 235.

<sup>68</sup> L. A. Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, pp. 215-220.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p 217-218.

espíritu; padecen una disminución gradual o fulminante de sus personas. Los perdedores nada más no se hallan.

La pérdida es un camino que corre paralelo al de la victoria, la cual parece ganar una gran distancia de por medio, pero en ocasiones se reduce a grado tal que ambas líneas se confunden. En estas obras los presuntos y fugaces triunfadores, tanto en la guerra como en el amor, se dan cuenta que el logro de algún éxito buscado no les genera un derroche de alegría sino la impresión de entrar en el purgatorio. El suyo no es un triunfo que selle su buena fortuna en forma cabal y para siempre sino una victoria pírrica, una sensación frustrante, más dañina que placentera.

La Viuda que parecía haber ganado un buen esposo, amante y proveedor, lo pierde, pero sobre todo acusa la pérdida de la paz consigo misma y de la cordura, se transforma cada vez más en un ser pétreo y poroso hasta lo deleznable; su gran pérdida la impulsa hacia la venganza, pero no se satisface al obtener, por medio de sus brazos filiales, la perseguida muerte de Velasco, porque se da cuenta que con tal consumación consigue sobre todo perder a sus hijos, pérdida que se da tanto en el sentido de sufrir su falta o ausencia como en el de causarles daño y condena.

Reinaldo y Martín pierden al padre, guía y protector y con ello la posibilidad de vivir por más tiempo la etapa edénica en que se encontraban; Reinaldo pierde en seguida la buena relación afectiva con su madre y, posteriormente, la deseada unión con Jacinta que él y ella daban por hecha; al ganar la batalla contra los perseguidores de su hermano, Reinaldo se percata que ese triunfo, además de hacerle perder el control de una continencia, tan férreamente ejercitada, sólo es una posposición de la fatalidad, el destino trágico al que ambos hermanos están condenados.

Martín se extravía de rumbo y de razón. Parece un ganador nato porque sale adelante de los enfrentamientos o las ejecuciones rutinarias hechas por encargo; tiene dinero, vino, mujeres y, en algún momento, la oportunidad de redimirse, al lado de Jacinta, pero sufre el síndrome pírrico al enterarse que su hermano también había pretendido a la misma mujer y siente remordimientos de sus acciones violentas que, antes de su reflexión, fueron inconscientes.

Jacinta logra liberarse de la tiranía de su hermano Manuel, pero no consigue a Reinaldo como pareja amorosa. Al final pierde tanto a su marido como al que podría

haberlo sustituido. El hecho de tener un hijo la pone en situación semejante a la que se encontraba la viuda al principio de la narración. En este aspecto, la película mantiene una ambigüedad respecto del destino de ella y de su retoño. La novela sugiere que Jacinta educó a su hijo de forma distinta a como lo hizo su suegra con Reinaldo y Martín. Jacinta es el único personaje que logra la redención por medios no violentos.

Manuel Cárdenas, un Absalón norteño, siente haber perdido autoridad ante su feudo al permitir que un sinvergüenza transgrediera la prohibición de acercarse a su hermana; su pérdida es, desde su punto de vista, degradante. Y al no aceptarla sigue un proceso de envejecimiento vengador en el que arruina también la dignidad y finalmente la vida.

Pascual Velasco se pierde durante mucho tiempo del lugar del crimen, un hecho que representó un éxito suyo en su momento, pero que, según confiesa poco antes de morir, bastante le ha cobrado la “condenada vida” (*LHDH*, 32`28”). “Ya le pagué mucho a la maldita conciencia”.<sup>70</sup>

La pérdida de vidas humanas tema y motivo trágico y elegíaco, ha generado páginas memorables como las del *Gilgamesh*, o la *Ilíada*, (en las cuales los héroes se duelen y compadecen por la muerte de su compañero de hazañas). En relación con la venganza que es tema y motivo, en la novela y en la película se percibe cómo se actualiza la ley del talión: ojo por ojo, diente por diente; la vendetta, venganza derivada de rencillas entre familias, clanes o grupos rivales. Antes de *LHDH* en el cine mexicano la venganza había sido un motivo en películas que rozaban el *western* pero en realidad eran melodramas o comedias rancheras como *El charro negro* (1940) de Raúl de Anda, *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941) de Joselito Rodríguez, *El peñón de las ánimas* (1942) de Miguel Zacarías, o *El río y la muerte* (1954), de Luis Buñuel.

Asociados con la pérdida y la venganza están dos temas artísticos universales: la muerte y el amor. El primero en relación directa con la violencia, ese fenómeno que conecta a los seres humanos con una visión cosmogónica y con su propia naturaleza, la cual de manera hiperbólica, suele equipararse a las erupciones, los huracanes o los tornados. En *Los hermanos del Hierro* y *Par de reyes* se da pues el tema-personaje o tipo social que, si en la antigüedad mítica recogida por la literatura, en particular la epopeya, fue el matador

---

<sup>70</sup> R. G., *Par de reyes*, p 49.

de hombres, en el contexto del *western* es el pistolero y en un ámbito intertextual y extratextual contemporáneo, es el sicario.

Tanto el maestro pistolero –presencia peligrosa pero también sombría y decadente– como los nuevos valores: Reinaldo y Martín –tiradores infalibles– e incluso los soldados rasos, representan un mundo que la sociedad quiere negar mediante la complicidad secreta, el violento rechazo o la indiferencia, pero cuyos efectos: los cadáveres que dejan a su paso, prueban su perenne actualidad. La sangre fría que muestran al ultimar vidas ajenas los confirma no como vengadores sino como verdugos, es decir, ellos son los instrumentos o últimos engranes de una maquinaria de justicia controlada por otros: hombres, dioses o abstracciones.

El amor, tratado en multitud de géneros, tiene aquí como fin una resolución imposible. Amor, devoción irrenunciable y nula reciprocidad es el vínculo que une a la viuda con su marido muerto, al que añora en el baile y en la cama; es la pasión devota que consume a Reinaldo parado en el recodo, hipnotizado ante la imagen fugaz de la amada, cuya carreta se aleja; es el fervor –lleno de recato pero no inmaculado– orgásmico mediante el cual Jacinta reconoce a su amado, tras el peligro de unos asaltacaminos o coyotes vencidos por Reinaldo (ajeno a Jacinta, porque la mujer ya le pertenece a su hermano), desfacedor de entuertos que:

Junta los caballos y silba sonoramente. Cuando aparece Jacinta los coyotes se agitan como gusanos en medio de la vereda, gimen y roncan. Jacinta atónita, llena de miedo, de gozo, de admiración, entre deliciosos líquidos que le bajan de todas partes, de las sienes, de la nuca, de las axilas y la espalda, de las ingles y los pechos y los muslos y que parece que la mecén o la dejan sin peso, y ella no conocía, ella nunca antes, cómo, ¡onde nunca! [...] ¡ay Dios[,] andáramos así toda la vida!<sup>71</sup>

Entre muchos otros motivos presentes en *LHDH* y *PDR* está el de las parejas de hermanos que son opuestos o de algún modo complementarios y se pueden encontrar desde la Biblia: Caín y Abel, quienes protagonizaron el episodio fratricida más recordado de la historia occidental, Jacob y Esaú, que se disputaron las bendiciones de su padre, pero al final encontraron la reconciliación; Moisés y Aarón, los cuales lideraron la salida de su pueblo, que estaba cautivo en Egipto. En la mitología grecolatina, como las dos parejas de gemelos

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 195-196.

engendrados por Leda: Pólux y Helena, tras su unión con Zeus y: Cástor y Clitemnestra, en el enlace con Tindáreo, su marido humano. Cástor y Pólux, guerreros conocidos como los dioscuros, que fueron divinizados. También están los fundadores de Roma: Rómulo y Remo, el segundo réplica desafortunada del primero.

Lo que puede sacarse en claro respecto de los géneros es que su reconocimiento permite apreciar dos mecanismos que operan de manera simultánea: los temas y motivos, así como las estructuras que adopta cada obra en particular; también que, a pesar de tener elementos que los caracterizan, los géneros son dinámicos, se mezclan y modifican incesantemente merced al seguimiento de una tradición o bien el rechazo a un canon.

Atendidos algunos de los temas y motivos que le dan estructura a los textos fílmico y literario<sup>72</sup> es posible analizar la distribución y el orden con que están armadas la película *LHDH* y la novela *PDR*, lo cual responde tanto a un procedimiento genérico, en el que por supuesto están involucrados temas y motivos, como a decisiones que se relacionan con los creadores y con los receptores. De ahí que aun cuando la intención de los primeros haya sido una, lo que los textos fílmico y literario revelan, al abrir sus mallas, puede ser distinto. Es evidente que con este trabajo de investigación se construye también una lectura que intenta ser vinculatoria, en aras de analizar su entramado.

A continuación se verá cómo, dentro de la estructuración secuencial o episódica que se ha propuesto en estas primeras páginas, subyace en el tejido de las escenas una trama que, sin embargo, deberá destrabarse para descubrir con más detalle en los capítulos siguientes las acciones, los espacios, los tiempos y personajes que configuran el relato cinematográfico y el relato literario.

---

<sup>72</sup> Aumont y Marie entienden ambos como construcciones en las que toman parte el analista y el crítico. Definen texto fílmico el “entendido como unidad de discurso, efectivo en tanto actualizado (materialización de una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico”, de modo que el sistema textual fílmico designa un modelo estructural específico. El sistema textual “es un objeto ideal construido por el analista”, es decir, una combinación de códigos que también constituyen un sistema no textual, pero sí útil para unir textos. En cuanto al texto literario, acuden a las reflexiones de Julia Kristeva para quien éste no es una obra o algo localizable en una librería sino un espacio: el de la propia escritura. “El texto, en este sentido-límite, se concibe como un proceso (infinito) de producción de sentido, y potencialmente como espacio de una actividad de lectura también infinita, interminable, que participa de esta productividad esencial del texto moderno”, J. Aumont y M. Marie, *op. cit.*, pp. 100-101.

## II. Relato cinematográfico y relato literario

La novela y el cine de ficción pueden contar una misma anécdota de manera distinta, pues una y otro poseen propiedades narrativas. Aquélla emplea de modo primordial las palabras. En la ficción fílmica predominan las imágenes. En la actualidad ambas expresiones artísticas son capaces de combinar técnicas propias con las ajenas. Sin embargo, tanto el cine como la literatura se constituyen en quehaceres cuya especificidad les permite entrar en relación. Fusionarse, sin confundirse. Las imágenes (fotografías, viñetas y aun las letras y palabras en movimiento) también pueden apoyar un relato literario presentado, por ejemplo, en el soporte de una página electrónica en internet. Por su parte, el cine se ha valido de los rótulos, letreros o intertítulos y, a partir de la incorporación del sonido, de la palabra articulada como elemento narrativo que confirma, complementa o contradice los encuadres de un mundo proyectado en una pantalla.

Para continuar con el análisis de *LHDH* y *PDR* es indispensable convocar una serie de conceptos propios de la teoría narrativa que están relacionados entre sí: narración, narratividad, relato, mimesis, mythos, trama, *diégèsis*, diégesis, historia, anécdota, discurso, y otros. Luz Aurora Pimentel señala que la narratividad, vista como una transformación operada en el tiempo, remite a la estructura profunda de los textos en general; con Greimas, la narratóloga distingue dos niveles conceptuales: el de las estructuras semio-narrativas o profundas y el de las estructuras discursivas que competen a la instancia de la enunciación. Si en el primer nivel –que puede llamarse narratividad figurada– caben los textos no verbales, como el cine, el ballet o la pintura y, en los cuales, el narrador queda a elección, en el segundo plano, referido a la narratividad verbal –oral o escrita– el narrador es una instancia indispensable.<sup>1</sup>

Pimentel dice que narrar “es un acto discursivo con propiedades particulares que lo pone en una relación especial tanto con el enunciador como con el contenido y/o referente de su enunciado”, el hecho de que exista alguien que narra establece entre lo narrado y el acto de referirlo una distancia temporal;<sup>2</sup> en cuanto a su red significativa, la narración implica por un lado, memoria, “como uno de los modos posibles de expresión de nuestra

---

<sup>1</sup> Esther Cohen (coord.) *Aproximaciones. Lecturas del texto*, pp. 257-262.

<sup>2</sup> E. C., *op. cit.*, p 267.

experiencia temporal”, e involucra una evolución en secuencia transmitida en el modo narrativo, o bien en el modo dramático, es decir por medio del diálogo como una acción en proceso, representable.<sup>3</sup>

En este sentido puedo agregar que el cine se significa doblemente: por el modo narrativo profundo y mediante la dramatización actoral en la que están involucrados gestos y sonidos. En cambio la novela se significa sobre todo con base en la narrativa. Si bien dentro del modo narrativo puede simularse el modo dramático, el diálogo no se actúa sino que se presenta en un soporte de papel y tinta. Sólo la literatura dramática lleva implícita su representación y, en tal caso, el proceso metamórfico que permite actuar ese diálogo culmina en el teatro.

Por más que podamos imaginarlos representados por los actores o las personas que nos brinde la imaginación, los diálogos insertos en la novela *Par de reyes* no dejan de ser texto dramático dentro de un esquema narrativo. A diferencia de lo que ocurre en la película *Los hermanos del Hierro*, por ejemplo, con los parlamentos de la Viuda y el Pistolero, interpretados por Columba Domínguez e Ignacio López Tarso. Ambos actores – con el auxilio del director, el fotógrafo, incluso el maquillista, el técnico en iluminación, el sonidista y el editor– les dan sustento a los personajes en su charla, lo cual trae consigo una serie de implicaciones: tono, timbre, intensidad de voz, dicción, actitud, gestualidad, proxémica, entre otros de los elementos que cuentan en una comunicación interpersonal. Es decir, en el texto literario el lector debe configurar los esquemas dramáticos propuestos. En un texto fílmico los diálogos se presentan ya configurados.

De acuerdo con Paul Ricoeur, el relato es una “construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional.”<sup>4</sup> En principio la definición vale para el texto fílmico y para la novela. Tal ordenamiento progresivo de un mundo posible se relaciona con la mimesis, a la que Aristóteles se refiere lo mismo en tanto imitación que como representación de una acción –los modos narrativo y dramático respectivamente– y a la cual Ricoeur le otorga un

---

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 267-268.

<sup>4</sup> Cita de Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, p. 10. Todorov distingue el relato de la descripción por su distinta temporalidad, señala que la pura descripción no basta para construir un relato, pero éste no excluye la descripción; por ello propone utilizar ficción como término incluyente, pues además la ficción “evoca el uso transitivo y referencial que se hace de las palabras en uno y en otro caso”. Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, pp. 68-69.

significado más amplio al distinguirla también en calidad de *mythos* o trama, en la que se estructura la disposición de los hechos, su concordancia (plenitud, totalidad, extensión apropiada) y discordancia.<sup>5</sup>

En el terreno fílmico, donde se presentan semejanzas con los conceptos narrativos anteriores, el relato también es definido en función de la temporalidad. Según Gaudreault y Jost, quienes siguen de cerca a Christian Metz, el relato es un “discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos”.<sup>6</sup> Mario Onaindia se apoya en Albert Laftay, el cual define el relato por oposición al mundo, pues mientras éste es discontinuo aquél se ordena según un riguroso determinismo. Todo relato cinematográfico tiene una trama lógica, es una especie de discurso ordenado por un «mostrador de imágenes», un «gran imaginador». El cine narra y a la vez representa, contrariamente al mundo, que simplemente es.<sup>7</sup> Gaudreault y Jost citan también a Souriau, para quien la diégesis es “todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción”.<sup>8</sup> Genette hace una distinción entre *diégès* y diégesis; entiende la primera al modo en que Souriau la empleó para oponer universo diegético (lugar del significado), al universo de la pantalla (lugar del significante fílmico). Por ello, dice el narratólogo no debe usarse como sinónimo de historia, pues más que encadenamiento de acciones la *diégès* es el universo donde aquélla ocurre. Por otra parte, la diégesis estaría más cercana al concepto de narración.<sup>9</sup> Para evitar la confusión aquí se usará la expresión universo diegético, entendida como esa dimensión espaciotemporal donde tiene lugar la historia.

La doble condición del cine, hay que reiterarlo, marca una de sus principales diferencias con la literatura que, como ya se vio en el capítulo precedente, se divide en “formas naturales” o modalidades distintas. Puede ser narrativa, como en la novela que nos ocupa, dramática, en el caso del teatro, y lírica, por lo que concierne a la poesía. Debe

---

<sup>5</sup> P. R., *Tiempo y narración I*, pp. 91.

<sup>6</sup> A. Gaudreault y F. Just, *El relato cinematográfico*, p 29.

<sup>7</sup> M. Onaindia, *El guión clásico de Hollywood*, pp. 80-81.

<sup>8</sup> A. Gaudreault y F. Just, *op. cit.*, p 43.

<sup>9</sup> Gerard Genette, *Nuevo discurso del relato*, pp. 15. Además, el autor de *Palimpsestos* advierte que la *diégès* proveniente del griego diégesis ha creado una mayor confusión, pues por esta debería entenderse, de acuerdo con Platón, el relato puro, sin diálogo, es decir, la antítesis de mimesis, que se refiere a la representación dramática. Sin embargo, si se han dado adjetivaciones erróneas al derivar diegético de diégesis y no de *diégès*, ello se debe quizás a que “la palabra francesa y la palabra griega se neutralizan desafortunadamente en el término único *diégesis* del inglés”. G. G., *op. cit.* p 16.

tenerse presente que la mayoría de los teóricos en cuestiones narrativas toman como base la *Poética*, de modo que cada nuevo aporte se constituye en actualización del estudio aristotélico. El relato literario y el relato cinematográfico se organizan pues con el lenguaje, las técnicas y procedimientos que les son propios a cada uno, pero en ambos se teje una trama. Lowe atribuye a Forster la primera referencia contemporánea de este concepto, pues en 1927, cuando se publicó *Aspectos de la novela*, su autor dedicó un capítulo para hablar de historia y trama, considerando a ésta como “una propiedad de la narración que nos obliga a leer activa e inteligentemente entre líneas, para emplear, valorar e idealmente ampliar nuestra comprensión humana de gente y de razón mediante el procedimiento de darles sentido a los hechos en forma real o imaginaria”.<sup>10</sup>

Peter Brooks entiende la trama en tanto principio de interconectividad e intención, que se pone en movimiento por medio de los elementos narrativos: acciones, episodios, incidentes; a lo cual se añade la dinámica del significado que se construye a partir del deseo.<sup>11</sup> Pimentel subraya que tal acto de interconexión debe ser intencional y significativo.<sup>12</sup> Pero además, dice Paul Ricoeur, tal operación es selectiva, pues “extrae de la simple sucesión la configuración”, integra lo heterogéneo (agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, etc.) y hace una síntesis de ello para conseguir la unidad de la totalidad temporal.<sup>13</sup> El filósofo francés sigue muy de cerca las premisas aristotélicas para encontrar que entre un episodio y otro debe haber, en lugar de simple sucesión, encadenamiento causal si lo que se quiere es verosimilitud.<sup>14</sup> Onaindia concuerda en que la

---

<sup>10</sup> “Plot is that property of narratives that forces us to read actively and intelligently between the lines: to use, to value, and ideally to extend our human understanding of people and causes through the process of making sense events, whether real or imagined”. N. J. Lowe, *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*, pp 13-14.

<sup>11</sup> Como la explica en *Reading for the Plot*, pp. 5 y 37. En el prefacio de su libro, Brooks argumenta, como gran premisa de su estudio sobre la trama, el seguimiento de una tradición narrativa, en la cual los textos en sí mismos sugieren el funcionamiento de la trama (p xii). Lowe advierte sobre el riesgo de la falacia textual, pues cómo se puede asumir que las propiedades del texto pueden ser suficientemente descritas en términos de su lenguaje interno o de otras estructuras textuales, más que de la interacción de aquellas estructuras con los mundos en los cuales fueron creadas, transmitidas y consumidas. Lowe advierte que si bien la trama es un atributo del texto, algo que se asienta en la página o en un soporte equivalente para ser consumido, por otra parte, la trama debe ser descifrada, lo cual no es un elemento intrínseco del texto sino una experiencia de lectura. N. J. Lowe, *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*, pp 14-15.

<sup>12</sup> L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 121-126.

<sup>13</sup> P. R., *Tiempo y narración I*, pp. 136-137.

<sup>14</sup> P. R., *op. cit.*, pp. 95-96.

causalidad es “el primer elemento que dota de lógica y, por tanto de un valor general y verosímil, así como de un significado al relato cinematográfico”.<sup>15</sup>

Podría decirse que la trama es una interrelación de elementos narrativos, dramáticos y discursivos dispuestos como un zurcido invisible del texto; un entramado que demanda también del tacto y demás sentidos del receptor para descubrir su significado. En el terreno de la recepción lectores y espectadores pueden meter su propio hilo para sacar hebra. Y este filamento más superficial de la trama que es extraído es la historia o anécdota, la cual permite observar las interconexiones entre los distintos elementos narrativos, tanto en el cine como en la literatura. Aunque no hay historia sin discurso según las premisas de algunos narratólogos. Con el primer término se hace referencia al contenido narrativo y con el de *discurso* a la forma en que se lo transmite. Genette prefiere hablar de una triada: “historia (el conjunto de los acontecimientos que se cuentan) relato (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y narración (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar)”.<sup>16</sup>

Para Ricoeur la historia es un texto ya estructurado, esta prefiguración ocurre por una doble dimensión temporal: *episódica*, pues responde a un orden cronológico, y configurante, porque se basa en una selección orientada de hechos. Resume Pimentel que la historia es entonces un entramado de orden lógico y, por lo tanto, nunca es inocente justamente porque es una “trama” una “intriga”: una historia “con sentido”.<sup>17</sup> Con lógica, cronología e ideología, en tanto orientación, se construyen tales abstracciones a las que se denomina historias.

Todorov alude al discurso como “contrapartida estructural del concepto funcional de uso del lenguaje” señala que “las frases son el punto de partida del funcionamiento discursivo; estas frases están articuladas entre sí y serán enunciadas dentro de un cierto

---

<sup>15</sup>M. Onaindia, *El guión clásico de Hollywood*, p 62

<sup>16</sup> Gerard Genette, *Nuevo discurso del relato*, p12. El también autor de *Palimpsestos* defiende su propuesta conceptual descartando el binomio fábula/sujeto, de los formalistas rusos, porque ya es prehistórico “y ya no nos sirve de nada”; la dupla de Benveniste historia/discurso, porque corresponde a otro nivel; así como la que el propio Genette había adaptado de esta última relato/discurso. Advierte que si en un relato no ficticio, como el histórico, el orden es: historia (los acontecimientos desarrollados), narración (el acto narrativo del historiador) y relato como producto, en la ficción “el orden narrativo instaura (inventa) al mismo tiempo la historia y su relato que son, por tanto, perfectamente indisociables”. (p 13). Luz Aurora Pimentel concuerda con la triada genetteana pero la representa como historia, discurso y acto narrativo.

<sup>17</sup> L. A. P., *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, p 21.

contexto socio-cultural, se transformarán en enunciados y la lengua en discurso”.<sup>18</sup> Como el discurso es la forma de transmisión narrativa de una historia, una organización textual que, como dice Benveniste se relaciona con la instancia de la enunciación, Todorov presume que una misma historia puede ser referida por una obra literaria o por un film.<sup>19</sup> Benveniste apunta que lo que caracteriza a la enunciación “es la acentuación de la relación discursiva al interlocutor, ya sea éste real o imaginario, individual o colectivo”. Así que como forma de discurso se requiere de dos figuras necesarias, como en la estructura del diálogo: una fuente y una meta de la enunciación.<sup>20</sup>

El encuentro del cine de ficción y la novela permiten que el guión cinematográfico sea considerado como el relato que narra mediante imágenes y sonidos;<sup>21</sup> es un relato que se vale de la palabra para evocar las imágenes y los sonidos estructurados en una historia. El guión de *Los hermanos del Hierro*, así como la novela *Par de reyes* comparten la categoría de relatos y, parcialmente, el discurso narrativo, aunque el guión es, a diferencia del cuento o la novela, un organismo en metamorfosis.

Pero el guión no existe, replica el guionista Jean Claude Carrière, pues “al final del rodaje, tal objeto efímero y paradójico va a parar a la basura”. En la visión hollywoodense, “el cine de estudios sostiene que toda película está contenida en el guión”, en cambio “la concepción europea –digamos la *nouvelle vague*–” deja abierta la posibilidad para que la filmación lo reformule, o bien la edición cuando “se ve si el guión ganó o perdió, si algo vivo apareció durante el rodaje, si gracias al director, a los técnicos y a los actores, algo que no se podía sentir en el guión se advierte en el montaje”.<sup>22</sup>

Dice Vanoy que el guión es un modelo pues cumple una función instrumental:

El guión es, en cierto modo, el modelo de la película que está por hacer. Es la base, el referente, el intermediario entre el proyecto (¿el fantasma?) y su realización. Representa

---

<sup>18</sup> T. T., *Los géneros del discurso*, pp. 21-22.

<sup>19</sup> R. B., *et al.*, *Análisis estructural del relato*, p 163.

<sup>20</sup> E. Benveniste, “*Problemas de lingüística general II*”, p 88.

<sup>21</sup> Martha Vidrio, *Escribir para el cine La muerte en Venecia de Thomas Mann en el guión cinematográfico* pp. 23-30.

<sup>22</sup> David Oubiña y Gonzalo Aguilar (compiladores), *El guión cinematográfico*, pp. 15-16. En este mismo libro, José Pablo Feinmann llama al guión, el embrión de la película, “escritura en tránsito, hipotética” (p 50-51), Beatriz Sarlo dice que el guión es el programa de rodaje de un film futuro, pero el film resiste y crea su propia escritura (pp. 137-138); Graciela Speranza se refiere al guión como “un texto efímero, de lectura instrumental, signado a transformarse en otra cosa” (p 147), Oubiña y Aguilar anotan que si el guión es una parte del filme a la vez, es su totalidad “parte no localizable y totalidad virtual (p 174).

abstractamente la película y la determina concretamente: es una maqueta; reproduce, como tal, ciertas propiedades del filme pero en otro lenguaje y según otra escala, como un modelo reducido. El guión es a la vez representación y esquema rector del filme.<sup>23</sup>

### **El guión de *Los hermanos del Hierro***

Sobre *Los hermanos del Hierro* existen por lo menos tres versiones distintas del guión. Una de ellas es el mecanuscrito que María Garibay, hija del autor, registró en la Sociedad General de Escritores de México (Sogem). La copia del mecanuscrito que se encuentra en la biblioteca y videoteca de la Sogem con el número de expediente 09873 –ordenado en “alcances”– está incompleto: consta de 63 cuartillas de tamaño carta. La anécdota se interrumpe en el episodio en que Martín y Reinaldo del Hierro se preparan para competir, en una improvisada prueba de tiro, ante la presencia de Jacinta, la mujer por la que ambos muestran interés. El texto contiene varias correcciones: cambios o añadidos de palabras, tachaduras de líneas y aun de escenas completas, así como retractaciones que hacen válidas las partes originalmente suprimidas. En adelante, me referiré a esta versión como VG1. Es un guión que tiende más hacia lo épico que a lo dramático, si se toma en cuenta la consideración de Vanoy:

Lo dramático solicita la emoción, la identificación del espectador, lo sumerge en una acción continua y tensa hacia el desenlace, y presenta un mundo y una humanidad inmutables; mientras que lo épico presenta la acción y su comentario, despierta la actividad intelectual del espectador, alterna el patetismo y la reflexión, sitúa al espectador ante un desarrollo narrativo discontinuo, argumenta.<sup>24</sup>

La segunda versión (VG2) contiene el título entrecomillado seguido por el crédito de Ismael Rodríguez y una fecha (1960), pero no es propiamente un guión de cine. Ese texto, que se encuentra en el Centro de Documentación de la Cineteca Nacional con el número de expediente A 00374,<sup>25</sup> es un símil de *dramtis personae*, que se relaciona con los nombres de los actores principales: Reinaldo del Hierro (Antonio Aguilar), Martín del Hierro (Julio Alemán), Madre (Columba Domínguez), Jacinta Cárdenas (Patricia Conde), Manuel

---

<sup>23</sup> Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*, p 20.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p 74.

<sup>25</sup> También hay una copia de tal texto en la biblioteca y videoteca de la Sogem, donde tiene el número de expediente G 0413. A0374.

Cárdenas (David Reinoso) General Pérez Trujano (Pedro Armendáriz). El mecanuscrito de 17 cuartillas de tamaño oficio se limita casi exclusivamente a reproducir los parlamentos de los personajes, aunque contiene también algunas acotaciones de carácter general, unas para marcar por ejemplo la división del texto en tres rollos, o bien esporádicas especificaciones audiovisuales (*flashbacks*, música), así como didascalias indicativas para los personajes que intervienen en la película como Reinaldo, a cuyo intérprete se le sugiere llamar a Martín (“gritando desesperadamente”).

De acuerdo con la versión publicada en las *Obras reunidas*,<sup>26</sup> a la que me referiré como VG3, este guión fue elaborado por Ricardo Garibay entre abril y agosto de 1959. La mayor parte de las secuencias corresponden a las del texto de la Sogem, aunque en ocasiones se observan algunas variantes. Esta edición es la más acorde con la película, pues aun cuando parte de VG1 contiene algunas modificaciones y reescrituras, según lo cuenta Victor Ugalde. En su artículo introductorio al tomo 9 de las *Obras reunidas*, “Material para el olvido”, Ugalde señala:

Entre el guión escrito originalmente por Garibay y lo que aquí se publica, se incluyen las correcciones realizadas durante el rodaje. Escenas que se filmaron y que muestra[n] variaciones fundamentales a favor y en contra, sin embargo, la versión escrita es coherente y el trazo de los personajes llevan [sic] un crecimiento de acuerdo con el temperamento establecido por el autor.<sup>27</sup>

### **Sumario de la película *Los hermanos del Hierro***

Ahora se desplegará un sumario de acontecimientos recogidos de las escenas<sup>28</sup> de la película *Los hermanos del Hierro*. Al final de cada secuencia se da cuenta de algunas de las variaciones entre las versiones del guión y la película.<sup>29</sup> Me permití ordenar con números

---

<sup>26</sup> Ricardo Garibay, *Obras reunidas*, pp. 383-467.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>28</sup> Amén de recordar que tanto en la escena fílmica como en la literaria debe haber unidad de lugar, de tiempo y de personaje (s), Onaindia, comenta que “la importancia de la escena en la narrativa actual, no sólo en el cine sino en la novela y el relato corto, no se debe exclusivamente a la influencia del cine. Desde comienzos de siglo se produjo un giro en la literatura que llevaba a conceder cada vez más importancia a las escenas a expensas del resumen. Marcel Proust en Francia, como recuerda G. Genette, y del mismo modo Henry James en Estados Unidos y Joseph Conrad en Inglaterra, desarrollan una literatura basada sobre todo en la escena”. M. O., *El guión clásico de Hollywood*, pp. 108-109.

<sup>29</sup> El análisis del guión confrontado con la etapa de rodaje sería un motivo suficiente para armar otra investigación.

arábigos las escenas contenidas en las diez secuencias propuestas en el capítulo anterior; así como resaltar en negritas algunas técnicas narrativas para que puedan ser localizadas con facilidad, pues hablaré de ellas en los dos capítulos siguientes.<sup>30</sup>

### s. I La emboscada

(Peña, llanura)

1. Pascual Velasco se apea de su caballo con un rifle en las manos. Se agazapa entre unas peñas, corta cartucho y mira a los tres jinetes que se acercan por el llano.
2. Reinaldo del Hierro y sus hijos cabalgan y cantan *Dos palomas...*
3. Velasco dispara. Cae Reinaldo padre, animales y otros jinetes, espantados, se dispersan.
4. A gran distancia, Velasco mira cómo un jinete se acerca hasta el cadáver. Es Reinaldo hijo, quien se apea y se hinca ante el cadáver. Velasco se aleja.
5. Reinaldo llama a gritos a su hermano.
6. Reinaldo encuentra el caballo de Martín.
7. Martín, llorando. Reinaldo se agacha y lo abraza, protegiéndolo, pero llorando también.

En VG1 y VG3 Reinaldo hijo desmonta y mira el cadáver de su padre mientras es encañonado por Velasco, quien desiste de matarlo y se aleja a galope. Hasta entonces Reinaldo busca a Martín, quien se supone tira manotazos y patadas.

### s. II Velatorio

(Habitaciones del rancho, patio de baile, patio del rancho)

1. Rezos. Gente sentada y de pie. El rostro sudoroso del padre muerto.
2. La Viuda mira a su muerto y recuerda.
3. **Flashback** y monólogo de la Viuda: Ella mira cómo un fuereño domina a un buscapleitos que intentaba desafiarlo por cuestión de faldas.
4. Ella y el fuereño (Reinaldo padre) simpatizan. Aparece un niño, es hijo de ella. Bailan la mujer y Reinaldo. Éste se muestra inquieto. La mujer le dice que no hay papá.
5. Velatorio. Martín come un taco. La Viuda contempla a su marido muerto y evoca la escena en que lo vio vivo por última vez.
6. **Flashback** y monólogo de la Viuda: mientras ella recibe leche en un recipiente Reinaldo se apresta a salir. El niño mayor le señala a Martín. Éste le señala una maceta rota. Reinaldo padre tiene una idea, pero no hace nada hasta que su mujer entra a dejar la leche. Cuando ella sale no encuentra a ninguno. La maceta fue reparada con un mecate. Los tres jinetes se alejan más allá de las trancas del rancho. Van cantando *Dos palomas...*
7. Velatorio. La gente se ha ido, sólo queda la familia. Martín está dormido. Reinaldo lo toma en brazos y se introduce a otra habitación. Ella sigue en sus recuerdos.
8. **Flashback** y monólogo de la Viuda. Ella frente a la cama, aviva la luz de la lámpara y luego se tiende junto a su marido, para despertarlo y enlazarse con él. Se oye el viento.
9. La Viuda mira su argolla de bodas, parece contemplar la escena anterior. Un ventarrón abre la puerta. Ella se levanta para cerrarla.

---

<sup>30</sup> En la versión en DVD, la película *Los hermanos del Hierro* se divide en 12 segmentos (ver selección de escenas) que fueron titulados: 1. “Martín”, 2. “Por última vez”, 3. “Conveniencia”, 4. “Buscar venganza”, 5. “¿Cómo fue?”, 6. “No saber perder”, 7. “Jacinta”, 8. “Por su bien”, 9. “Nos vamos”, 10. Haciendo trato, 11. “Aviso mandado” y 12. “Nos morimos todos”. Distribuida por Zima Entertainment.

10. Mientras la puerta es cerrada por la Viuda se ven las patas de un caballo y las espuelas, la espalda y la cabeza del jinete. Es Pascual Velasco al acecho del rancho. Oscuro.

En VG1 y VG3 entran vecinos a dar el pésame. Además de rezar, se reparte café. En VG1 fue tachada una escena silenciosa, quizá un *flashback* en que se ve a Reinaldo padre gritar, en medio de rosas y polvo, se escucha el viento. También se tachó un *flashback* sobre la boda del ahora difunto y la Viuda. Ésta llora agachada y con la cara oculta entre las manos. Los *flashback* y monólogos de la película no están. En VG3 se incorporan los *flashback*, pero aún no están presentes los monólogos.

### **s. III Aprendizaje**

(Patios del rancho)

1. Mientras la Viuda marca reses un peón le mira el escote. Ella lo enfrenta y le ordena que continúe él ese trabajo.
2. El Pistolero enseña a los niños. Mientras corrige a Reinaldo, Martín se dirige a otro lugar pero la madre lo obliga a regresar cerrándole el paso.
3. Unas sirvientas encaminan unas reses para meterlas en un corral.
4. **Elipsis.** El Pistolero muestra cómo disparar a un blanco fijo. Reinaldo yerra. Martín se asusta con los disparos y se esconde. La madre va por él, toma la pistola y le pone el ejemplo. El niño llora y busca la protección de Reinaldo. Éste no entiende la dureza de la madre.
5. La Viuda le recrimina al Pistolero que no esté con los niños. Él le reclama que los presione tanto para cumplir su venganza. Ella le señala sus deberes como empleado, le molesta que él pregunte por Dios, pues qué se sabe de Dios en esas tierras.

En VG1 y VG3 la primera escena es la del adiestramiento de tiro, Martín rebota al disparar. Reinaldo se resiste a practicar, dice que ya sabe. La madre lo recrimina. Reinaldo acierta al blanco. En otra lección el Pistolero desenfundada y amartilla. Reinaldo lo imita. Martín pierde la pistola al desenfundar, arroja tierra al Pistolero que se ha burlado de él, oye la canción “Dos palomas”, berrea. Una sirvienta crítica que les enseñen mañas a los niños. La madre la reprende. En VG1 la Viuda graba en la memoria de sus hijos los detalles del asesinato, para que no se olviden de Pascual Velasco. En VG1 y VG3, tras el diálogo con el Pistolero la Viuda llora ocultándose. En ambos se marcan aquí el título y los créditos.

### **s. IV Flirteos y roces**

(Rancho, patio del baile, borde del camino)

1. Martín se baña en el patio. La madre le lleva una toalla y ropa a Reinaldo que está en una habitación.

2. Las parejas bailan alumbradas por un mechero de petróleo. Tocaban los músicos, varios hombres conversan. Martín baila y dice algo al oído de su pareja. A Reinaldo le piden sustituirlo en el baile y él se acerca a cantar con el grupo de músicos.
3. Un hombre quiere sustituir a Martín, pero él disimula; se hacen de palabras.
4. Reinaldo ve una carreta acercarse.
5. De la carreta bajan dos hombres uno ordena a la muchacha que los espere ahí.
6. Reinaldo se acerca, se presenta. Un vaquero le avisa a Reinaldo que Martín va a tener una dificultad. Éste promete a Jacinta ir un día a La Asunción, de donde ella le dijo que proviene.
7. Martín, sangrante en el piso, escucha la canción *Dos palomas*... El que le pegó le ofrece disculpa y está por retirarse. Martín se levanta y busca su arma.
8. Reinaldo le impide que saque la pistola e invita al contrincante a beber una copa.
9. **Elipsis.** Jacinta mira a Martín limpiarse la sangre. Él la ve, la jala, baila con ella.
10. Salen los de la carreta. Un vaquero reconoce y saluda al que se llama Manuel Cárdenas. Jacinta tiene tiempo de zafarse de Martín y subir a la carreta. Lo otros salen y suben también.
11. Martín comenta a su hermano lo linda que está la huerca con la que bailó. Reinaldo dice molesto que es hora de retirarse.

En VG1 y VG3 se advierte que la primera escena de este segmento ocurre 15 años después de la anterior. En ambos guiones Reinaldo se niega a deliberar entre dos versiones contrarias de vaqueros conversadores. Martín se muestra burlón frente al Tosco y logra desenfundar. Luego que Reinaldo lo contiene y se aleja llevándose al Tosco, Martín intenta seguirlos (“¿Cómo vaser si yostaba bailando!”),<sup>31</sup> pero entonces descubre a Jacinta.

### **s. V Vendetta**

(Rancho, camino, fonda, cantina)

1. La madre les informa que el asesino, Pascual Velasco, está en Realito. Reinaldo dice que él nunca estuvo de acuerdo en la venganza. Ella contesta que piensa así porque el muerto no era su padre. Martín pide bastimento y se prepara. Reinaldo lo acompaña, pero desarmado.
2. Los hermanos cabalgan, beben y conversan en el camino.
3. La madre lava, el viento la obliga a refugiarse en su cuarto donde descuelga y acaricia el retrato y luego la armónica de su esposo.
4. Los hermanos llegan a Realito. Martín pregunta por Velasco.
5. En la cantina de Realito los hermanos beben y dialogan. Martín desesperado sale para buscarlo en la fonda. Enseguida entra Velasco.
6. Un pistolero se pone a las órdenes de Velasco y lo cuida a distancia. Reinaldo va con Velasco, le pide que se vaya si no quiere morir. El pistolero se apresta a defenderlo.
7. Martín mata al pistolero y a Velasco por la espalda, oye la canción *Dos palomas*...
8. Regreso al rancho. La madre les reclama por tardarse tanto. Reprende otra vez a Reinaldo. Martín lo defiende.
9. Ingreso de soldados en busca de los hermanos.

---

<sup>31</sup> Ricardo Garibay, *LHDH*, (mecanuscrito en Sogem, p 11; R. G., *LHDH* en Obras reunidas, t 3, p 401.

En VG1 y VG3 la Viuda conversa con sus hijos –quienes fuman sendos cigarrillos– antes de anunciarles el paradero de Velasco. En VG1 se omite la discusión sobre la paternidad, pues se supone que el muerto es padre de ambos. En VG1 y VG3 Martín dice a su hermano que si tiene miedo, él buscará al asesino. Cuando ellos parten, la Viuda realiza más tareas: friega el piso, va al pozo, revisa los animales en el establo. En la cantina, Reinaldo discute con Velasco. Éste tiene tres guardianes. Martín se incorpora al diálogo y conmina a Velasco salir. Ante la burla y el intento de uno de los pistoleros de madrugarlo, Martín lo abate y luego mata a Velasco, a ambos de frente. Reinaldo saca a su hermano de ahí. En VG1 se tacharon las escenas en que se ve a los hermanos huir a galope y llegar al rancho familiar, así como la de los soldados, quienes se acercan sigilosos al rancho de los Del Hierro.

#### **s.VI Oficio: pistolero**

(Cárcel, río)

1. Llega un general a la prisión.
2. El general les dice a los hermanos que además de Velasco Martín mató al pistolero más rápido de los dos lados del río; les encarga ejecutar a Fidencio Cruz. Reinaldo dice que no son pistoleros. El general amenaza con refundirlos en la cárcel o alebrestar a la gente. Se lleva a Martín y deja a Reinaldo como rehén.
3. Martín llega a Los Jacales.
4. Martín grita a Fidencio Cruz y le avisa que va a matarlo por instrucciones de Pérez Trujano. Al oír ese nombre los que acompañan a Cruz huyen de allí.
5. Cruz dispara toda su carga y falla. Martín acierta en medio de las cejas. Elipsis. Se acerca al muerto, encallado ya en una orilla, y con su bota le acomoda el sombrero sobre el rostro.

En VG1 se tachó la escena en que Fidencio Cruz despacha a sus hombres, pues el pleito, les dice, es con él. El río se llena de cajas y botellas. El agua desplaza el cuerpo del muerto hacia la orilla. No aparece la escena de la bota y el sombrero, VG3 sí la incorpora.

#### **s. VII Éxodo-errancia**

(Rancho, caminos, casa de prostituta, ranchos)

1. Los hermanos se preparan para partir. Martín pide la bendición a su madre.
2. Reinaldo ensilla, mientras un peón le pregunta por qué debe irse.
3. Martín monta y se adelanta. La madre detiene su bendición hacia Reinaldo, le pide que cuide a su hermano. Reinaldo le pregunta quién cuidará a los que se metan con Martín.
4. En un rancho el Pistolero pregunta por los hermanos del Hierro a un par de vaqueros quienes, temerosos, no saben darle razón.
5. En una arboleda un grupo de vaqueros se distrae con cartas o jugando vencidas. Llega Martín, desmonta, toma un jarro de agua, corta un pedazo de carne, se acerca con los de las vencidas.
6. Reinaldo y don Refugio conversan en un potrero. El patrón le otorga toda su confianza.

7. El Pistolero observa a Martín, quien vence a un hombre corpulento. El perdedor lo reta de nuevo. Martín oye la canción *Dos palomas...* poco antes de quemarse.
8. Reinaldo y el patrón oyen una gritería y unos balazos.
9. Martín huye a caballo. Los vaqueros cercan a Reinaldo. El patrón dispara al aire, pide explicaciones, encarga a Reinaldo traer a su hermano. Sin embargo, aparte le dice que se vaya antes de que los otros lo maten.
10. La madre en una mecedora. El Pistolero le ha contado ya el episodio de las vencidas, le confía que lo quisieron contratar para matar a los hermanos, pero él no aceptó. Ella le entrega una bolsa con dinero, que él arroja al suelo y sale.
11. Reinaldo llega a un poblado.
12. Una prostituta abre una puerta carcomida. Entra Reinaldo.
13. Martín duerme sobre un catre. Reinaldo y la prostituta conversan. Ella le dice que un día Reinaldo tendrá que matarlo pues Martín es como un perro rabioso.
14. En una mina, los hermanos son aceptados como trabajadores. Otro vaquero dice que son los hermanos Del Hierro y si ellos se quedan él se va. Reinaldo decide, por ambos, retirarse.
15. Cabalgan los hermanos. Martín dice haber oído decir que su hermano le trae mala suerte, se carcajea. Reinaldo, malhumorado, lo calla.

En VG1 Reinaldo sostiene un perrito y recomienda que lo amarren en el día y lo suelten en las noches. Se tacharon las escenas en que la Viuda entra en el rancho y se sienta en su mecedora y aquella en que la competencia es con un gallo que se disputan jinetes hábiles en la carrera y el arrebato. En VG3 el ordenamiento de las escenas es otro, por ejemplo,: el diálogo Viuda-Pistolero queda hasta el final de la secuencia. En VG1 y VG3 es rancho, no mina, el lugar donde los hermanos consiguen trabajo.

#### **s. VIII En pos de Jacinta** (Rancho La Asunción, camino)

1. Los hermanos llegan a otro rancho. Ven a Jacinta. Martín le pregunta si allí es la Asunción. Reinaldo la llama por su nombre. Ella lo reconoce, les dice que vayan con su hermano, el dueño del rancho.
2. **Elipsis.** Manuel Cárdenas y sus trabajadores beben café. Un vaquero viejo intenta narrar algo, un cuento sobre espantos. Manuel se burla de él.
3. Entra Reinaldo, informa que las reses quedaron ya encerradas. Se oyen disparos. Martín se tensa. Un peón dice que les dispararon a los coyotes. El patrón pide a Martín que vaya con él.
4. Reinaldo canta bajo una carreta.
5. En la cocina Jacinta reconoce su voz. Dice a su nana que Reinaldo es más grande y serio que su hermano.
6. Regresa Martín con una marrana auestas, la deja en la cocina. Flirtea con Jacinta. La sirvienta le advierte que puede oírlo el patrón. Martín abraza y besa a ésta por la fuerza.
7. Entra Manuel Cárdenas. Sale Martín. Aquél reprende a su hermana.
8. El Pistolero pide café a los peones. Se lo niegan. Llega Manuel Cárdenas y le da unas monedas.

9. En la recámara de Jacinta, Martín la despierta matándole un mosquito. Ella se espanta y no acepta el ofrecimiento que le hace él de recibirle declaración. “Me tiene que hablar otro”.
10. **Elipsis.** Reinaldo colea una res frente a la carreta donde viajan Jacinta y un viejo. Los jóvenes platican, el carretero rezonga. Reinaldo promete hablarle a ella en la noche.
11. En la función bailan Jacinta y Martín. Reinaldo atiende la cantina repleta de bebedores.
12. Al ver a su hermana con Martín, Manuel pide al caporal que les pague para que se larguen. Amenaza a Reinaldo. Éste le anuncia que regresará para tratar un asunto derecho.
13. Reinaldo toma a su hermano del brazo y le anuncia que se irán del rancho. Martín se resiste. Dice que le gusta la güerca. Reinaldo le recrimina que sólo la quiera para divertirse.
14. Jacinta, fuera de cuadro, llama a Reinaldo, quien no responde. Martín va con ella y le pide que lo espere. Luego sigue a su hermano.
15. Reinaldo ensilla. Martín le dice que lo alcanzará en el camino. Reinaldo le advierte que no haga nada porque ahora no lo perdonará.
16. **Elipsis.** El caporal reprende a Martín. Éste dice a Cárdenas que antes de irse cumplirá un compromiso. El caporal saca su pistola. Martín lo abate y sale llevándose a Jacinta.
17. Martín alcanza a Reinaldo. Le encarga llevar a Jacinta al rancho. Él llegará después.
18. Reinaldo golpea en repetidas ocasiones a su hermano con una vara. Martín saca su revólver pero no se atreve a disparar.
19. Reinaldo pregunta a Jacinta si Martín la forzó o viene por su voluntad.

En VG1 la canción la interpreta un vaquero de la fogata, Reinaldo es la segunda voz. Martín sale de la cocina sin que aparezca Cárdenas. Éste reprende a su hermana en la escena de la carreta, que es más larga. Aquí, Reinaldo ayuda a reparar una rueda y aprovecha para charlar con Jacinta. Hay una escena de amansamiento de potros, otra entre Reinaldo y Jacinta, mientras se prepara el patio para la función y una más entre Martín y Jacinta en el aguaje. No está la escena del mosquito en la recámara de ella (tampoco en VG1). Se tachó la escena en que Cárdenas pide a Reinaldo encargarse de la cantina. En VG1 y VG3 durante la función Reinaldo sólo escucha la conversación de Cárdenas con su caporal, y sale sin discutir. Martín pide el sí a Jacinta. Ella pregunta por Reinaldo, pero al saber que se ha ido acepta irse con Martín. En la escena del castigo ella le suplica a Reinaldo que ya no le pegue a su hermano. Martín nunca tiene oportunidad de sacar el revólver.

#### **s. IX Ases, pares, tercias**

(Rancho y colindancias)

1. En el rancho de los Del Hierro, la Viuda pide a Jacinta que saque los cántaros para ir al aguaje.
2. Jacinta justifica su salida de La Asunción, pues vivía como prisionera. La madre predice que ella será causa de un pleito entre hermanos. Jacinta dice que ella es de Martín y lo querrá, porque él le habló, aunque en realidad quiera a Reinaldo.

3. Jacinta llega al sembradío donde está Reinaldo. Conversan sobre la siembra y la troje que él construirá.
4. Frente a una iglesia un hombre, con apariencia de patrón, rancharo o hacendado contrata a Martín, quien se guarda el dinero que aquél le da. El encargo es matar a Zenón sin dañar a nadie más.
5. Reinaldo llega al establo donde Jacinta ordeña una vaca, le ayuda y suspira con ella.
6. Jacinta oye otra voz. Es Martín, quien anuncia que trae al civil para que se casen.
7. Voz en *off* que preside la ceremonia matrimonial.
8. **Elipsis.** Frente al aguaje, Martín enseña a tirar a una Jacinta embarazada. La Viuda los contempla.
9. Llega Reinaldo. Jacinta quiere que compitan los hermanos, le ofrece a Reinaldo una pistola.
10. Reinaldo acierta antes de que Martín logre siquiera sacar la pistola, lo mira duramente. Martín se inquieta.
11. **Elipsis.** En una habitación del rancho, Martín le pregunta a Reinaldo qué le pasa. Éste confiesa que amó a Jacinta antes que él. Martín se compadece. Sin embargo, ahora que está por nacer su hijo, sabe que debe huir junto con ella. Reinaldo dice que Martín debe irse solo y hablar derecho con Manuel Cárdenas.

En VGI el diálogo Jacinta-Viuda es más largo, pero aparece tachado. La muchacha dice saber quién era Martín. La Viuda asegura que ninguno de ellos es culpable y teme que Reinaldo pierda el control. El encuentro de Reinaldo con Jacinta ocurre entre el aguaje y el sembradío. En VGI y VG3 la contratación de Martín para matar a Zenón la hace un gringo en una cantina. En la siguiente escena, tras unos gritos y disparos, Martín sale de una casucha. En VGI se tacharon varias escenas: Reinaldo construye una troje ayudado por Jacinta; la Viuda sabe que Reinaldo se quema por dentro, pero le comenta que Jacinta es la única salvación de Martín; se ve a éste y a Jacinta en algunos juguetes amorosos.

### s. X Duelos

(Jiménez, rancho, caminos, llanura)

1. Armado, Martín sorprende a Manuel Cárdenas. Le dice que sólo quiere hablar con él. Cárdenas no acepta razones y pide que lo mate, o él lo matará a él. Martín lo ahuyenta.
2. Mientras lava, Jacinta canta *Dos palomas...* El niño está en un moisés. Reinaldo la escucha mientras entablilla la pata de un cachorrito.
3. Entra un jinete, busca a Reinaldo, le informa que Martín está malherido.
4. Mientras cruza el patio, Reinaldo oye el llanto de su sobrino y la voz de Jacinta.
5. Reinaldo dice a su madre que quisiera no querer ir. Ella le suplica que se quede, amaga una bendición, desiste y baja la cabeza. Él la hace a un lado con su caballo.
6. Fuera de una comandancia Manuel y un capitán dialogan. El militar no se cree que la cosa sea tan fácil, pues dice conocer al fulano (Martín), y enfrentarlo es mucho para lo que le pagan. Finalmente acepta la misión porque es recompensado con dinero por parte de Cárdenas.
7. Reinaldo viaja por cordilleras y peñascos, llega a una casa aislada, pide informes a unos viejos. Les da comida, le dan indicios del hombre perseguido por los soldados.
8. El capitán y Cárdenas encuentran el caballo de Martín. Van a rodearlo.

9. Llega Reinaldo y pide a Cárdenas que se retire. El otro prefiere la guerra. Reinaldo lo mata y también a varios soldados.
10. El capitán decide retirarse y regresar con refuerzos.
11. Martín pide a Reinaldo que le cuente cómo está su hijo. Reinaldo lo hace y añade que él y Martín sólo sirven para matar.
12. **Elipsis.** Al cruzar por otro sitio Martín grita que los soldados los persiguen otra vez. Reinaldo permanece impasible. Martín descubre que Reinaldo ya va desarmado, toma conciencia de su vida. Se oyen múltiples golpes cercanos, además de la canción que obsesiona a Martín.
13. Los soldados cabalgan velozmente.
14. En el rancho Jacinta canta la canción.
15. Monólogo de la Viuda, mientras ésta se mece suavemente.
16. El polvo cubre los cadáveres de los hermanos. Se oye el viento y el relincho de un caballo que avanza y retrocede. El Pistolero se acerca con su caballo junto a los rostros inertes. Sobre el cielo aparece la palabra FIN.

En VG3 Martín manda un recado para Cárdenas. Le pide que acuda solo, pero éste llega con sus hombres. Martín los sorprende y los desarma. En la escena en que Reinaldo es avisado que Martín huye herido, la madre sale de la cocina, se sienta a tejer, le aconseja a Reinaldo que aunque sea por única vez él decida hacer lo que quiera. Es en una estación de tren abandonada donde Reinaldo mata a un peón y corre a Cárdenas. Luego entra a ver a Martín. Durante la huida, éste pide hacer un alto porque ya no puede más. Oyen balazos. Huyen. Entran a un bosquecillo. Reinaldo pide a Martín que se esconda, él sube una cuesta y mata a varios soldados. El capitán reclama a Cárdenas, pero advierte que ahora habrá que acabarlos a como dé lugar. Bajando por una pendiente, Reinaldo mata a Cárdenas. El capitán ordena suspender el fuego. Reinaldo regresa con Martín, quien ríe a carcajadas.

### **Ediciones de la novela *Par de reyes***

La novela se iba a llamar igual que la película, luego su autor cambió el título por el de *Par de reyes*, la cual puede leerse en cinco ediciones.<sup>32</sup> En todas ellas conserva una ordenación en números romanos de XVIII capítulos. No obstante hay diferencias significativas en la presentación de los paratextos. Independientemente del diseño, el color y el formato de las superficies paratextuales: portada, contraportada, solapas y páginas preliminares o suplementarias, esta novela tiene, además del título, por lo menos dos paratextos

---

<sup>32</sup> Ver bibliografía.

importantes: uno de carácter informativo, que apela directamente al lector, y otro narrativo. Ambos se conectan con el universo diegético.

La primera edición de *PDR* se presta a varios equívocos. Se colocó en la contraportada un supuesto “Prólogo”, firmado al calce con las iniciales R.G. Además tal paratexto muestra, de la primera a la última línea, sus rasgos narrativos:

La tormenta de arena era tan espesa que caballo y jinete parecían flotar lentísimos, ya sin esperanza.

–Ae Maía Purísi...Ae Ma purí... –rezaba El Andariego sin oírse. Y fue el caballo quien vio el resplandor de la lumbrada.

[...]

Chisporroteaban los rescoldos. Nada dijo el maestro, y veía por primera vez la verdadera muerte. En la fina grieta de sus ojos temblaba un brillo diminuto.

Sin embargo, este pasaje nunca aparece dentro de la novela. La decisión de insertarlo como un “Prólogo”, en la contraportada –la cual se ubica como el consecuente final, un espacio destinado a cumplir, por lo general, funciones publicitarias– es un doble yerro susceptible de repararse, con la consabida fe de erratas. Sin embargo el problema persistió en la que Océano designó como segunda edición (1984), pero que más bien parece una reimpresión, pues texto y paratextos se publican de la misma forma.

El otro paratexto primordial está distribuido en las solapas del volumen –en estas dos primeras ediciones de Océano– y tiene la función de epístola o nota del autor. En la primera solapa, los párrafos iniciales de la carta a los lectores aparecen debajo de otros tres elementos paratextuales: la fotografía, el nombre del autor y el título de la novela.

En la tercera edición –la cual utilizo a lo largo de este trabajo– el prólogo, firmado por Ricardo Garibay, aparece en el lugar que le corresponde: antes del discurso principal, pues dentro de la *distributio* retórica corresponde al exordio. Es el paratexto que funciona como epístola del autor, en el que, por un lado, se reseña la historia de la elaboración de la novela y, por el otro, se apela a quienes están en el extremo opuesto de la página para completar el ciclo de la comunicación literaria. Las últimas líneas de este prólogo dicen:

Si toda elocuencia está en el interlocutor, y ahí está, ciertamente, anhelo que los lectores me den la mano y pongan en la obra los ayes y los encantos que perseguí con tanto ahínco

Ricardo Garibay  
1957-1983<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> R.G., *Par de reyes*, p 8.

Ésta, de 1994, y la edición de 2003 son las únicas que ubican el paratexto narrativo, al que hice referencia más arriba, en calidad de epílogo, término que el DRAE define en una de sus acepciones como la última parte de algunas obras, desligada en cierto modo de las anteriores, y en la cual se representa una acción o se refieren sucesos que son consecuencia de la acción principal o están relacionados con ella. En el epílogo de esta edición de *Par de reyes*, entran en contacto dos personajes: el Andariego y el Pistolero, quienes vistos en esta situación final se revelan como narradores posibles. “Cuénteme y le cuento...”, propone el primero. El otro en cambio amaga con sacar la pistola. El hecho de que tal paratexto sea consecuencia del relato construido en los XVIII capítulos precedentes afecta de modo tan directo el mundo diegético que su ubicación en otro sitio, así como su ausencia, transforman además de la estructura de la novela también el sentido general de la misma.

Y esto es justamente lo que ocurre en la edición de las *Obras reunidas* (2002), en la que se coloca ese paratexto narrativo como prólogo, de manera que la novela proyecta un entramado distinto. En esta versión tal paratexto narrativo como antecedente de la historia sugiere una narración lineal contada por estos dos vaqueros a lo largo del texto. Más adelante se insistirá acerca de la importancia de este paratexto. Además, en esta edición se elimina la carta del autor a los lectores, con lo cual se destruye la intención autoral de transmitir de modo directo no sólo la reseña del origen de la novela, sino el *pathos* de su proceso de gestación:

El texto crecía con lentitud, se aletargaba, revivía entre problemas inesperados o distantes del grueso de la historia. La madre de los pistoleros ¿podría llorar un día? ¿Qué haría llorar a una mujer de terracota? Entre dos seres callados, de rostro inalterable ¿cómo surge el amor? ¿Cómo se expresa? ¿Ha de morir El Muzo, tan querido? ¿Cómo deshacerme de la pegazón sentimental a docenas de personajes, cómo no guiarlos a donde quiere mi compasión y dejarlos hacer de veras lo suyo?<sup>34</sup>

### **Sumario escénico de *Par de reyes***

A continuación presento un resumen de las principales acciones anecdóticas ocurridas en los XVIII capítulos y el epílogo de la novela. En el entendido de que la historia es muy

---

<sup>34</sup> R. G., *Par de reyes*, p 7.

semejante a la del texto fílmico procuro emplear un discurso más sintético. También enumero las escenas detectadas en cada capítulo (c.) con números arábigos.

#### c. I

1. Emboscada y asesinato de Reinaldo padre.
2. Velatorio.
3. **Analepsis.** la Viuda evoca a su esposo: la boda, su comportamiento sexual, el anuncio de su muerte.
4. Adaptación de la madre, fuereña, al rancho, territorio hostil.
5. Pacto Viuda-Pistolero para el adiestramiento de los hermanos.
6. Garantizar el anonimato del Pistolero con la servidumbre.
7. Aprendizaje de los niños.
8. Preceptiva materna de la venganza al evocar el episodio del asesinato.
9. El Pistolero advierte a la madre que Martín va a andar entre dificultades.
10. Competencia en el corral. Galería de héroes, símiles mitológicos.

#### c. II

1. Los hermanos juntan ganado en el potrero.
2. Martín convence a Reinaldo de ir a la función (fiesta) de Napo.
3. Martín a punto de matar al Tosco. Reinaldo lo contiene.
4. Pascual Velasco, envejecido, amenaza a Úrsulo, uno de sus pistoleros, para que lo ayude en un trabajito con los gringos.
5. Úrsulo parte a cumplir la tarea de su jefe.
6. La Viuda avisa a sus vástagos que Velasco está en Realito. Reinaldo no quiere ir, discute con ella. Martín parte a ensillar su caballo. Reinaldo lo sigue.
7. La madre trajina noche y día.
8. La servidumbre habla de ella a sus espaldas.
9. En Realito, Martín mata a Velasco y sus pistoleros.
10. Escape a galope por el chaparral.
11. La madre discute con Reinaldo. Llegan soldados a aprehender a los Del Hierro.

#### c. III

1. En la cárcel, el general Pérez Trujano les propone acabar con Fidencio Cruz. Reinaldo dice que no son pistoleros. El general pacta con Martín.
2. **Analepsis** desde la perspectiva de Fidencio Cruz y/ o Pérez Trujano cuando ambos hicieron trato para pasar whisky de contrabando.
3. **Prolepsis.** Martín avisa al general el cumplimiento de su encargo. Pérez Trujano manda liberar a Reinaldo.
4. Los jacales. Martín Mata a Fidencio Cruz y a sus compinches en el río.

#### c. IV

1. Martín asumido ya como pistolero es contratado por gente que quiere exterminar a sus enemigos de enfrente.
2. Los hermanos visitan nuevamente a su madre, pero luego se marchan a cumplir su destino. Ella le recomienda a Reinaldo que cuide a Martín.
3. **Prolepsis** con algunos pormenores de la fama, las hazañas vaqueriles y el regreso de los hermanos al rancho familiar.

4. **Prolepsis** sobre la muerte de Martín y del par de reyes combinada con **Analepsis**: la huída de Martín y la búsqueda que de él hace Reinaldo.
5. Monólogo interior de Reinaldo que escucha pistas sobre el paradero de su hermano.
6. Martín en la cárcel, sus recados al coronel Cantú para que lo libere.
7. Don Amado, “un ruco que tenía una tienda de licores en Piedras Negras le dijo a Martín: En otro tiempo te hubieran llamado matador de hombres”.
8. **Analepsis** sobre los homicidios de Martín: el Borrao y otros, la fuga rápida.
9. **Analepsis**, la cruda tras la matanza, el principio de la carrera criminal de Martín. **Prolepsis** sobre la muerte de los hermanos.
10. Diálogo sobre los encargos para matar.
11. Emboscada en un cuartel de Sonora para matar a Martín; sus pactos con los oficiales, su éxito con las prostitutas.
12. Martín despierta en el rancho familiar. Monólogo de Reinaldo que ama en secreto a Jacinta. Martín se cura de su enfermedad de la canción.
13. **Prolepsis**, más detalles de la muerte del par de reyes.
14. **Analepsis** de los días en que Reinaldo prometía hablarle a Jacinta.
15. **Analepsis** para contar la muerte de Zenón, la única de la cual se acuerda y lamenta Martín.
16. Conexión con el episodio del encuentro y duelo con el Muzo, cuando le comenzaba el dolor, la enfermedad de la canción.

#### c. V

1. Un vaquero tuerto concluye su relato sobre los hermanos Reinaldo y Martín del Hierro.
2. Los concurrentes oyen o creen oír la cabalgata del par de reyes.

#### c. VI

1. Descripción del desierto. **Analepsis** a la carreta donde viaja Jacinta. El diálogo con Reynaldo, la promesa de que le hablará en la noche.
2. **Prolepsis** en prolepsis. Manuel Cárdenas en las faenas del rancho, Reinaldo en persecución de un toro descarriado. Monólogo interior, foco en Jacinta que piensa en su vida, en las prohibiciones de su hermano Manuel, en Reinaldo.

#### c. VII

1. En el rancho de don Paz Treviño el par de reyes realiza buenas faenas.
2. La confianza del patrón en Reinaldo.
3. La competencia del gallo, la muerte de Miro perpetrada por Martín. Huida.
4. Intervención de don Paz para evitar el linchamiento del Reinaldo. Huida.

#### c. VIII

1. En Perros Bravos, Reinaldo busca a su hermano con la Sandoval.
2. Ella le dice que un día tendrá que matar a Martín, porque éste es como un perro rabioso.

#### c. IX

1. Peregrinar de los hermanos en busca de trabajo.

2. Reinaldo cuestiona a Martín sobre las muertes. Aquel no recuerda nada, sólo cómo se produce el ruido en sus sienas.

#### **c. X**

1. Los hermanos conversan acerca del sueldo que reciben por su trabajo vaqueril.
2. Martín y Reinaldo hacen cuentas en una cantina. Encuentran a su maestro.
3. El Pistolero los encuentra, les dice que el rancho familiar está desolado, predice la muerte de los hermanos.

#### **c. XI**

1. Reinaldo y Martín rumbo a la Asunción. El primero cabalga de mal humor, el otro marcha baleando serpientes.
2. Reinaldo pide el arma a su hermano y de tres disparos mata a sendos reptiles.
3. Manuel Cárdenas los contrata pero ordena vigilarlos.

#### **c. XII**

1. Reinaldo dice a Martín que Cárdenas los mantuvo ocupados para que no estuvieran cerca de su hermana Jacinta.
2. Durante el rodeo, Martín muestra alegría y laboriosidad. Manuel Cárdenas le pregunta si le quedará alma en el cuerpo para la función de esa noche.
3. Cárdenas confía al caporal Rubaldino que Martín le cae bien pero el otro no.
4. Cárdenas encarga a Reinaldo la cantina con la promesa de que será sustituido más tarde. Reinaldo piensa en cómo hablarle a Jacinta.
5. El Pistolero visita a la madre para cobrar lo que no aceptó a los Tejeda. Ella le reclama que si los iba a matar siendo casi sus hijos.
6. Los hombres se preparan para la función. En la noche Martín conversa con su patrón y con el caporal, vigila a Jacinta, pide permiso para ir a divertirse.
7. Reinaldo en la cantina cargada de clientes, piensa en escapar para hablar con Jacinta.
8. Jacinta baila con Martín a quien piensa decirle que no le mande recado porque ella espera que Reinaldo le hable.
9. Cárdenas corre a los hermanos. Reinaldo dice que regresará solo, para hablar con él.
10. Reinaldo dice a Martín que deben irse. El menor le pide que se adelante. Reinaldo le advierte que no haga nada porque esta vez no se lo perdonará.
11. Martín tiene un altercado con Manuel Cárdenas, mata al caporal y desafía a su patrón. Éste amenaza, mátame ahora si no yo te vaa matar.

#### **c. XIII**

1. Martín alcanza a su hermano en el breñal y le encarga que se lleve a Jacinta para el rancho.
2. Reinaldo, al ver a Jacinta, y ante el balbuceo de su hermano le propina una reatiza, hasta que ella lo detiene.

#### c. XIV

1. Reinaldo lleva a Jacinta al rancho y emprende un éxodo, separado largo tiempo de su hermano. Durante sus largas jornadas de trabajo se siente vacío y regresa al hogar.
2. En El Chapul, la madre teje y mira el horizonte desierto. Jacinta le pregunta si espera que vengan ellos.
3. La madre informa a Reinaldo que Jacinta fue por agua. Él va en su busca.
4. **Analepsis.** Tras la reatiza, Reinaldo deja a su hermano sin caballo, sólo le da la cantimplora y dinero. Él atraviesa con Jacinta el desierto, la protege. Ella lo obedece con adoración, lo mira en silencio y llora.
5. Dos rateros y violadores intentan asaltarlos. Reinaldo los escarmienta. Jacinta es feliz al descubrir a su amado a salvo.
6. Reinaldo y Jacinta se saludan en el aguaje cercano a El Chapul. Monólogo interior de Jacinta. Ella le confiesa su amor.
7. Reinaldo reconstruye el rancho. Levanta un cuarto a Jacinta. Ella le pregunta por qué no le habla a su madre, a ésta le pregunta, en otra oportunidad, por qué no le habla a Reinaldo.
8. La madre pregunta a Reinaldo sobre Martín. Él dice no saber dónde anda, pero sí lo que hace: matando gentes.
9. Martín, esquelético, regresa al rancho. Jacinta lo cuida. Como Reinaldo asegura que siempre vivirá en la caballeriza. Jacinta dice que ella vivirá con Martín en el cuarto que era de los hermanos, pero que le construyó Reinaldo lo reserva sólo para ella. Martín va al doctor y al juzgado civil para arreglar su boda con Jacinta.
10. La vida parece normalizarse: la madre regresa a la cocina. Jacinta se niega a vivir su matrimonio en el cuarto que le hicieron a ella.
11. Martín le pregunta a su hermano por qué anda triste y rabioso. Reinaldo confiesa que quiso a Jacinta antes que él. Martín se compadece, y le confía que ahora se da cuenta del daño que ha causado a otros. Le encarga a Jacinta más que nunca.

#### c. XV

1. Martín llega a las goteras de Jiménez donde encarga a un lugareño que si ve a Manuel Cárdenas le diga que lo espera allí, que venga solo.
2. Martín observa desde unas peñas a Cárdenas y sus hombres. Los pistoleros tratan de sorprenderlo y resultan heridos. Martín desarma a Manuel, quien vomita insultos amenazas.

#### c. XVI

1. El Andariego llega hasta El Chapul para avisarle a Reinaldo que Martín le pide ayuda.
2. **Analepsis** de la víspera, cuando Reinaldo en compañía de dos trabajadores exterminan a una caterva de coyotes hambrientos. **Analepsis** de las recomendaciones de Martín quien dejó una carabina aceiteada y lista para ese tipo de provisiones.
3. Monólogo interior de Jacinta al ver el montón de animales muertos. No se lamenta por ellos sino por algo desconocido.
4. El Andariego dice a Reinaldo que vio a Martín en un cruce de caminos.
5. Reinaldo va por sus armas, prepara su caballo, va a tomar café. Su madre le pide que no vaya. Él le contesta con ironías. Sale con su caballo evitando ver de frente a Jacinta.
6. Ésta lo ve hasta que él ya va por el camino, a galope. Deja el lavadero y busca a la madre.
7. Esta está en el umbral, rezando, diciéndose que eso era el aulladero. Esta inmóvil, llorando.

### c. XVII

1. Reinaldo llega al lugar donde tienen sitiado a Martín y mata a cuatro pistoleros. Encuentra a Cárdenas y le perdona la vida, pero lo obliga a que se marche con todo y sus hombres.
2. Reinaldo da de beber un remedio a su hermano y con él se encaminan a los lomeríos para escapar por el desierto.
3. Los hermanos conversan sobre la huida. Reinaldo dice que sólo echó unos disparos al aire y se espantaron. Martín sabe la verdad, se arrepiente de haberlo mandado llamar.
4. Manuel Cárdenas transa con un capitán del ejército la muerte de los hermanos. El capitán recibe un fajo de billetes y se apresura a perseguir al par de reyes.
5. Reinaldo ve llegar al grupo, le pide al hermano que se esconda. Él mata a la mayoría, incluido Manuel Cárdenas.
6. Otra vez con Martín, Reinaldo puede respirar de nuevo.
7. Los militares cuentan sus bajas: 18 hombres y 19 bestias. Se marchan, pero regresarán.

### c. XVIII

1. Diálogo de narradores que cabalgan a caballo mientras se cuentan lo ocurrido con los hermanos. Muerte de Reinaldo y Martín.

### Epílogo

1. Encuentro entre el Andariego y el Pistolero. Aquél le pide a éste contarse ambos lo que saben de la historia de los hermanos del Hierro.

## Entramados

La historia tan semejante que narran *Los hermanos del Hierro* y *Par de reyes* está tejida con entramados distintos porque el texto del relato fílmico se divide en al menos dos etapas: un guión y su realización o puesta en imágenes y sonidos. El texto literario se atiene a una sola con las palabras. La comparación entre uno y otro relato permite observar y confrontar los añadidos, desarrollos, cambios, supresiones, y equivalencias que la novela presenta en relación con la película. Mencionaré sólo algunos casos.

**Inicio y fin.** Tanto *Los hermanos del Hierro* como *Par de reyes* comienzan *in media res*,<sup>35</sup> con la emboscada en la que Velasco mata a Reinaldo del Hierro padre. Tal estrategia detona un conjunto de consecuencias estructurales (sobre todo de carácter espaciotemporal) y un

---

<sup>35</sup> Javier González Rovira explica que este *ordo artificialis* era tradicional en la retórica y la literatura clásica, iniciar el relato en el momento que más le convenga al narrador, independientemente del orden natural y cronológico. Horacio uno de esos modelos clásicos enfatizaba que “el valor y la belleza de la disposición estará en esto: en que el autor del prometido poema diga en seguida lo que en seguida deba decirse y en que posponga muchas otras cosas y, de momento, las omita, que elija esto y rechace aquello”. J. G. R., *La novela bizantina de la edad de oro*, pp. 80-81.

efecto de suspensión en los receptores.<sup>36</sup> El final de la historia en ambos relatos culmina en el mismo punto: la llanura y la muerte, que dan idea de una elipse. En relación con el inicio y el final de un relato fílmico señala Onaindia:

el inicio de la acción de la película se utiliza a menudo para componerlo de tal manera que trace un cierto paralelismo con la última secuencia del filme para que el espectador, al observar el contraste entre ambas escenas, pueda extraer conclusiones sobre el comienzo de la película, así como la evolución experimentada por el protagonista, el cambio sufrido por la situación, etc.<sup>37</sup>

Añade que ese trazo en paralelo subraya situaciones que limitan la interpretación de los receptores y, por otra parte tanto el inicio como el fin, “a diferencia del medio, poseen una reflexividad, es decir, una conciencia de que se está narrando”.<sup>38</sup> Por medio de sus entramados respectivos *LHDH* y *PDR* ponen a los espectadores y los lectores a pensar sobre la muerte. Y aunque principio y fin parecen un mismo episodio especular la observación detenida focaliza los matices. La muerte inicial es sorpresiva para la víctima e incomprensible para sus acompañantes. La muerte final es para los protagonistas un acto premeditado y consciente. La primera es una ejecución y la última es un suicidio, una salida expiatoria.

Ricoeur destaca de los preceptos aristotélicos que la totalidad narrativa se deriva también de la composición o trama, pues sólo en virtud de ella –no de la experiencia– algo tiene valor de principio, medio y fin. El comienzo se define no por la ausencia de antecedente sino de necesidad en la sucesión; el fin es lo que sigue a otra cosa pero en virtud de la necesidad o la probabilidad. “Sólo el medio parece definido por la simple sucesión”, aunque en el modelo trágico sigue la lógica del cambio. No hay azar, las exigencias de necesidad y probabilidad regulan la sucesión.<sup>39</sup> La causalidad que orienta las acciones en *LHDH* y *PDR* promueve entramados verosímiles; secuencias y consecuencias han sido encadenadas mediante sendos discursos que narran de modo episódico y

---

<sup>36</sup> González Rovira comenta que en el Siglo de Oro el término *suspensión* tuvo varios significados: el relacionado con “la intriga creada en el ánimo del receptor”, el de la evasión, “una actitud escapista respecto a la realidad”, y el vinculado al principio *in media res* “y al abandono momentáneo de uno de los elementos de esa complicada trama para desplazarse hacia otro de los polos de interés del relato, esto es, una forma de *entrelacement* característico de los libros de caballerías y los *romanzis*” (J. G. R. *op. cit.*, pp. 86-87). Las cursivas son textuales.

<sup>37</sup> M. Onaindia, *op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p 84.

<sup>39</sup> P. R., *Tiempo y narración I*, pp. 92-93.

configurante una historia que tiene sentido para cualquier ser humano, pues trata de modo creíble temas universales: el amor, la pérdida, la muerte...

**Añadidos y desarrollos.** La novela narra muchas de las elipsis del relato fílmico al extender el universo diegético hacia la frontera con lo fantástico (c. IV y c. V). Crece la participación de personajes como Jacinta, El Andariego y se crean otros como los héroes legendarios al estilo del Pitarra (c. I.10) o el Muzo (c. IV.16).

**Cambios y sustituciones:** En *LHDH* Reinaldo es entenado del hombre muerto al inicio del relato. En la novela es su hijo. El filme propone una diferencia de edades entre los hermanos de por lo menos siete años. *PDR* marca sólo dos años. En el texto fílmico se ve a un Martín traumatado y temeroso en la etapa infantil del adiestramiento, mientras Reinaldo es fantoche y errático. El texto literario los presenta como niños prodigio que causan terror y maravilla (c. I.10). En la novela se sustituye la escena en la que los hermanos se bañan antes de ir a la función (s. IV.1) por aquella que ocurre en un potrero (c. II.1). La novela sustituye la competencia de las vencidas (s. VII.5-7) por otra en la cual varios jinetes disputan un gallo en plena carrera (c. VII.3).

**Supresiones.** La novela elimina la escena del filme en la que los hermanos compiten en un improvisado tiro al blanco, ante la mirada atenta de Jacinta (s. IX.8-10).

**Guión, película, novela.** Desde luego, las concordancias y discordancias de uno y otro relato responden a las necesidades de su propia configuración. Es evidente que el texto fílmico y el texto literario estudiados pertenecen a disciplinas artísticas distintas, que se expresan de acuerdo con un soporte propio: uno en las pantallas, donde predominan las imágenes, pero también se proyectan sonidos, palabras escritas y orales, amén de personajes interrelacionados entre sí e inmersos en una historia organizada de antemano por medio de un guión verbalizado. Y la otra en las páginas de los libros, por medio de las palabras que crean un mundo paralelo a la realidad, imaginario y/o posible, donde se convocan de modo incesante imágenes y sonidos.

Las similitudes y diferencias entre VG1 y VG3, la película y la novela referidas hasta el momento podrán apreciarse con mayor facilidad en el cuadro que se muestra en seguida.

Variaciones de una misma historia

Abreviaturas: R: Reinaldo M: Martín J: Jacinta M Cárdenas: Manuel Cárdenas

<b>VG1 LHDH</b>	<b>VG3 LHDH</b>	<b>Película LHDH</b>	<b>Par de reyes</b>
-----	-----	Rótulo y voz en <i>off</i>	Prólogo
<b>Emboscada</b> Velasco Los tres Del Hierro cantando Asesinato de Reinaldo padre Velasco encañona a Reinaldo	<b>Emboscada</b> Velasco Los tres Del Hierro cantando Asesinato de Reinaldo padre Velasco encañona a Reinaldo Reinaldo busca a Martín Cadáver sudoroso	<b>Emboscada</b> Velasco Los tres Del Hierro cantando (Créditos de la película) Asesinato de Reinaldo padre Reinaldo busca a Martín Cadáver sudoroso	<b>Emboscada</b> Velasco y secuaces Los tres Del Hierro cantando Asesinato de Reinaldo padre Reinaldo, cadáver, estrella
<b>Velatorio</b> Viuda, cadáver-dolientes Reinaldo padre en el corral Reinaldo y mujer en la cama Boda Reinaldo-mujer Velasco vigila de lejos	<b>Velatorio</b> Viuda, cadáver-dolientes Reinaldo y mujer en el baile Reinaldo e hijos antes de partir Reinaldo y mujer en la cama Velasco vigila de lejos	<b>Velatorio</b> Viuda, cadáver-dolientes Reinaldo y mujer en el baile Reinaldo y mujer en la cama Reinaldo e hijos antes de partir Velasco vigila de lejos	<b>Velatorio</b> Viuda y Reinaldo hijo Boda Reinaldo-mujer Reinaldo y mujer en la cama Viuda inconsolable
<b>Aprendizaje</b> Pistolero con Reinaldo y M Viuda marcando reses R rejego. Viuda lo amonesta Martín en crisis Viuda azuza a sus hijos Viuda y Pistolero (Créditos de la película)	<b>Aprendizaje</b> Viuda marcando reses Pistolero, Reinaldo y Martín R. rejego. Viuda lo amonesta Martín en crisis Viuda y Pistolero (Créditos de la película)	<b>Aprendizaje</b> Viuda marcando reses Viuda amonesta a Martín Pistolero con Reinaldo y M  Viuda y Pistolero	<b>Aprendizaje</b> Viuda trabajando  Viuda y Pistolero Pistolero con Reinaldo y M Viuda y Pistolero Prueba-competencia
<b>Flirteos y roces</b> Función Reinaldo y vaqueros Martín y Tosco Reinaldo y Jacinta Reinaldo y Martín Martín y Jacinta Reinaldo y Martín	<b>Flirteos y roces</b> Baño de Reinaldo y Martín Función Martín y Tosco Reinaldo y Jacinta Reinaldo y Martín Martín y Jacinta Reinaldo y Martín	<b>Flirteos y roces</b> Baño de Reinaldo y Martín Función Reinaldo y Jacinta Martín y Tosco Martín y Jacinta	<b>Flirteos y roces</b> Pastorean Reinaldo y M Función en rancho de Napo Reinaldo y vaqueros Martín y Tosco Velasco humilla a Úrsulo

<b>Vendetta</b> Viuda informa sobre Velasco Hermanos en camino Viuda trajinante Velasco podría estar con Úrsulo Velasco muerto en la cantina Discusión Viuda-Reinaldo Aprehensión de los hermanos	<b>Vendetta</b> Viuda informa sobre Velasco Hermanos en camino Viuda trajinante  Velasco muerto en la cantina Discusión Viuda-Reinaldo Aprehensión de los hermanos	<b>Vendetta</b> Viuda informa sobre Velasco Hermanos en camino Viuda trajinante  Velasco muerto en la cantina Discusión Viuda-Reinaldo Aprehensión de los hermanos	<b>Vendetta</b> Viuda informa sobre Velasco Hermanos en camino Viuda trajinante, sirvientas  Velasco muerto en la cantina Discusión Viuda-Reinaldo Aprehensión de los hermanos
<b>Oficio: pistolero</b> Hermanos-general en la cárcel Martín mata a Fidencio Cruz	<b>Oficio: pistolero</b> Hermanos-general en la cárcel Martín mata a Fidencio Cruz	<b>Oficio: pistolero</b> Hermanos-general en la cárcel Martín mata a Fidencio Cruz	<b>Oficio: pistolero</b> Hermanos-general en la cárcel Martín mata a Fidencio Cruz
-----	-----	-----	Canto épico
-----	-----	-----	Charla fogata
-----	-----	-----	Cabalgata fantástica
<b>Éxodo-errancia</b> Viuda-Martín Viuda-Reinaldo Viuda teje en mecedora Rancho don Refugio. Martín en el juego del gallo Reinaldo y don Refugio Huida Viuda-Pistolero Casa de prostituta En busca de trabajo	<b>Éxodo-errancia</b> Viuda-Martín Viuda-Reinaldo Pistolero pregunta a vaqueros Rancho don Refugio. Martín en las vencidas Reinaldo y don Refugio Huida Casa de prostituta En busca de trabajo Viuda-Pistolero	<b>Éxodo-errancia</b> Viuda-Martín Viuda-Reinaldo  Rancho don Refugio. Martín en las vencidas Reinaldo y don Refugio Huida Viuda-Pistolero Casa de prostituta En busca de trabajo	<b>Éxodo-errancia</b> Viuda-Martín y Viuda-R (se cuentan en canto épico)  Rancho Paz Treviño Martín en el juego del gallo Reinaldo y don Paz Treviño Huida Viuda-Pistolero (en canto épico) Casa de prostituta En busca de trabajo Cantina en Piedras Negras
<b>En pos de Jacinta</b> La Asunción. Jacinta, R y M Fogata. La Asunción Cocina. Jacinta-Martín-nana Viejo-M Cárdenas Vaqueros y reses Carreta. Reinaldo-Jacinta Martín-vaqueros	<b>En pos de Jacinta</b> La Asunción. Jacinta, R y M Fogata. La Asunción Cocina. Jacinta-Martín-nana  Carreta. Reinaldo-Jacinta Función. Reinaldo. Jacinta-M	<b>En pos de Jacinta</b> La Asunción. Jacinta, R y M Fogata. La Asunción Cocina. Jacinta-Martín-nana Pistolero-vaqueros-M Cárdenas Recámara. Jacinta-Martín Carreta. Reinaldo-Jacinta Función	<b>En pos de Jacinta</b> Los hermanos matan víboras Contrato en La Asunción Breñal. Martín-Jacinta Martín Reinaldo Rodeo. La Asunción Jacinta Jacinta-Reinaldo

Aguaje. Jacinta-Martín Patio. Jacinta-Reinaldo Función. Reinaldo. Jacinta-M Cárdenas, caporal, Reinaldo Reinaldo-Martín Jacinta Martín Rapto	Cárdenas, caporal, Reinaldo Reinaldo-Martín Jacinta-Martín Rapto	Cárdenas, caporal, Reinaldo Reinaldo-Martín Jacinta-Martín Rapto	Reinaldo  Función Cárdenas, caporal, Reinaldo Reinaldo-Martín Jacinta-Martín Rapto
<b>Ases, pares, tercias</b> Reinaldo castiga a Martín Jacinta y Viuda Jacinta y Reinaldo Martín-gringo Reinaldo hace cuarto a Jacinta Martín regresa y se casa con J. Reinaldo-Viuda Jacinta y Martín en el campo J, M y Reinaldo tiran al blanco *	<b>Ases, pares, tercias</b> Reinaldo castiga a Martín Jacinta y Viuda Jacinta y Reinaldo Martín-gringo Establo. Reinaldo y Jacinta Martín regresa y se casa con J.  Jacinta y Martín en el campo J, M y Reinaldo tiran al blanco Reinaldo-Martín	<b>Ases, pares, tercias</b> Reinaldo castiga a Martín Jacinta y Viuda Jacinta y Reinaldo Martín-hacendado Establo. Reinaldo y Jacinta Martín regresa y se casa con J.  J, M y Reinaldo tiran al blanco Reinaldo-Martín	<b>Ases, pares tercias</b> Reinaldo castiga a Martín Reinaldo Jacinta y Reinaldo Martín-contratistas Martín regresa Reinaldo hace cuarto a Jacinta Reinaldo-Jacinta Boda Martín-Jacinta  Reinaldo-Martín
	<b>Duelos</b> Martín-hombre lugareño Martín-M Cárdenas-pistoleros Andariego avisa a Reinaldo  Viuda-Reinaldo R.-M Cárdenas, pistoleros Reinaldo-Martín M Cárdenas-soldados-Reinaldo Reinaldo-Martín Soldados Jacinta-Viuda, cadáveres	<b>Duelos</b>  Martín-Manuel Cárdenas Andariego avisa a Reinaldo  Viuda-Reinaldo R.-M Cárdenas, pistoleros Reinaldo-Martín M Cárdenas-soldados-Reinaldo Reinaldo-Martín Soldados J. Viuda. Cadáveres-Pistolero	<b>Duelos</b>  Martín-Manuel Cárdenas Andariego avisa a Reinaldo Coyotes Viuda-Reinaldo R.-M Cárdenas, pistoleros Reinaldo-Martín M Cárdenas-soldados-Reinaldo Reinaldo-Martín Soldados Cadáveres
-----	-----	-----	Epílogo. Andariego-Pistolero

\* El documento consultado está incompleto, se interrumpe en este punto.

### III. Jerarquía de narradores, técnicas narrativas

¿Quiénes son o qué tipo de narradores cuentan *Los hermanos del Hierro* y *Par de reyes*? Con la intención de encontrar respuestas, en este capítulo seguiré el rastro dejado por tales instancias enunciatoras en el territorio textual de la película y de la novela. En tal afán detectivesco será pertinente revisar algunas otras herramientas y técnicas narrativas que faciliten la búsqueda.

El narrador cumple al menos dos funciones. La primera es enunciar el discurso narrativo por medio del cual se construye el universo diegético donde tienen lugar las acciones que los personajes llevan a cabo; tal discurso narrativo representa la única realidad posible del texto. Por otra parte el narrador debe organizar el relato en su conjunto, de modo que también es un tramador que maneja los diferentes hilos de su relato (espaciotemporales, actanciales, etcétera) y los manipula como mejor le conviene para contar la (s) historia (s) que desea transmitir a otro (s).

Las ideas de Emille Benveniste sobre “El aparato formal de la enunciación” alumbran el terreno narratológico. El teórico subraya como característica general de ese fenómeno de la lengua el vínculo entre dos figuras en posición de interlocutores, es decir la estructura del diálogo.<sup>1</sup> Si el narrador es el sujeto de la enunciación narrativa, la voz que construye el mundo de acción humana, “un mediador entre ese mundo y el lector”,<sup>2</sup> entonces también es un sujeto comunicante pues enuncia (narra) para establecer contacto con otro. El narrador se asume como un *yo* que se apropia de la lengua y elabora con ella un discurso (sobre una historia) transmisible a un *tú*, mediante la articulación verbal (discurso) de la palabra hablada o escrita. Sobre el discurso o texto narrativo Pimentel dice que concreta y organiza textualmente al relato, corporeiza la historia. Respecto al acto de narración señala que éste fija las relaciones comunicativas: narrador-discurso-lector. Así, el mundo narrado contiene a la historia (mundo) y el discurso (narrado). El narrador, en tanto mediador, toma a su cargo el acto de la narración.

---

<sup>1</sup> Emille Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, pp. 82-91.

<sup>2</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva.*, p. 274.

La literatura y el cine trabajan con lenguajes diferentes y por lo tanto su forma de enunciación también es distinta. Sin embargo, dentro de esa zona común que es la narratividad existen estrategias discursivas que los teóricos de ambas artes han demostrado que funcionan en cada cual de manera semejante como la focalización y la perspectiva. La focalización es un filtro o tamiz de conciencia por el que se pasa la información narrativa a través del discurso. En la focalización cero el narrador entra y sale de las conciencias y en el tiempo. En la focalización interna, el narrador restringe la información a las limitaciones de conocimiento y percepción espaciotemporal de una mente figural (un personaje). En tanto que en la focalización externa el foco está fuera de cualquier personaje. Lo más importante de este concepto es que todo puede ser focalizado, pero el único agente capaz de focalizar es el narrador.<sup>3</sup> Sánchez Noriega subraya que ni los relatos literarios ni los cinematográficos mantienen el mismo tipo de focalización a lo largo del texto, “sino que alternan los diversos modos en función de los intereses del autor implícito”.<sup>4</sup>

En tanto tramador quien narra es autor de aquello que ha construido, es un demiurgo consciente de su obra. El autor real o histórico, ése que posee una biografía y vive o vivió en la realidad extratextual queda, cuando da por concluido su relato, separado de su creatura. A pesar de ello, las huellas de esa autoría –manifiestas en el texto cuando se desmontan las estrategias narrativas– forman una figura conocida como autor implícito.<sup>5</sup> Es a éste al que debe endosarse la doble responsabilidad: enunciativa y tramática de la narración, entendida, de acuerdo con lo que se apuntó en el capítulo precedente, como un acto en el que se relacionan historia y discurso.

La perspectiva, aunque se considera también una restricción de campo o selección de la información narrativa, puede ser estudiada desde el aspecto que la describe estructuralmente (perspectiva de narrador, de personajes, de trama y de lector) o bien a partir de la orientación temática divisible en diferentes planos o puntos de vista sobre el mundo: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 97-100.

<sup>4</sup> José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p 91.

<sup>5</sup> Al revisar el modelo narrativo de Chatman, Sánchez Noriega define al autor implícito como “un principio estructural, la imagen que el autor real proyecta en el texto, el enunciadore en la sombra que está en la base de la narración estableciendo narradores intradiegeticos, normas del mundo de ficción, vertebrando el relato temporalmente, proporcionando distintos puntos de vista, etc.” J. L. S. N., *op. cit.*, p 84.

<sup>6</sup> L. A. P., *El relato en perspectiva*, pp. 59-33.

Otra de las consideraciones que se deben tener en cuenta en el acto de la enunciación narrativa es la posición desde la cual se narra. En este sentido, el narrador se encuentra en un nivel superior respecto del mundo narrado. Cuando un personaje toma la palabra para narrar y el acto se prolonga lo suficiente se produce un segundo nivel de narración. En el primero hay un narrador extradiegético, es decir que está fuera del relato, en el nivel siguiente, el segundo narrador está ya enmarcado y por lo tanto es intradieгético y su relato es metadieгético.<sup>7</sup> El relato enmarcado cumple una función explicativa cuando se narran acontecimientos pasados que permiten comprender una realidad presente; establece una función temática, por medio de la cual se establece una relación de analogía o de contraste entre los dos niveles, pero en ningún caso implica continuidad espaciotemporal entre ambos, y cumple una función de diversificación que no establece ninguna relación explícita, sino que el acto de narrar se considera una actividad como cualquier otra de las que ocurren en la diégesis.<sup>8</sup> Genette añade a éstas, las cuales él había propuesto en un texto anterior, la función predictiva o proléptica que indica “las consecuencias posteriores de una situación dieгética”;<sup>9</sup> es decir que en lugar de ir al pasado viaja al futuro.

Además, el narrador se vale de otras estrategias discursivas, por ejemplo el *stream of consciousness* el discurso directo e indirecto; de técnicas como el monólogo interior y de herramientas propias del cine: montaje, disolvencia, *flashback*, voz en *off*, entre otras. Cualquier oyente puede establecer qué tipo de narrador es quien le cuenta un relato de manera directa (oral), pero cómo identificar a ese alguien que narra un relato fílmico o uno literario si en muchas ocasiones aquél se esconde detrás de alguno (s) de los personajes que intervienen en la narración. La película *LHDH* y la novela *PDR* presentan una jerarquía de narradores que emplean diversas técnicas discursivas para contar sus historias.

### **Mostradores y narradores en *LHDH***

A contrapelo de esa condición inherente al cine que supone la mezcla de imagen y banda sonora con la ilusión de movimiento, la película *Los hermanos del Hierro* comienza con un

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 147-149.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 151-152.

<sup>9</sup> G. Genette, *Nuevo discurso del relato*, p 64.

anclaje textual, como si se presentaran en forma sucesiva dos grandes carteles a los que se les añadiera la voz de un locutor radiofónico:

<b>Imagen</b>	<b>Banda sonora</b>
Foto fija de letrero fachada: FILMEX, que aparece diagonalmente y en relieve, seguida por la palabra: Presenta.	(voz en <i>off</i> de Arturo de Córdoba): Cinematográfica Filmex presenta...
Rótulo en letras negras y mayúsculas en medio de un fondo de textura indefinida: "...una historia antigua que ocurrió en las llanuras del norte de México, cuando la paz era buscada a través de la violencia y la justicia tenía las formas del rencor".	(continúa la misma voz en <i>off</i> ): ...una historia antigua que ocurrió en las llanuras del norte de México, cuando la paz era buscada a través de la violencia y la justicia tenía las formas del rencor.

La entrada en escena de esa voz en *off*<sup>10</sup> insinúa la presencia de un narrador, sugiere la posibilidad de que esa instancia reaparecerá durante la cinta, para hilvanar con palabras la prometida "historia antigua". Pero como después no hay más complemento que el del propio universo de la pantalla, el presunto narrador se queda en calidad de voz lectora, en un amable presentador que lee,<sup>11</sup> como una oferta, el mensaje de la empresa productora.<sup>12</sup>

¿Qué hay más allá de este falso narrador en *LHDH*? Tras la presentación, el relato inicia con la imagen de un hombre que se apea de un caballo y, rifle en mano, camina hasta emboscarse en unas peñas desde donde apunta con su arma a tres jinetes que se acercan por la llanura. En tal mostración los hechos parecen relatarse por sí mismos, lo cual es erróneo pues, a decir de Gaudreault y Jost, "sin una mediación previa, sea cual fuere, no tendríamos película y no veríamos ningún acontecimiento".<sup>13</sup> En cine la mediación la asume un "gran imaginador", "narrador cinematográfico" o "meganarrador", el cual puede ser detectado "como

<sup>10</sup> El estatus *off* se presenta "cuando el sonido, y a veces la acción, ocurre fuera del campo visual de la cámara de cine", Ana María Cardero, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, p 97.

<sup>11</sup> Debe recordarse que en los orígenes del cine había en las salas de cine un presentador o explicador de las películas, el cual se encargaba de informar y aclarar las escenas a los espectadores, pues las dramatizaciones silentes se hacían cada vez más complejas. De esa manera se contaba con el relato icónico, mediante las imágenes, el verbal, mediante las palabras escritas de los intertítulos que iniciaron en 1903, además del apoyo de los presentadores. André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, pp. 72.75.

<sup>12</sup> La aparición de este rótulo inicial en *LHDH* con la lectura simultánea de la voz en *off* revela su intención esclarecedora, pues los productores de la cinta sabían que un gran sector del público al que se dirigían era analfabeto, habitante de las muchas localidades de México y otros países latinoamericanos donde la película que, en algunos países suramericanos se llamó *Los llaneros*, fue distribuida por la empresa paraestatal Compañía Operadora de Teatros (COTSA) que había sustituido el monopolio de William Jenkins.

<sup>13</sup> A. Gaudreault y F. Jost, *El relato cinematográfico*, p 47.

el responsable de la *enunciación fílmica* o como organizador de los diferentes relatos”;<sup>14</sup> es el que estructura, según Sánchez Noriega, “el conjunto de códigos visuales, sonoros y sintácticos”.<sup>15</sup> La enunciación fílmica, precisan los teóricos en concordancia con Sorlin, es “ese momento en el que el espectador, escapándose del efecto-ficción, tuviese la convicción de estar en presencia del lenguaje cinematográfico como tal, de «soy cine» afirmado por los procedimientos «estoy en el cine»”.<sup>16</sup>

En el cine la función narrativa del lenguaje que emplean los personajes al hacer un relato se acentúa porque se dispone de cinco materias expresivas: imágenes, ruidos, palabras, textos escritos y música, las cuales pueden combinarse en una gran variedad de situaciones, pero básicamente por medio de tres grupos enunciativos: icónico, verbal musical.<sup>17</sup> Mediante la mostración que resulta de la puesta en escena y del encuadre, y la narración, por medio de la cual se articula el relato plano por plano “en virtud de sus posibilidades de modulación temporal”,<sup>18</sup> se construye el relato cinematográfico. Hay que reiterar que ambas instancias estarían reguladas por otra superior, el meganarrador o narrador cinemático. Según Metz el enunciado fílmico no puede atribuirse de modo automático a una persona concreta sino a un aparato enunciativo.<sup>19</sup> El meganarrador de *LHDH* al entrar en la conciencia de la Viuda le delega la narración del siguiente episodio:

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p 48. Las cursivas son textuales. Porque el cine es una obra colectiva, algunos teóricos prefieren hablar de instancia narrativa, véase J. Aumont, *et al.*, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, p 110.

<sup>15</sup> Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p 89. Además este especialista observa que la necesidad de contar con un narrador cinemático “queda comprobada en relatos donde una parte o la totalidad del texto fílmico se presenta como fruto de un narrador intradiegético y donde, sin embargo, las imágenes exceden el conocimiento o la capacidad atribuida a ese personaje narrador”, J. L. S. N., *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p 52. Los corchetes son textuales, pues Gaudreault y Jost aluden al texto de Pierre Sorlin, “L’enunciation de l’histoire”, en Mortet (comp.), *David Wark Griffith*, París, Publications de la Sorbonne/I. Harmattan, 1984.

<sup>17</sup> Aumont y Marie distinguen “los sonidos fónicos (fonemáticos: discurso verbal; no fonéticos: gritos, ladridos, murmullos, sonidos confusos...) de los no fónicos (todos los demás). Del mismo modo, ciertos sonidos son de procedencia humana y otros extrahumana (distinción establecida por Fierre Schaeffer)”, también están los sonidos fónicos no fonéticos: ruidos de pasos, aplausos, bofetadas; sonidos “naturales” (chapoteos, crujido de madera, susurro de hojas, etcétera) sonidos instrumentales (percusiones, flautas, cuerdas), sonidos electrónicos (ondas, frecuencias), todos ellos pueden imbricarse de muchas maneras en la banda sonora. J. Aumont y M. Marie, *Análisis del cine*, p 214.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p 63.

<sup>19</sup> Citado por A. Gaudreault y F. Just, *El relato cinematográfico*, p 66. Sin embargo, la tendencia de la crítica cinematográfica ha sido comentar las películas en torno a la noción de cine de autor. Además se consideran como premios estelares de los festivales de cine los de mejor película y mejor dirección.

<b>Imagen</b>	<b>Banda sonora</b>
Paneo y acercamiento al rostro de Reinaldo padre quien yace sobre una cama.	Rezos que se apagan. Voz en <i>off</i> de la Viuda: No me imaginé lo que sucedería en la mañana.
Disolvencia. Primer plano del rostro de ella y plano general de un patio del rancho: un burro cargado con botes lecheros. La Viuda recibe en un recipiente leche o aguamiel. A un costado de ellos cruza Reinaldo padre.	No presentí nada.
La cámara sigue el desplazamiento de Reinaldo padre hasta que éste se detiene frente a su hijo mayor y un caballo.	Estabas tan contento. Te veías tan contento
El padre busca algo con los ojos. Reinaldo chico le toca el hombro y le señala en dirección del fondo.	...por última vez
El padre da media vuelta, descubre a Martín, quien está de frente al muro y con las manos a la espalda.	Inicia música de cuerdas y de alientos que refuerzan la dramatización gestual de los actores con acentos que denotan. <sup>20</sup>
Plano medio (PM) de Martín quien con un movimiento de cabeza señala un sitio, en el ángulo inferior izquierdo, fuera de cuadro.	Travesura
La cámara hace un barrido hasta enfocar en un gran acercamiento una maceta rota.	Asombro
Close up (CU) del rostro de la madre, quien con actitud seria observa a su familia.	Autoridad
PM de los dos Reinaldos. El mayor se rasca la cabeza, el otro lo mira y se rasca el mentón. El padre mira a su hijo y le sonrío. Reinaldo chico le inquiere con la mirada, pero el padre no dice nada, ve fuera de cuadro, porque sabe que su mujer los vigila.	Complot
PM de la mujer que, con el recipiente en las manos, les echa una mirada de advertencia. Luego se da vuelta y entra en una habitación.	Advertencia
El padre se agacha a la altura de su tocayo para confabular con él.	Empatía
Elipsis	
La madre sale con una canasta, mira sorprendida primero hacia un punto:	Sorpresa
PG. El sitio de castigo donde ya no está Martín.	Extrañamiento
CU. Nicho en que se ve la maceta reconstruida con un mecate.	Comprensión. Sale la música.
PP de la mujer al volver la cabeza al frente.	Tras breve silencio entran voces que cantan.
PG. De espaldas, el padre y sus hijos se alejan del rancho, cantando	Voces cantando: <i>Dos palomas al volar</i> (LHDH: 8'10"-9'49".)

<sup>20</sup> Aumont y Marie señalan que «así sea de una manera más local y episódica, la música también se encarga tanto de “describir” como de expresar», J. Aumont y M. Marie, *Análisis del film*, p. 209. Además, la música se convierte en un elemento narrativo del texto “por su sola co-presencia con elementos como la imagen secuencial o los diálogos: por tanto, habrá que tener en cuenta su participación en la estructura del relato fílmico.” J. Aumont *et al*, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, p 106.

La Viuda, narradora delegada, introduce (enunciación verbal) a ese pasado inmediato que un mostrador (enunciación icónica, responsabilidad de director, fotógrafo, editor) nos deja ver, y que otra instancia comenta (enunciación musical, director y orquesta). El gran imaginador, narrador cinemático o meganarrador (todo el equipo coordinado por el director) estructuró las escenas promovidas por la Viuda a partir su voz en *off* y una disolvencia<sup>21</sup> para marcar el viaje al pasado: *flashback*.<sup>22</sup>

Sin olvidar que la escena corresponde a la perspectiva de la Viuda, a su impronta memoriosa, el hecho de que su figura también aparezca en la mostración, es decir, que ella esté focalizada revela su condición heterodiegética y la metadiegética de la narración enmarcada. Con tal aparato enunciativo el narrador cinemático realiza un montaje alternado de planos medios y acercamientos para permitir la sincronización de la música –que aquí, reitero, funciona como un coro o comentario, en tono burlón– y controla la interpretación de los actores, con sus correspondientes posiciones, gestos, miradas y actitudes. En esta dramatización, sin palabras: apuntalada en imágenes, mímica actoral y música se tematiza la falta y el castigo. Aunque la escena pueda parecer de poca importancia refuerza su carga significativa cuando se la conecta con otros episodios en los que ese mismo dispositivo temático se pone otra vez en marcha. Además, tal episodio fija de modo muy claro el comportamiento de cada personaje durante el relato de *LHDH*: Martín (travieso, inocente), la Viuda (vigilante, disciplinaria) Reinaldo padre (bonachón, conciliador) Reinaldo hijo (comprensivo, auxiliador).

En esta película la Viuda es el único personaje que tiene una conciencia interior que el meganarrador hace explícita,<sup>23</sup> por los procedimientos de la técnica cinematográfica ya

---

<sup>21</sup> De acuerdo con el *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, la disolvencia es un “proceso óptico, de impresión o de la cámara, que consiste en hacer desaparecer gradualmente la escena cinematográfica mientras que la siguiente surge también en forma gradual. En la posición central de este efecto se observa una superposición de imágenes”, A. M. Cardero, *op. cit.*, p 58.

<sup>22</sup> El *flashback* es “la escena que, como recurso expresivo, se usa con la intención de transmitir al espectador la sensación de que un personaje recuerda lo sucedido”. A. M. Cardero, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, p 70.

<sup>23</sup> Silvia Burunat explica que el *stream of consciousness*, es un género en cuyo procedimiento: “El lenguaje permanece siempre en la conciencia individual y espera la oportunidad de salir a la superficie cuando se presente el encuentro con un objeto externo que produzca una reminiscencia dada”, tal recuerdo llega “en forma de flash y desaparece en cuanto la memoria voluntaria interviene”. Tanto la novela como el cine emplean este recurso en el que “el narrador, en vez de contar lo que el personaje piensa en forma indirecta, se sirve del filtro de la conciencia, como un semáforo psíquico, y todo lo que rumia el cerebro del protagonista

mencionados. De los cuatro momentos de introspección de la Viuda en los tres primeros ocurren durante el velatorio de su marido, cuando ella recuerda fragmentariamente algunos episodios vividos con él. Es así como los espectadores nos enteramos en parte de lo que nos fue escamoteado por el inicio exabrupto o *in media res* del relato. El primer monólogo, por ejemplo, nos traslada al período en que la Viuda conoció a Reinaldo, en medio de un baile.

<b>Imagen</b>	<b>Banda sonora</b>
Primer plano del rostro de la Viuda. Disolvencia o doble exposición.	Voz en <i>off</i> de la Viuda: Matar o morir, tú nunca lo entendiste.
Primer plano de la cabellera de una mujer que al girar sonriente descubre que es la misma mujer que recuerda. Mira a ambos lados, sonrío y se vuelve otra vez de espaldas para caminar al fondo de un patio en el que hay un baile.	No podías, lo supe al verte la primera vez. Sube música.  (LHDH: 5'24"-5'32".)

Las imágenes detonadas por su recuerdo (s. II.3-4) muestran a Reinaldo padre en una disputa involuntaria producida al intentar bailar con una muchacha. La narradora verbal atestigua cómo, con discreta valentía, él resolvió esa desavenencia. En seguida sucede la escena en que ellos se conocen y bailan por primera vez, a pesar de cierto desasosiego del hombre, quien supone que ella al tener un hijo tiene también marido.

El discurso interiorizado por la Viuda es una mezcla de reproche y admiración por la conducta sencilla de un hombre enemigo de la violencia. Pero desde su perspectiva, en un mundo violento sólo sobrevive quien comprende la disyuntiva entre renunciar a él, haciendo caso omiso del entorno agresivo, o permanecer, a punta de pistola, tras haber demostrado ser el más fuerte. Ahora que él está muerto, ella ratifica su postura.

En el cuarto monólogo de la Viuda ya no hay un retorno al pasado, sólo una enunciación verbal, una variante de las palabras que Martín pronuncia frente a Reinaldo cuando ambos están en medio de la nada: “Ay, qué desolao se ve el llano”. La Viuda se dice a sí misma desde su mecedora: “Qué sensación tan extraña, ese maldito camino tan vacío, qué oscuro, qué frío” (LHDH: 95'29"-95'40"). Es una imprecación que expresa su estado de condena y modula otros planos de significación además del perceptual: cognitivo, porque ella sabe que esta vez sus hijos no regresarán; espaciotemporal pues el camino, que

---

aflora en un fluyente monólogo interior. El río de la conciencia se traduce en una sucesión de palabras”. S. B., *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, pp. 7-8 y 18. Sólo habría que añadir que en el caso del cine ese río también conduce imágenes y otros sonidos además de las palabras.

suele asociarse metafóricamente con la vida que transcurre, se ve aquí como el espacio del abandono, de la desesperanza y de la muerte, un lugar de término más que de tránsito. En la película la Viuda es un personaje que concentra los hilos de la trama de la muerte. Su papel es (como el de las Parcas: Cloto, Láquesis y Átropos) hilar, devanar y cortar a distancia el hilo vital del que penden los hombres. Queda claro que los monólogos de la Viuda son relatos metadieгéticos con una función explicativa, pues completan y clarifican algunas de las relaciones sostenidas por los cuatro miembros de la familia Del Hierro antes del asesinato de Reinaldo padre.

**El Pistolero.** Éste es un narrador oral y al mismo tiempo un narrador elíptico, según se puede ver en el siguiente ejemplo:

Viuda: Cómo así, cómo así.

Pistolero: Pues así, porque sí, ya le dije. Creo yo que fue por la quemada pero, a lo mejor ni por eso. Creo yo, Martín no es que no sepa perder. Creo yo que, pos no sé qué, usted lo ha de saber.

Viuda: ¿Y el otro?

Pistolero: Quién sabe ‘onde se iría, pero la vio fea, ya le digo. (*LHDH*: 45’18”-46’01”).

El discurso narrativo del Pistolero se monta con un procedimiento inverso al de la Viuda, pues primero se ven las imágenes de las que él es testigo y luego se apuntalan con sus palabras como esos conectores (“ya le dije”, “ya le digo”) que dirigen al espectador a las escenas previas, presenciadas por el Pistolero en el rancho de don Refugio: el asesinato de Martín a un contrincante y la defensa que el patrón hizo de Reinaldo cuando los peones querían lincharlo (s. VII.7-9). La mostración y narración de tales hechos, justo antes del diálogo entre la Viuda y el Pistolero (s. VII.10), y las palabras de éste infieren su condición de relator. Al ceder la narración a este personaje testigo, el narrador cinematográfico logró emparejar con una elipsis el tiempo de la narración y el de la historia, además de perfilar una doble perspectiva: por un lado la postura del que rinde testimonio y busca en vano un motivo que explique la conducta de Martín. Por el otro la visión de la Viuda, a quien no le basta con la información obtenida y desea saber también qué hacía el informante en el lugar de los hechos y por qué le debe 200 pesos. El Pistolero le advierte que no se los cobra, pero le cuenta que esa cantidad le ofrecieron para que matara a sus hijos.

**Vaquero viejo.** En *LHDH* también se dejan entrever relatos basados en leyendas y cuentos populares. Este es un personaje incidental, uno más de los trabajadores en el rancho La

Asunción, donde manda el dueño del feudo, Manuel Cárdenas. Estos dos reunidos con varios más han escuchado y contado historias sin que el espectador pueda enterarse de los detalles (pues no hay mostración de ello) sino sólo especular que se trata de historias de fantasmas y aparecidos, según se desprende de la charla nocturna cuyo final sí se muestra:

Vaquero viejo: Bueno, ¿y el espanto ya no volvió a salir, don Manuel?

Manuel: Sí, volvió a salir, pero más allá de Huizache el Grande, ayer me dijo Tencho que lo vio.

Hombre: Nombre, el llano está lleno de espantos, yo no he visto a este, pero una vez quiba pa' la frontera...

Manuel: Otra vez el mismo cuento, viejo mentiroso. (*LHDH*: 52'56"-53'11".)

En este relato fílmico que recrea una “historia antigua” se esboza pues un mundo metadieético en el que puede percibirse la relevancia de la palabra, cuya transmisión directa cumple también una función de diversificación o distractiva, es decir de entretenimiento y recreación. El pasaje citado informa cómo la narrativa oral sustituye la de los libros u otros medios en ese contexto inaccesibles, o aún inexistentes como el periódico, el cine, la radio, la televisión. La potencialidad narrativa del Vaquero viejo y quizá de otros de los reunidos en torno a esa fogata se interrumpe a causa de unos balazos y el anuncio de que los coyotes causaron estropicios en los corrales. Esta doble materia prima narrativa, tanto la de los narradores de fogata como la de los animales crepusculares que se convierten en enemigos de los rancheros, será aprovechada después por el narrador del relato literario.

**El trío protagónico.** Martín es un narrador frustrado. Al regresar de Realito está a punto de contarle a la Viuda cómo se consumó la venganza: “Cuando llegamos El Velasco no aparecía por ningún lado...”, (*LHDH*: 34'27"-34'30") pero entonces ingresan los soldados en la escena interrumpiendo así su crónica. Aunque durante casi toda la película el meganarrador mantiene una focalización cero, en el encuentro en solitario entre Manuel Cárdenas y Martín cambia por breves segundos a una ocularización interna primaria.<sup>24</sup> Con el auxilio de una cámara subjetiva<sup>25</sup> la mostración que se hace del entorno se da desde la

---

<sup>24</sup> De ese modo llama Sánchez Noriega “cuando lo narrado se corresponde estrictamente con lo que el personaje está viendo, de forma que la cámara ocupa el lugar de los ojos del personaje”. J. L. S. N. *De la literatura al cine*, p 96.

<sup>25</sup> Se llama así al emplazamiento “que indica lo que ve uno de los personajes que actúa en determinada secuencia” A. M. Cardero, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, p 40.

perspectiva de Martín, de quien sólo se deja ver la mano que sostiene el revólver y oír la tonada musical (de la canción *Flor de Dalia*) que emite con un leve silbido.

Más que a Martín (cuyo trauma por atestiguar la muerte de su padre le provoca un delirio explosivo significado con la canción *Dos palomas...*) la narración que se hace a la Viuda del homicidio de su esposo –con la emboscada que preparó Velasco– debe atribuirse a Reinaldo. Sin embargo tal microrrelato no se produce diegéticamente y sólo se insinúa hasta que, transcurridos tres lustros, madre e hijo discuten sus posiciones antitéticas. Ella exige venganza y él muestra su desacuerdo mediante una alocución en la que convergen los planos espaciotemporal, cognitivo, perceptual, emotivo y ético:

Reinaldo: [...] pero le vua decir una cosa. Yo me regresé al llano a ver a mi ‘apá, ¿se acuerda que le dije?, ‘taba sudando. Ya muerto, pero seguía sudando con el sol. No sé por qué. Y el Velasco escondido ahí. Y me dio asco, o miedo si quiere. Si usted hubiera visto ese sudor que no sirve pa nada, no le buscaría la muerte a nadie. (*LHDH: 25’37”-26’07”*.)

Al hablar con la Viuda, Jacinta cuenta de manera muy breve sus razones para llegar al rancho El Chapúl. Sobresalen sus puntos de vista emotivo y ético.

Jacinta: Hastora No ha habido lugar de queáblemos. Usted dirá que qué clase de mujer soy, que qué hago aquí.

Viuda: Yo ya no digo nada.

Jacinta: Pero yo digo que no soy mala, madre, ¿usted cre que sí? Que no simagina cómo era allá, sin poder alzar la cabeza, por Manuel, mi hermano. ¿Usted cre que sí soy mala por haberme venido?

Viuda: Algo bueno ha de salir con que hayas venido, aunque mis hijos se vayan a ver con malos ojos por culpa tuya. Tú no te das cuenta.

Jacinta: Usted cre que no. [Pausa] Yo soy de Martín porque él fue el que me habló. Ya nubo tiempo de otra cosa. Y voy a quererlo, aunque tenga que aguantarme de querer a Reinaldo. (*LHDH: 70’17”-71’19”*.)

Estos tres personajes principales: Reinaldo, Jacinta, Martín están más abocados a ser sujetos de narración que narradores. No obstante la perspectiva de cada uno está marcada con claridad a lo largo del relato. Por otra parte aunque los puntos de vista del meganarrador y del personaje de la Viuda parecen dirigir el destino de los hermanos hacia un enfrentamiento mortal por causa de Jacinta, la perspectiva de la trama da el giro suficiente para desencadenar la tragedia de ellos no desde la rivalidad machista, ciega y fría, sino por la vertiente de la solidaridad fraternal, empática más que racional. Reinaldo y

Martín del Hierro, al sentirse víctimas de una serie de equívocos y malentendidos que los han convertido en homicidas y potenciales contrincantes amorosos, renuncian a permanecer en ese mundo de violencia y rencor. Deciden que si deben participar en los ritos de sangre para saciar a los dioses o a los poderosos prefieren ofrendar la suya y enfrentarse juntos de cara al sol con su destino.

### **Sujetos por la cruz**

Uno de los planos o puntos de vista sobre el mundo que subraya la película es el ideológico-religioso. Al rito social de los rezos católicos a media voz durante el velatorio debe sumarse la mostración detenida de un símbolo aparentemente *ad hoc*: la cruz.<sup>26</sup> Pero ésa no es una cruz común al postulado románico, en ella no se representa a Cristo sino a un dios prehispánico grabado sobre la superficie de la misma. Esta perspectiva simbólica evidencia el peculiar sincretismo religioso de una cultura como la mexicana, híbrida y compleja, cuyas ambigüedades se manifiestan en el ámbito de las relaciones interpersonales. El Pistolero es, se supone, alguien que se dedica a matar por encargo; sin embargo cuestiona la violenta educación (en la que, por supuesto, él participa) a la que son sometidos los niños Reinaldo y Martín. “¿Y Dios qué?”, rezonga a la Viuda. Ésta le responde con una furibunda abjuración: “¡Tú que sabes de Dios! ¡Qué se sabe de Dios en estas tierras!” (*LHDH*: 16’43”-16’49”). Martín, recién estrenado como pistolero, pide la bendición a su madre: “Échemela”, y agrega convencido: “Usted es la madre y por eso le vale, no porque sea buena o mala. Quítese de cosas”. Tras recibir la seña cruzada, Martín remata: “Y ya no piense en eso, uno qué culpa tuvo. Eso déjeselo al general” (*LHDH*: 39’59”-40’19”). En cambio Reinaldo detiene el amago de bendición materna con una mirada acusatoria que hace a la Viuda bajar la cabeza. Uno de los contratos de muerte que acepta Martín es tratado frente a una iglesia, mientras suenan las campanas que llaman a misa. El cliente le recomienda que sólo acabe con Zenón e intenta justificarse, pero sólo consigue la burla de Martín: [...] “orita métase ahí como si nada. Oiga y échese un rezo por

---

<sup>26</sup> Este símbolo es utilizado como una transición temporal para regresar de la escena del baile (el pasado) a la del velatorio (el presente).

Zenón”. (LHDH: 73’02”-73’11”). El reto y las amenazas que hace Manuel Cárdenas a Martín también ocurren frente a una capilla abandonada.

Cada una de las escenas que integran la película podría ser sometida a un estudio detenido en el punto de vista estilístico. Pero como ése no es el único propósito de este trabajo comentaré sólo un par de casos. Con acercamientos en picada y contrapicada el meganarrador muestra y califica las relaciones afectivas y de poder entre la Viuda y sus hijos. Primero, la máxima autoridad en el rancho El Chapúl (desde que fue asesinado su esposo) obstruye con su imponente presencia el paso del niño Martín, quien pretendía huir del entrenamiento armado. En una escena siguiente ella lo recrimina y trata de forzarlo a tomar el revólver disparando ella con rabia: “Así, así, así” (LHDH: 15’22”-15’23”). Posteriormente es Reinaldo –ya como adulto liberado de esa patria potestad– quien a punto de salir a guerrear derriba las súplicas de su madre por impedirle que vaya a rescatar a su hermano, “¿quién me va a perdonar si a ti también te matan?”. Con un golpe de rienda, él la echa fuera de su camino. Se oye el galope del caballo alejándose. (LHDH: 85’37”-85’40”).

En un plano secuencia en *close up* –que para hacer una analogía con la estilística correspondería a la figura de la sinécdoque– el “gran imaginador” muestra y narra de manera impresionista la boda entre Jacinta y Martín. La toma, que dura menos de medio minuto, puede ser descrita así:

Voz en *off* del oficial del registro civil. *Close up* de las manos de éste, quien sostiene el libro protocolario. Paneo: las manos de la Viuda juegan con su argolla matrimonial. Paneo: las manos entrelazadas de los contrayentes, Martín acaricia con la que le queda libre la mano femenina; enseguida atrapa ésta entre las suyas. Paneo: las manos de Reinaldo (puño y palma) chocando mientras se escucha el sí de aceptación de Jacinta y, tras la afirmación, un tronido de dedos. (LHDH: 75’31”-75’59”).

### **Los narradores de PDR**

El narrador principal que controla y organiza todos los hilos narrativos en esta novela parece estar fuera del universo diegético, pero muy cerca de lo que acontece, pues empieza su discurso con enunciados en tercera persona y en tiempo presente: “Reinaldo del Hierro

y sus hijos vienen cantando, a caballo”.<sup>27</sup> La tendencia sería catalogar al narrador como heterodiegético, pues según Genette, éste no cuenta su propia historia (de hecho nada se sabe acerca del narrador de *PDR*, salvo lo que puede especularse, como se verá más abajo). Al mismo tiempo que el narrador está ausente del mundo narrado se manifiesta por medio del discurso narrativo: la voz que enuncia la narración se hace transparente y en tal transparencia genera la ilusión de ausencia. Benveniste indica que la categoría del presente se desprende de la enunciación y de aquella “nace la categoría del tiempo”.<sup>28</sup> Genette modula esa heterodiegicidad al hacer hincapié en que todo principio o final narrado en presente introduce una dosis de homodiegicidad en el relato al situar al narrador como contemporáneo, “y por tanto más o menos de testigo”, pues en este tipo de relatos el lector tiende a pensar que el narrador “no puede estar muy lejos de una acción que cuenta de manera tan próxima.”<sup>29</sup>

La narración inicial de *PDR* no hace digresiones, cuenta apenas lo esencial y se vale del diálogo para reforzar tal sensación de transparencia. Tras las primeras escenas que ocupan poco más de una página, el narrador salta del segmento que titulé para este estudio “La emboscada” al del “Velatorio”, donde presenta a la Viuda en interacción con Reinaldo chico; luego le cede a ella la perspectiva y la palabra. “Veces parecía tan recio... pero no sabía ser recio.”<sup>30</sup> En su monólogo interior ella recuerda que su marido: «Venía nomás los huesos... y piojos eso sí, pero con todas las reses y yastaba diciendo “mañana diotra vuelta pero creo yo mira mejor a la noche diuna vez”. El trabajo que me daba detenerlo, bañarlo».<sup>31</sup> Esta multivocalidad y variación de perspectivas mantiene una tensión entre la focalización cero y la interna variable. En ocasiones parece claro que el narrador es omnisciente, pues entra y sale de las conciencias de sus personajes con gran desparpajo; sin embargo, la inserción de una pluralidad de narradores y de un gran número de puntos de vista postula una alternancia polifónica. Por lo pronto con la Viuda, como narradora delegada, se evoca el pasado en que se mezclan la voz de ella con la de su esposo y la de otras personas que sólo ella conoce. En su monólogo, estimulado por las llamas de las velas

---

<sup>27</sup> R. G., *Par de reyes*, p 11.

<sup>28</sup> E. Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, p 86.

<sup>29</sup> Gerard Genette, *Nuevo discurso del relato*, pp. 55-57.

<sup>30</sup> R. G., *Par de reyes*, p 13.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p 14. Los puntos suspensivos y las comillas son textuales.

y el sonido del viento sobre las láminas del rancho,<sup>32</sup> la Viuda teje y desteje jirones de recuerdos: apremios en la cama conyugal, el trabajo vaqueril de su marido, la boda con invitados y fotógrafo latoso, la enramada para la función, los parientes, los padrinos, el civil, el cura y los músicos, el tálamo nupcial y otra vez las faenas que demandan al hombre salir de casa, “Pero él era hombre de trabajo. Grande el inocente, tan grande... yo así sentía que se deshacía encima de mí. Reinaldo. Mío. Reinaldo qué pasó hijo, ónde está Martín y tu papá, por qué vienes mira todo tierroso, qué te espantas, hijo, dime qué pasó”.<sup>33</sup>

Cuando la Viuda regresa al presente de los cirios, merced a la homonimia entre el nombre de su esposo y de su hijo mayor, es para devolver la palabra al narrador principal y llorar al fin “la cara en las manos, doblando el cuerpo y balanceándose pesadamente, un río de piedras en la garganta, y la cabeza diciendo que no, que no, hasta la salida del sol”.<sup>34</sup> Pero el narrador que ha retomado la palabra ahora cuenta en pasado y casi de inmediato le es arrebatada la palabra por otras voces anónimas: “Dijeron que se iría la mujer. No siendo de aquí ya se iba porque qué, el rancho era mucho rancho, el finado Reinaldo lo había agrandado a modo de que una mujer sola ¡hazme favor! ¡Nómbre ni que fuera!”.<sup>35</sup> Este diálogo prescinde de las formalidades de los guiones: “Como tú y como yo, no te enredes, ¿o qué no? ¿Qué a ti te pusieron de balazos?, porque a mí tampoco, fue al Reinaldo, que ya es finado y Dios lo tenga en su santa gloria”.<sup>36</sup> En el cruce de voces no es posible distinguir si son sólo dos o más quienes enuncian estas frases “Como lo veo te lo digo: la mujer se va, va rematar lo que juntó su muerto y di que vacer bien”.<sup>37</sup> Es evidente, sin embargo, que estos narradores anónimos son intradieгéticos, conocen a los personajes de los que hablan y como ellos utilizan un idiolecto del norte mexicano. Cuando concluye esta ráfaga de puntos de vista regresa el narrador del inicio para informar que ella no se fue porque la arraigó “una idea fría y nudosa que creció hasta alisarse y ennegrecerse con el tiempo”.<sup>38</sup>

---

<sup>32</sup> Resulta interesante advertir cómo la descripción de este ambiente: el primer plano visual de los cirios y el ruido metálico en las alturas hace pensar en la disolvencia previa a un *flashback*, como si el autor literario (Ricardo Garibay) aceptara de su predecesor el guionista (Ricardo Garibay) unas herramientas para componer su novela conforme a esa técnica cinematográfica.

<sup>33</sup> R. G., *Par de reyes*, p 15. Los puntos suspensivos son textuales.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p 16.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> *Idem.*

Posteriormente, en la escena de la competencia de tiro en el corral reaparecen las voces anónimas intradiegticas, una de ellas dice: “Y todavía no mirábamos nada de lo que nunca se nos iba a olvidar. Yo creo que también por otras muchas cosas, pero también por eso –aura primera de los hermanos– el rancho El Chapúl se hizo imborrable en la memoria”.<sup>39</sup> El narrador en tercera persona se refiere a las monedas perforadas por Reinaldo, “decenas de años después algunos vaqueros viejos, muy viejos, conservaban esos pesos de plata y se dolían mirándolos”.<sup>40</sup> ¿Son estos vaqueros viejos los mismos que dialogan desde el primer capítulo?,<sup>41</sup> ¿son ellos los que intervienen en el capítulo IV, a uno de los cuales se le denomina en el apartado siguiente: Vaquero tuerto?, ¿son estos charlistas de fogata asimilables con las figuras del Andariego y el Pistolero, quienes se encuentran en el epílogo? Está claro que ellos son los que narran parte del capítulo IV y, uno de ellos, todo el capítulo VII y la mayor parte del capítulo XVIII, pero entonces, ¿son los vaqueros los únicos narradores de la leyenda? De algún modo, esas indeterminaciones textuales, esas dudas que el discurso encamina a propósito tienen la intención de completar su sentido en la imaginación, creatividad y memoria del sujeto que toma el libro para ser interlocutor, es decir en la perspectiva del lector. Recapitulemos. En *PDR* hay un narrador principal, una suerte de rapsoda mayor que intercala todos los relatos, las peripecias contadas previamente por otros y las escribe dándoles el orden, el estilo y la unidad que él prefiere.<sup>42</sup> De que el conjunto de anécdotas que ahí se cuentan fue escrito da cuenta el propio texto, donde el narrador habla de la autoría sin abandonar el uso de la tercera persona:

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p 26.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p 31.

<sup>41</sup> ¿Hasta qué grado el autor implícito de *Par de reyes* promueve, con el calificativo que elige para los vaqueros, un aura de sabiduría y respeto para estos personajes? Me parece que la fuente de esa elección está en los textos clásicos. En la Grecia antigua el ágora, ese espacio público de discusión y acuerdo era presidido por un consejo de viejos. Bonifaz Nuño precisa en una nota de su versión de la *Iliada* que en esta epopeya homérica se les llama viejos “sin considerar su edad, a los hombres óptimos que aconsejaban y decidían”. Homero, *op. cit.*, p CXX.

<sup>42</sup> Para Óscar Gerardo Ramos el rapsodo (*sic*) es un continuador del aedo quien tenía entre otras funciones las del canto, la danza atlética y festiva, las de los ritos y las del magisterio; el aedo transmitía “los recuentos que los héroes hacen al regreso de sus empresas [...] Los *aedos* en definitiva tienen una función de crear y transmitir ritos, sagas, cantares [...] el *rapsodo* era, como su nombre lo indica, un *zurcidor de cantos*”; el hecho narrativo tanto de aedos como de rapsodos “los induce a colocarse a cierta distancia de su relato, esto es, en una posición de *supraperspetiva*”. El rapsodo es responsable de la estructura final de la epopeya, “incluidos narradores subsidiarios y varios niveles de narración encadenados” O. G. Ramos, *Categorías de la epopeya*, pp. 14-26.

Y nada sucedió, malvada noche [...] como hubiera sido hermoso que sucediera, como Reinaldo y Jacinta querían [...] y ella hubiera sido para la eternidad de Reinaldo, y no llegó ese momento, como hubiera querido que llegara el que escribió la historia tantísimos años después.<sup>43</sup>

Hay un personaje incidental, don Amado, que tiene una tienda de licores en Piedras Negras. A él se le podría atribuir tal escritura. Resulta sencillo especular que en su establecimiento recogió de oído las versiones de la leyenda en torno al par de reyes. Además don Amado conoce a Martín, sabe de él y de sus acciones, por ello le dice en una ocasión:

En otro tiempo te hubieran llamado matador de hombres, te hubieran dado premios, jarras de vino, mujeres, hubieras andado en versos muy famosos, mira nada más, tendrás qué ¿veinte años?, les daban las mejores mujeres quieras que no, y criados, caballos, mucho dinero, todo para que ellos se ocuparan de guerrear, nomás en eso andaban, y qué mujeres, mira, de imaginarlas... Hubo una que se llamaba Helena.<sup>44</sup>

La forma que tiene el capítulo cuarto IV presume un narrador culto que conoce acerca de la épica clásica, particularmente la *Ilíada* de Homero y de la épica medieval, cuando proliferaron los cantares de gesta. No es gratuito que ese capítulo inicie: “Éste es un canto por el mal. El mal que armó a los hermanos Del Hierro, los sacó de su rancho, de su comarca...”.<sup>45</sup> Tampoco es casual que el duelo entre Martín y El Muzo sea narrado con lujo retórico y se compare a los contendientes con “hombres de otras épocas y de divina estirpe” que estaban armados con aquellos bronces que “multiplicaban el sol” y al andar se veían “coronados de ondulante luz y feroz gloria” y cuyas lanzas que “hendían la carne y la teñían de sangre opaca brillaban como estrías candentes e impalpables; por un momento al girar sobre sí para enfrentarse dos seres mitológicos llamados centauros –desnudando los negros revólveres– fueron el centro de otra luz”.<sup>46</sup>

Sin embargo, en ese mismo capítulo a don Amado también se le focaliza. Una voz anónima, tal vez la de uno de los vaqueros viejos, lo describe como “un ruco medio quién

---

<sup>43</sup> R. G., *Par de reyes*, p 176. En otras narraciones de Garibay aparece esta preocupación textual sobre la autoría. En su primer cuento, “El coronel” el narrador cuenta que los hijos del protagonista “habían de casar mucho tiempo después, y el hijo de sus hijos había de contarlo”. Ricardo Ancira González encuentra en la novela *La casa que arde de noche*: “¿Quién dijo quién sabe dónde que la vida es un cuento contado por un idiota? David es un idiota y ha venido a contar un cuento largo, largo, interminable hasta la muerte, un cuento que todavía no comienza [...]”, R. Ancira González, *Analyse du signe narratif: Ricardo Garibay*, p 114.

<sup>44</sup> R. G., *Par de reyes*, pp. 88-89.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p 69.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 115-117.

sabe cómo”,<sup>47</sup> y la misma u otra voz narradora le suma que “don Amado era alma de Dios, ái con sus libros a todas horas leyendo sonseras”.<sup>48</sup> Don Amado, quizá lector de la *Ilíada* y del *Cid* bien puede ser el autor ficcional de *Par de reyes*, como Cide Hamete Benengeli lo es del *Quijote*. También puede ser sólo uno más de los narradores delegados. La intencional ambigüedad presente en el texto no afirma ni niega una u otra posibilidad.

El capítulo IV es una especie de prontuario de *PDR*, un *aleph* que contiene todo el universo diegético, en él parecen tomar la palabra todos los narradores. El principio y final del apartado, como ya dije, está contado en tercera persona por un narrador distinto a las voces intradiegeticas que se disparan de modo intermitente: “Compadre, tengún par de reyes pa su pendiente”.<sup>49</sup> El Vaquero tuerto pertenece a un grupo de (al menos tres) charlistas.<sup>50</sup> Este Vaquero –cuyos rasgos de narrador oral itinerante lo convierten en una especie de aedo del norte de México, ¿también es un rey en tierra de ciegos?– preside a quienes están reunidos en torno a una fogata. El narrador principal destaca la presencia del Vaquero tuerto por encima de las de sus acompañantes al iniciar el capítulo V así:

–Eso es todo –dijo el vaquero. Era un vaquero tuerto. Cogió una braza, la limpió, encendió lo que le quedaba de un cigarro que desde la tarde traía mordisqueando y dio una fumada sonora y larga. Cuando acabó de echar humo añadió:  
–Nooo... el hijo de Martín creció sin violencia.<sup>51</sup>

Las palabras pronunciadas por este personaje secundario y narrador delegado sugieren, dentro de su ambigüedad, que acaba de contar toda la leyenda de los hermanos contenida en el capítulo IV y que eligió rematar con esa frase de un potencial narrativo inminente para continuar la narración en ese u otro momento. Aunque también cabe suponer que el Vaquero tuerto haya narrado particularmente la vida que tuvo el hijo de Martín. En el capítulo IV dice una voz, quizá la de él mismo, “el hijo haz de cuenta tu hijo, entero, limpio, los ojos de Reinaldo grande, el abuelo, la boca de Jacinta que se reía, que no se reía,

---

<sup>47</sup> R. G., *Par de reyes*, p 88.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p 89.

<sup>49</sup> R. G., *Par de reyes*, p 71.

<sup>50</sup> Este tipo de narradores orales han sido representados en relatos literarios como los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer o *El Decamerón* de Boccaccio. En el contexto mexicano está *Noche al raso*, de José María Roa Bárcena, quien también se valió de anécdotas populares para crear sus narraciones.

<sup>51</sup> R.G., *Par de reyes*, p 119.

rojos los cabellos, limpio, entero, explícamelo”.<sup>52</sup> De cualquier manera, la historia del par Del Hierro quedaría como un correlato para él y para los otros, quienes –dice el narrador que jerárquicamente está por encima de todos– “oían la legendaria perdición de aquellos dos hermanos, condenados al fuego del infierno, como no los hubo iguales antes ni después. Furibundas hazañas al centelleo de revólveres que quién hubiera tenido en las manos siquiera un momento. Tiempo de hombres mayores perdidos para siempre”.<sup>53</sup>

En el epílogo de la novela charlan otros personajes ¿o son los mismos?: El Pistolero y el Andariego al calor de una fogata en medio del desierto. El Pistolero o maestro es un narrador en potencia. Su talante hosco y taciturno parece imposibilitarlo como narrador, pero las palabras del Andariego que lo impelen a intercambiar con éste las anécdotas que cada uno sabe acerca de Reinaldo y Martín le dejan en una decisión suspendida.

–Ya no es hora pa matar –dijo con lástima El Andariego.

–Por qué sí pa contar sonseras –preguntó el maestro.

–Siquiera que no se mueran tanto, ni ellos ni usté, ni nadien, no tanto siquiera que no sea tanto tanto.

Chisporroteaban los rescoldos. Nada dijo el maestro, y veía por primera vez la verdadera muerte. En la fina grieta de sus ojos temblaba un brillo diminuto.<sup>54</sup>

Mentor de los pequeños hermanos, padre sustituto y testigo en varios de los episodios juveniles de los que ellos fueron protagonistas, el Pistolero sabe mucho de la vida y hazañas del par de reyes. Pero más que aedo o rapsoda él es un narrador que en el universo diegético cumple funciones predictivas, es un vidente que conoce antes que nadie el destino de Reinaldo y Martín del Hierro. Por ello advierte a la Viuda: “Martín va a andar entre dificultades, tenga cuidado con el otro”.<sup>55</sup> En una cantina en Piedras Negras ve la muerte que les espera y por eso le dice al menor de ellos.

Tú no me haces fuerza, Martín. Perro con rabia. Y lo pior contigo es que vas a desatar a éste, tu hermano, y eso será para no contarlo. Estoy mirando una arboleda llena de sangre, gritan, se retuercen, estoy mirando un llano lleno de sangre, una gritadera, ¡ya vienen!, va pesar el plomo dentro de ti más que tus huesos, testás muriendo y por fin te vas enterando, pendejo, y lo pior contigo es que contigo está tu hermano, yo no sé pa qué naciste tú.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p 119.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p 250.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p 21.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p 164.

Al mismo tiempo que este discurso proléptico define al Pistolero por sus funciones oraculares, el texto asocia sus relatos metadieгéticos con dos de los géneros clásicos estudiados por Aristóteles: la tragedia y la epopeya, desde las cuales aún resuenan los nombres del oráculo consultado en la ciudad de Delfos en el templo de Apolo, así como los nombres de augures o adivinos célebres: Calcante y Tiresias. El Pistolero es como Calcas Testórida. Dice a éste Agamenón: “Adivino de males, ninguna vez lo grato me has dicho; siempre adivinar los males te es caro a las mentes” (*Ilíada*, I, 106).<sup>57</sup> Si el Pistolero aceptó la oferta del Andariego de contarse mutuamente la leyenda de los Del Hierro, es muy probable que sea él quien cuente todo el capítulo VII que es, en términos estructurales equivalente a la secuencia VII de la película.<sup>58</sup> Si en *LHDH* es el Pistolero quien atestigua y posteriormente narra a la Viuda tales acontecimientos, cabe la posibilidad de que en *PDR* también sea él quien asuma la narración de tal episodio. Sólo que no es a la Viuda a quien se lo cuenta sino, presuntamente al Andariego: “Andaban pues por ahí onde anduvieron. Toviera temprano. Noábian hecho nombre y fama. Y cayeron comóy un día con otro en el rancho de don Paz Treviño”.<sup>59</sup> El Andariego sí es un juglar gozoso de su condición, según lo revela él mismo:

Yo soy de allá pacá, de acá pallá, preguntar, cáir en cuenta, hablar, contar, ya simpuso usted de mí. Cuénteme. Y le cuento que los conocí a dos tres días de su fin, y de que las mujeres, y de que estuve en Anzaldúas, y de que fui con el Capitán a enterrar a los muertos, muchísimos muertos por una sola mano, y de que a los hermanos no los jallamos ya jamás, y de que le doy los nombres, y de que mé parao en el rancho aquél que pura desolación... Pero dígame de cómo fue más antes cuando usted llegó, y de que quiubo, de que qué pasaba, y dígame su nombre.<sup>60</sup>

Uno de ellos dos narra la mayor parte del capítulo XVIII: “[...] Y ahí iban comora venimos tú y yo, a caballo, que yo te vengo contando y tú me escuchas.” La otra voz de ese episodio

---

<sup>57</sup> Homero, *Ilíada*, p 3. La figura de Calcante es crucial en la preparación y guerra de Troya, por ejemplo, a él se debe la profecía de la bonanza que reportará a los griegos el sacrificio de Ifigenia; también por sugerencia suya se construye el caballo para infiltrarse en la ciudad. Véase Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y latina*, pp. 81-82.

<sup>58</sup> Véase los sumarios de *LHDH* (s. VII.4-9) y *PDR* (c. VII.1-4) en el capítulo segundo de este trabajo.

<sup>59</sup> R. G., *Par de reyes*, p 143.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p 250.

final puede ser la de don Amado o la del narrador principal, que da una imagen de los soldados como si se tratara de los gigantes o molinos de viento cervantinos:

Venían [...], y contra el sol crecían crecían, se hacían de metros de altura, de muchos metros más [...], negros soldados como jamás los hubo desde el desierto hasta las nubes [...], y el tambor era un tambor del tamaño del desierto y profundo hasta el infierno era el tambor, ya nadie hubiera podido oír nada en el estruendo ensordecedor, enloquecedor de las montañas de ancas y crines y cascos y espantosos ojos desorbitados y la balacera de centenares de líneas de plomo irremediable.<sup>61</sup>

En ese capítulo XVIII parecen estar en el mismo nivel narrativo tanto el aedo como el rapsoda mayor. Ninguno está enmarcado. A pesar de ello uno narra con una pretendida improvisación oral y el otro lo hace desde la intertextualidad literaria. Por otra parte, en *PDR* hay cuatro monologadores (Viuda, Reinaldo, Martín y Jacinta) que informan del cosmos en el que cada cual se mueve, además de dibujar los rasgos psicológicos propios y la relación que mantienen con los personajes cercanos, vivos y ausentes. Más arriba se habló ya de la Viuda. En el capítulo IV el narrador principal entra en la conciencia del mayor de los hermanos y enseguida, sin transición, en la del otro, en quien aquél piensa:

Martín no tiene culpa pero quién lo va a creer cuando tengan a Martín a tiro y no haya otra, así va ser, a ver si me hallo allá, el sur, porque lo han agarrado por donde es loco y cómo si te agarran por donde es loco te vas a zafar, cómo te zafas, pérate, la cosa es salir ora mismo en la noche, si no pa mañana creció el mitote, orita que andan van y vienen es cuándo, tóvia no pajarean, ni el gusanero de amigos y lambiscones, mañana es tarde, aaah aaay siempre si me dieron, el hombro, gente chingada, ni sabe qué ni por qué pero corren y tiran trompadas, patadas, moscas jijas, me duele, me voy pal norte, mi coronel, aquí me manda pal norte, me requetemanda él lo sabe [...].<sup>62</sup>

El juego de perspectivas que se induce por medio de dos discursos monológicos semejantes se distingue merced a las referencias situacionales: mientras piensa en su hermano, Reinaldo bebe de un jarro de café luego de una jornada de trabajo. Martín convalece en la cárcel o en un hospital. Ambos planean huir de su entorno aunque por motivos diferentes. Paradójicamente, al poner en práctica sus pensamientos se alejarán más uno del otro.

Jacinta se queja internamente de las condiciones que le impiden ver a Reinaldo, sufre su ausencia, fantasea y especula con un posible encuentro.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p 247.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p 86.

Veces por el trabajo, veces por tanta gente, el caso es que no lo veo. Ya no quiero pensar. En la función. Ora sí, aunque yo no quiera voy. Sí voy. Voy y le digo... Reinaldo... o ven... o ... ¡sí... ¿por qué no me sacas a bailar? Mírame. Reinaldo mírame... ¿Cómo había pensado...?, el otro día pensé... no... que él me decía... pero ¿si no me dice?... no le hace, ya veré, pero voy, ya dije que voy porque si no... Ay Dios, otra vez ganas de llorar, sonsa, mensa, de mí, no sé Manuel mi hermano qué me importa, no quiero pensar, voy a Diezmillas ¡si lo veo en el camino! ¿en el camino? cómo, no, por qué en el camino a Diezmillas, parezco loca, ¡pero si sí lo veo en el camino!<sup>63</sup>

Este punto de vista emotivo, que tiende hacia lo proléptico, está marcado por la desazón de la espera, por un deseo de coincidencia entre las perspectivas del sujeto y el objeto amoroso que tienen como entorno una serie de obstáculos, dificultades e incertidumbres. Jacinta quiere encontrarse con Reinaldo para que él se le declare, “le hable”, pero la perspectiva de la trama condiciona otras declaraciones y otros encuentros. Por otra parte, si en *LHDH* hay un punto de vista ideológico encaminado a mostrar las contradicciones de feligreses y practicantes de una religión híbrida para exhibir su obcecación devota y su justificación hipócrita, en *PDR* la perspectiva ideológica está más cerca de la denuncia de pudientes políticos y económicos que utilizan la violencia de los pistoleros en forma soterrada:

Cuan aprisa pasa el tiempo enmarañado en el mal; es decir, enmarañado en este andar de cacique en cacique, de general en general Pérez Trujanos todos, de rico a rico, todos ricos con algún pendiente y miedo y dinero para pagar a Martín sus honorarios, de pandilla a pandilla porque cuando fue cosa probada su mano la más aprisa que hubo jamás y su mimporta una chingada lo que usted se traiga, escupa y váyase, esto ya es cuento mío, las pandillas se lo disputaron y fue la mayoría de edad de Martín.<sup>64</sup>

Punto de vista concordante con el de este otro narrador:

Y eso digo yo que mató gustoso al primero, digo Martín, al que mató a su padre, y a nadie más; los otros, cuéntalos, fueron del gobernador, y el gobernador veces es el gobernador de aquí, de allá cualquiera de los estados del Norte, pero veces es el diablo, tú date cuenta cuándo y cuándo. Mundo dicen, ve tú a saber.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p 132. Resulta interesante observar cómo en este tipo de discurso no pronunciado ni oído se revela la intimidad subconsciente del personaje, pues en el monólogo interior, “estos pensamientos se expresan por medio de frases directas reducidas a un mínimo sintáctico y de manera que dan la impresión de reproducir los pensamientos conforme van llegando a la mente”. Silvia Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, p 19.

<sup>64</sup> R. G., *Par de reyes*, p 72.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p 111.

Desde un plano estilístico *PDR* revela el empleo meticuloso de lo que Pelayo H. Fernández llama la estilística del pasado: la retórica.<sup>66</sup> Están presentes desde las más sencillas figuras de dicción: repeticiones de palabras por medio de la anáfora como: “A lo que el fulano contestó [...] A lo cual Martín [...] A lo cual el fulano [...]”;<sup>67</sup> reduplicación, “vas y vas camino del aguaje, vienes y vienes camino del aguaje”;<sup>68</sup> ... hasta figuras de pensamiento de tipo patético; por ejemplo la exclamación “Oh tú, destreza genial”,<sup>69</sup> “oh tu enorme poder para debocar tu caballo”.<sup>70</sup> Estilística que proyecta una intertextualidad basada en literatura épica y de caballería con la que participa de temas y motivos;<sup>71</sup> también se conecta con textos del propio Ricardo Garibay como *La casa que arde de noche* y el guión de la película *Los hermanos del Hierro*. El discurso narrativo de *PDR* privilegia un lenguaje de raigambre popular que consigue ser verosímil al reconfigurar la tradición oral. En este caso el texto recoge vocablos (soflamero, faceto, nuberío, chingao, huizache) giros (¡Mugrero bonito, pa su mecha) modos de hablar el español en el universo diegético, es decir, mexicanismos del norte de Tamaulipas (os pior; tan cuidaos; ¡onde nunca!; a rifársela huercos carajos) que la ortografía y la sintaxis discursiva cargan con la entonación (mirá ombréee; quiáces; Íí;) y pronunciación que le da la gente común (yámvoy; pa placar la vanidá; no te culés; ténnelos ái orita; pos... po siendo quien sae cómo, no yo, quién sae quién. ¿Yo quiba saber si no sabía!; estuera laulladero). Ancira González en su estudio sobre *La casa que arde de noche* considera que el uso de estas formas expresivas regionales responde a la “búsqueda de una poética natural de sublimación estética de aquello que ha sido considerado siempre como un lenguaje inferior”.<sup>72</sup>

---

<sup>66</sup> P. H. F. *Estilística. Estilo-figuras estilísticas-tropos*, p 7. Ramos denomina los recursos estilísticos de la epopeya como *epos*, al que define como “el arte de saber captar lo que ha de producir una comunicación épica dentro de toda la *poésis*, para decir lo que se deba decir y callar lo que se deba callar. Es un arte más de silencios que de palabras: pero cuando éstas se dicen, en su sencillez, concretización espacialidad, dicen únicamente lo esencial”. O. G. Ramos, *Categorías de la epopeya*, p 115.

<sup>67</sup> R. G., *Par de reyes*, p 207.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p 129.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p 31.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p 116.

<sup>71</sup> *Poema de Gilgamesh, la Ilíada, la Biblia, el Cantar del Cid, la Canción de Rolando, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

<sup>72</sup> “[...] recherche de poétique naturelle, de sublimation esthétique de ce qui a été depuis toujours considéré comme un langage inférieur.” R. A. G., *Analyse du signe narratif: Ricardo Garibay. Etude de La casa que arde de noche*, p 109.

En los relatos fílmico y literario el papel del narrador es decisivo como sujeto de la enunciación y organizador discursivo que focaliza todo el universo diegético, delega la narración en personajes principales o secundarios, presenta situaciones, escenarios y tiempos. En *LHDH* prevalece la figura del gran imaginador, él orquesta cada toma, plano, escena y secuencia hasta darles la unidad que tiene la película. Mantiene también como parte de su discurso narrativo un juego entre el campo y el fuera de campo. Su posición es extradiegética y omnisciente. Enuncia por medio de las imágenes las palabras y otros elementos de la banda sonora el mundo que desea contarnos. Por su posición extradiegética el narrador principal focaliza en *PDR* a los personajes y narradores a los que en múltiples ocasiones delega la palabra, focaliza escenarios y tiempos, conoce y estructura la trama, permite que los otros muchos episodios que componen la novela aparezcan como si fueran mostrados por sí mismos, como si hubiera entre éstos y los receptores un mediador directo y no una compleja red de signos lingüísticos con estructura lineal y de carga narrativa, soportados en tinta sobre papel.

### **Afinidades y diferencias en los diálogos de ambos relatos**

En el modelo narrativo que siguen película y novela hay, reitero, una marcada tendencia a la oralidad. En una y otra se muestran y describen imágenes, se escucha una gran diversidad de sonidos, sobre todo se oye con mucha frecuencia la palabra articulada. Con ella, en ambas obras los personajes ordenan sus pensamientos y se comunican con los otros.

Las similitudes léxico-semánticas están a la vista en el guión y el texto literario, donde protagonistas y personajes secundarios e incidentales emplean regionalismos norteños del tipo: aguaje, función, pieza calabaciada, pintas, ruidita, pistojo, maliciar; diminutivos: cachorrita; rodeyito, tanteadita; y contracciones gramaticales, entre ellas, además de las señaladas más arriba: álgame (válgame), nubo (no hubo) pos, os (pues), ámonos, anos (vámonos), vuacer (voy a hacer) ip, íí, í, (sí).

En las versiones de los guiones y la película suele haber ligeras variaciones. Por ejemplo, como ya se comentó, en la secuencia del Velatorio los monólogos de la Viuda no están considerados en las versiones primera y tercera del guión; en la secuencia Flirteos y roces Reinaldo sostiene un diálogo con algunos vaqueros asistentes a la función; la película

sustituye tal diálogo con la incorporación de Reinaldo al corrillo de vaqueros que canta un fragmento de la canción “Ciudad Victoria”. En *Vendeta* hay algunos parlamentos previos, relativos a la función o baile, antes de que la Viuda les anuncie a sus hijos el paradero de Velasco. En la secuencia *En pos de Jacinta*, ésta suplica de palabra a Reinaldo que ya no le pegue a Martín. En la película tal petición se expresa sin palabras: con las actitudes y gestos de la muchacha.

La novela recoge de VG1 y VG3 pasajes que no se tomaron en cuenta en la película, entre ellos algunos diálogos de personajes incidentales como el de una sirvienta del rancho familiar que expresa su opinión respecto del adiestramiento al que se somete al par de niños *Del Hierro*. A continuación un fragmento de tal episodio:

VG1	VG3	<i>Par de reyes</i>
<p>MUCHACHA: Ya podían ayudar los huercos en vez d'estar aprendiendo mañas...</p> <p>MADRE (Ásperamente): ¡Tú apúrate sonza, [sic] pos mira...!</p>	<p>MUCHACHA: Ya podían ayudar los huercos en vez d'estar aprendiendo mañas...</p> <p>MADRE (Ásperamente): ¡Tú apúrate sonza, [sic] pos mira...!</p> <p>MUCHACHA: Yo me apuro, peronque meapure ellos tan aprendiendo puro peligro..., ¡onque me apure!</p> <p>MADRE (como si pensara en voz alta): –¡Peligro! Peligro es ser tonto, como si la gente aquí fuera de fiar...! ¡Ya siquiera sabrán qué hacer cuando haiga qué! [,] ¡pos mira...!</p>	<p>–Ya podían ayudar los huercos en vez de estar aprendiendo mañas –se quejó una criada vieja.</p> <p>–Tú apúrate, sonsa ¡os mira”!</p> <p>replicó agriamente la viuda.</p> <p>–Onque mi apure –rezongó la criada– son mañas, mañas y peligros, onque miapure.</p> <p>–¡Peligros! –repuso la viuda–. Peligro es ser tonto, como si la gente aquí fuera de fiar. Ya siquiera sabrán qué hacer cuando haiga qué. ¡Os mira...!</p>

En VG1 y VG3, como después en la novela, se presume que Reinaldo es hijo consanguíneo de Reinaldo del Hierro; en la película, el parlamento de la Viuda revela otra cosa:

VG1 y VG3	<i>Los hermanos del Hierro</i>	<i>Par de reyes</i>
<p>REINALDO: Yo nunca estuve de acuerdo pa lo que nos estaba preparando, y siempre me latió qu'era par'esto...</p> <p>MADRE (con rabioso desprecio): Para nada, contigo, para nada.</p>	<p>REINALDO: Yo nunca estuve de acuerdo con estar esperando, uste' inventó todo, y éste no se daba cuenta y nunca estuve de acuerdo pa lo que nos preparaba, me latía qu'era par'esto...</p> <p>MADRE: Para nada, contigo, para nada. No era tu padre.</p>	<p>–¡Quieto tú, quieto! Y usté espérese, madre, espérese, liace daño esa tirria, siempre lizo daño y váser pior, yo nunca estuve de acuerdo ...</p> <p>–¡Ya lo sé ya lo sé, ya lo sé que no, ya lo sé que no!</p>

Pero si la semejanza en el uso de un lenguaje popular debe atribuirse a que tanto el guión y sus diálogos como la novela los escribió una misma persona: Ricardo Garibay, hay que considerar las diferencias entre la obra fílmica y la literaria fundamentalmente a partir de la configuración del sonido. El hecho de que en el cine los parlamentos o diálogos asignados a los personajes se pongan en escena, es decir, se pronuncien convierte a la palabra escrita en habla confiriéndole con ello el timbre, tono, modulación que cada actor le imprime al interpretar su papel respectivo. El habla fílmica presenta contenidos semánticos, pero también otras características que Aumont y Marie describen así:

El número de informaciones vehiculadas por el tono de las palabras, por su ritmo, por el timbre de la voz, e incluso las connotaciones derivadas de la mayor o menor musicalidad del habla, se hacen más evidentes y nos sorprenden por la importancia que adquieren. Una vez eliminado del habla todo lo concerniente a los contenidos semánticos, lo que queda es, de alguna manera, su cualidad de "imagen".<sup>73</sup>

En LHDH hay una variedad vocal con muchos matices cada una, pero que mantienen un predominio emotivo, intrínseco al personaje. Voces rencorosas y amenazantes: las de la Viuda y Manuel Cárdenas; pausadas y peligrosas: las de Reinaldo y Velasco;<sup>74</sup> festivas: las de Martín y el general; recias y broncas: las de don Refugio, la del capitán y el Tosco; calculadoras, torvas: la del Pistolero y sus colegas; tímidas y/o nerviosas: la del hacendado que contrata a Martín y la de la nana de Jacinta; susurrantes: las anónimas que rezan en el Velatorio; jubilosas: las anónimas del corrillo en torno al juego de las vencidas; inocentes: la del Martín niño y la de Jacinta; melifluas: la del carcelero, ceremoniosas, la del oficial del registro civil.

No obstante, mientras el sonido verbal en el cine está mediado por personas de carne y hueso, en la literatura la configuración de los diálogos es una tarea del autor –quien los propone y marca un mayor o menor énfasis con sus acotaciones– pero también de cada lector, quien debe usar su propio catálogo de códigos culturales para imaginar que escucha la plática, o bien leer en voz alta interpretando las señales que el texto le propone; aunque, en este caso se atenderá con los alcances y limitaciones de una sola voz, la suya.

---

<sup>73</sup> J. Aumont y M. Marie, *Análisis del film*, p 216.

<sup>74</sup> La de Pascual Velasco no es la voz de Emilio Fernández, quien interpreta ese personaje en *LHDH*, sino la del también actor Narciso Busquets, que dobló al famoso *Indio* en esta y otras películas.

¿La palabra huerco, escrita con *h* puede ser aspirada (juerco) hasta convertirse en *g*: güerco? Sabemos cómo se oye el *onde nunca* pronunciado por la Jacinta que personificó Patricia Conde en el film pero, ¿qué nuevas inflexiones se descubren en la novela cuando otros personajes usan la misma expresión? Y ¿qué hay de los desplantes del Martín literario, con esas palabras nasalizadas al final: Jesús<sup>n</sup>, Dios<sup>n</sup>?, que en el contexto burlesco en el que están dichas, recuerdan a los norteños personificados en tono tragicómico por los hermanos actores Fernando y Andrés Soler y por Pedro Infante en otras dos películas de Ismael Rodríguez? Estas y muchas otras preguntas tienen respuesta no sólo en cada lector sino en cada nueva lectura.

Aun cuando no sea determinante y parezca sólo un dato estadístico, la frecuencia con que los personajes hacen uso de la palabra da una idea de su importancia dentro de la narración. En *LHDH* Reinaldo y Martín tienen parlamentos, así sean mínimos, en treinta ocasiones cada uno; Jacinta en catorce, la Viuda en trece, Manuel Cárdenas en nueve y el Pistolero sólo en cuatro. En *PDR*, Reinaldo monologa o dialoga cincuenta y ocho veces; Martín cuarenta y siete; La Viuda veinte, Jacinta y Manuel Cárdenas diecinueve y el Pistolero cinco.

#### IV. Recursos espacio-temporales en la película y la novela

En el primer capítulo hice alusión al espacio textual tanto de la película (sintagma divisible en secuencias, escenas, planos, tomas y fotogramas) como de la novela (texto y paratextos, el primero de los cuales se fragmenta en capítulos párrafos, oraciones, palabras y signos), aquí habré de referirme sobre todo a la identificación y construcción por parte del narrador y los receptores –mediadas por el lenguaje– de referentes sobre lugares y objetos dentro de la historia, es decir, a la representación del espacio diegético; así como también a los recursos temporales usados para construir *LHDH* y *PDR*. Pimentel acude a Genette para acordar que las representaciones verbales de realidades no verbales son ilusiones miméticas, porque el lenguaje sólo significa no imita.<sup>1</sup> Con el afán de saber cómo se crea esa ilusión mimética la autora de *El espacio en la ficción* se apoya en Greimas, para quien la última etapa de la figurativización del discurso tiene dos fases: la figuración “que da cuenta de la conversión de los temas en figuras” y la iconización que, con éstas ya constituidas, “las dota de atributos (*investissements*) particularizantes, susceptibles de producir la ilusión referencial”.<sup>2</sup>

Sánchez Noriega sostiene que mientras el narrador literario construye el espacio con adjetivos y nombres que sirven de referencia, con símiles y comparaciones que permiten a los lectores imaginar la realidad referida, por medio de asociaciones y descripciones directas o filtradas a través de los personajes, la imagen fílmica muestra un espacio análogo a la realidad representada.<sup>3</sup> Esto es así porque, como lo han investigado Gaudreault y Just, “la imagen es un significante eminentemente espacial” que permite al cine narrar de manera simultánea. De acuerdo con estos especialistas:

El cine es un fenómeno que implica constantemente una multiplicidad de informaciones topográficas, incluso cuando el argumento transcurre en primeros planos. Sean cuales fueren los objetos que nos presenten, éstos pueden descomponerse en partes más pequeñas,

---

<sup>1</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p 110. Dice Roland Barthes acerca de la ilusión referencial: “La verdad de esta ilusión es la siguiente: suprimido de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo «real» reaparece a título de significado de connotación; pues en el momento mismo en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo”, R. B., “El efecto de realidad”, p 100.

<sup>2</sup> L. A. P., *op. cit.*, p 111.

<sup>3</sup> José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, pp. 110-114.

que se instalan necesariamente en un espacio dado y que establecen entre ellas algún tipo de relación espacial.<sup>4</sup>

En el guión cinematográfico se marca de manera ostensible y precisa el tipo de espacio en que ocurre cada escena, subrayándose sobre todo si se trata de un área interior o exterior. Estas señales permiten al equipo de producción, por un lado, imaginar y construir los ambientes en que se desarrollará el relato y, por otra parte, programar las jornadas de rodaje tanto en estudios como en locaciones. De ese modo, el espacio que se construye en las películas es resultado de una combinación entre las condiciones de producción (presupuesto, permisos, clima, relaciones interpersonales y públicas, etcétera) y las capacidades y competencias que demuestre el equipo de manera colectiva e individual.

Los espacios interiores (rodados en los Estudios San Ángel) que presenta *Los hermanos del Hierro* son los que conforman el rancho familiar El Chapúl y el de los Cárdenas: las recámaras, cocinas (con sus múltiples objetos) y los pasillos. También son espacios interiores de este filme la cárcel y la cantina de Realito, la vivienda de la prostituta que cuida a Martín. Además de tales espacios, en la novela *Par de reyes* se registran otros similares como el rancho de Úrsulo Maya, otras cantinas, como las mencionadas en Martínez de la Torre y Piedras Negras; la casucha de Zenón, los prostíbulos, hospitales y cuarteles y cárceles frecuentados por Martín.

Forman parte de los espacios exteriores de la cinta (filmados en Zimapán, Hidalgo, y San Juan del Río Querétaro)<sup>5</sup> los ámbitos que se encuentran entre los inmuebles y la comarca semidesértica donde están ubicadas: establos, corrales, corredores, cercas y los patios donde se desarrollan las funciones o bailes con música norteña; el primero de éstos parece el patio de una hacienda. Por supuesto, también: serranías, peñas, llanuras, colinas, cañadas, montes, ríos y lagunas, zonas que tienen como referencia, según lo advirtió el presentador del filme, la geografía del norte mexicano. En la novela, por medio de la palabra, se recorren esos lugares y los que bordean la frontera norte con sus 3 mil kilómetros transitados “metro a metro”. La parte estadounidense tiene referentes imprecisos, se menciona por ejemplo que el Pistolero se hizo en el otro lado; el Chante era

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p 89.

<sup>5</sup> Este dato como el de los estudios San Ángel tienen como fuente la ficha técnica de *LHDH* en Emilio García Riera, *Historia documental del cine*, t 11, p 23.

la mano más aprisa de los dos lados de la frontera; las hazañas de Reinaldo y Martín trascienden hacia ambos puntos. En *PDR* se cita una toponimia que mezcla estados, ciudades, municipios y poblaciones con referentes extratextuales ubicables, efectivamente en el norte del país: Tamaulipas, Tijuana, Sabinas, Parral, Coahuila, Nuevo León, Aguanueva, Hierbanis, Gatos Güeros, Perros Bravos, Burgos, Sonora, Chihuahua, La Asunción, Diezmillas, Agualeguas, Reynosa, Realito, Los Jacales, Jiménez, La Jarita, Anzaldúas, Mier, Camargo y Magdalena; además de menciones al centro del país y a las localidades veracruzanas Orizaba y Martínez de la Torre.

Dice Luz Aurora Pimentel que “dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro”.<sup>6</sup> Más adelante abunda que la relación de ese espacio ficcional con el referente extratextual es un “principio único de construcción del espacio diegético” cuya intención es “ocultar el carácter ficcional de ese texto”.<sup>7</sup> Si por lo general en las películas el espacio se constituye desde la primera serie de fotogramas proyectada, en la que aquí se estudia esta espacialidad se duplica pues, como se vio en el capítulo precedente, el cine presenta de manera simultánea tanto enunciados icónicos como verbales y musicales que remiten al espacio. Tras la presentación del rótulo y la voz en *off* para anunciar la historia antigua ocurrida en el norte mexicano, en *LHDH* se percibe que las letras de tal presentación están sobre un fondo de espacialidad diegética.

<b>Imagen</b>	<b>Banda sonora</b>
La cámara panea a la derecha. El rótulo ha desaparecido. Hay un terreno de tierra y pasto seco. La cámara sigue a un hombre con jorongo y sombrero que se apea de un caballo y, rifle en mano, se desplaza hacia unas peñas.	Sonido de los cascos del caballo seguido por el de las espuelas del jinete al caminar. Se incorpora y sube el sonido de una armónica que interpreta la melodía <i>Dos palomas al volar</i> .
Plano general. En primer plano el jinete emboscado y en el horizonte una llanura con algunas eminencias de distintos tamaños.	Voces cantando: <i>Dos palomas al volar, dejaron su palomar...</i>
<i>Zooms</i> consecutivos para ver en plano general a	<i>...en el olvido.</i>

<sup>6</sup> L. A. P., *El espacio en la ficción*, p 29.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 30-31. Ricardo Garibay dice que, como William Faulkner con Yoknapatawpha, él se inventó un espacio para algunas de sus narraciones en el entendido de que una es la geografía y otra es la tierra de la literatura. Por eso aunque Anzaldúas no sea un pueblo tamaulipeco sino una presa donde hubo un campamento él ha escrito de ese lugar como de un pueblo aledaño a Burgos “y no hay tal. Y mis personajes de repente andan en Las Cristalinas y de ahí brincan a Perros Bravos y parece que hay una jornada imposible de cubrir en varios días o que están pegados y yo no lo sé. Invento la geografía”. R. G., conferencia “La piel y la entraña”, Reynosa, Tamaulipas, 14 de marzo de 1984.

tres jinetes que se acercan al trote de sus bestias.	
Plano medio. El jinete central es Reinaldo padre, quien toca la armónica. Viste sombrero y camisa de color negro.	<i>No pudieron regresar...</i>
Plano medio de Reinaldo hijo, que canta y gira la cabeza en torno de sus acompañantes. Viste sombrero de paja y camisa blanca.	<i>...después de tanto volar...</i>
Plano medio de Martín, también de sombrero de paja y camisa blanca, quien también canta:	<i>...encontraron nuevo nido.</i>
Plano medio del tirador que mira fuera de campo, mientras corta cartucho. Aparece, debajo de su rostro, el título de la película en letras blancas mayúsculas.	Sonido del corte de cartucho.

Esta apertura fílmica muestra de inmediato cómo el espacio (la imagen más la banda sonora) y los agonistas están fuertemente imbricados. La presentación de cada uno de éstos se da mientras realizan dos acciones: cabalgar y tocar, o cabalgar y cantar en un entorno semidesértico. De los planos generales se pasa a sendos acercamientos de los tres torsos de los jinetes mediante el uso acelerado del *zoom*. Tal encastre ambiente-personajes empieza de manera similar en la novela, cuyo epígrafe reproduce los primeros versos de la canción citada: “Dos palomas al volar/dejaron su palomar en el olvido...”. El primer capítulo inicia:

Reinaldo del Hierro y sus hijos vienen cantando, a caballo. Son tres puntos en la llanura que tiembla de sol. Briznas del aire del desierto sus voces suben y bajan desafinadas y desiguales

Detrás de unas peñas pelonas lo esperan tres hombres. Dos están echados sobre las peñas, las carabinas listas; el tercero es muy corpulento, en la cacha de su revólver espejea una estrella de concha. Éste es Pascual Velasco.

— Viene con los huercos dice uno.

— Os pior —dice Pascual.

— A modo de librarlos... —dice el otro tomando puntería.

— O no... —replica Pascual. Los tiradores se revuelven a mirarlo. Éste apremia:

— Oraleeé.

Aquellos cortan catucho.<sup>8</sup>

Además de agregar a otros dos tiradores, el texto literario reproduce un diálogo; no se interesa por el vestuario ni sigue con detalle los cantos de los tres Del Hierro. Así, mientras el cine se limita a mostrar las escenas describiéndolas y narrándolas por medio de la imagen y la banda sonora en las que interactúan los agonistas, la novela debe nombrar cada lugar,

<sup>8</sup> R. G., *Par de reyes*, p 11.

verbalizar el espacio para poder configurarlo, amén de presentar una a una –también por medio del lenguaje escrito– las acciones de los personajes que intervienen en cada escena. En *LHDH* la banda sonora contamina ambas escenas, al mismo tiempo que la mostración de las imágenes distingue a cada cual con su entorno específico. En *PDR* el narrador decide subrayar el dramatismo de las escenas contrapuestas por medio del diálogo, pero no puede al mismo tiempo referir cada línea de la canción.<sup>9</sup> En la película el trío Del Hierro es presentado alternadamente como si cada integrante bastara para cubrir el universo diegético. La novela ve al padre y los hijos con una metáfora gramatical, como puntos suspensivos cargados de sugerencias en medio de un horizonte que es también textual.

Por su carácter concreto, la imagen –advirtió Sánchez Noriega– “limita la creatividad del receptor” y la ambigüedad que puede crear el texto literario.<sup>10</sup> En la novela –como parte del “Aprendizaje” (c. I.4)– se narra un acontecimiento que ocurre en El Chapúl y no sucede en el guión ni en la película. Es una especie de torneo de tiro, improvisado –con tintes épicos y fantásticos–,<sup>11</sup> en el que coinciden algunos de los mejores tiradores del norte y el centro del país. El corral se convierte de pronto en un centro potenciador de otros espacios, porque Celio, alias el Canelo, quien procede de los rumbos de San Pedro de Roma,<sup>12</sup> antes de arrojar al aire los pesos que sirven de blanco a los competidores, anuncia sus nombres y su procedencia: Lencho, de Santa Úrsula; Edelmiro (Miro), el de El Tamuín; Lucio, el de Anzaldúas; El Nájera, de un lugar distante que no se revela, El Pitarra, seguramente de Michoacán, por la forma en que habla (“si no pegu que sean diez del castigo, lus diez numás porque no traigu”).<sup>13</sup> Se trata de una descripción que sigue el modelo de catálogo. En el entendido de que descripción es ese fenómeno de expansión textual que pone en equivalencia un nombre y una serie predicativa cuyos límites no se determinan de antemano.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Gaudreault y Jost afirman que “la concurrencia espacial, la sincronía, la simultaneidad, son un ideal imposible de alcanzar para el narrador escritural. Cuando dos acontecimientos han tenido lugar simultáneamente en el mismo espacio, éste se ve obligado necesariamente a dejar de lado uno de ellos, por más que sea de modo provisional”. A. G. y F. J., *El relato cinematográfico*, p 88.

<sup>10</sup> J. L. S. N., *De la literatura al cine*, p 114.

<sup>11</sup> El símil intertextual está en los juegos o competencias para conmemorar la muerte de algún héroe caído en batalla, como en la *Iliada* ocurre con los que se organizan para honrar a Patroclo, el amigo de Aquiles.

<sup>12</sup> Este municipio tamaulipeco dejó de llamarse así el 11 de octubre de 1950, cuando recibió el nombre de Ciudad Miguel Alemán. *Enciclopedia de México*, t 13, p 7519.

<sup>13</sup> R. G., *Par de reyes*, p 25.

<sup>14</sup> L. A. P., *El espacio en la ficción*, p 20.

En los espacios que enmarcan los relatos fílmico y literario sobresale por supuesto el rancho familiar que en la novela se llama El Chapúl,<sup>15</sup> el cual parece estar situado relativamente cerca de la frontera con Estados Unidos. La Viuda queda a cargo del rancho,<sup>16</sup> donde participa del trabajo rudo y, debido a su condición de mujer, es hostigada sexualmente por uno de sus peones, al que ella pone en su lugar. Para los niños el rancho se convierte en un lugar de entrenamiento armado, escuela de la violencia controlada por dos preceptores: el pistolero, quien les enseña y corrige la técnica de su oficio y la madre que les recuerda con insistencia el día del asesinato. Sólo hasta que son mayores, El Chapúl adquiere para ellos otro significado; trabajan en labores vaqueriles y acuden a las funciones en los alrededores, como la de Napo, su vecino.<sup>17</sup> Explica el narrador de *PDR* acerca de la naturaleza de tales funciones o bailes:

Era un patio abierto, de tierra apisonada, frente a los dos o tres cuartos de piedra de los ranchos norteños. Farolillos, bancas pegadas a la pared, la mesa del pan en una enramada que hacía de portal y de cantina. En el centro del patio una larga viga bien clavada, y en el extremo de la viga un mechero que había de llamarear la noche eterna [...] una densa polvareda iba formando leonada nube alrededor y hasta muy arriba del mechero. A distancia en la negrura de los chaparrales, los caminantes o vaqueros en rodeo o tantísimos hombres que entonces iban y venían porque sí, por los llanos, columbraban el resplandor<sup>18</sup>

En *LHDH* la descripción se hace de manera simultánea al desarrollo de las acciones: además del mechero y de una mesa se ve una vegetación magra, carne en altos tendedores y, por

---

<sup>15</sup> El Chapúl es considerado como una población en la novela *La casa que arde de noche*. Ancira González encontró que pertenece al municipio de Reynosa, Tamaulipas. R. A. G., *Analyse du signe narratif: Ricardo Garibay. Etude de La casa que arde de noche*, pp. 26-28. Sin embargo, en *PDR* el municipio forma parte de Burgos. En este municipio Reinaldo compra muebles a Jacinta. Martín le dice a su hermano que “Me la vá llevar al civil, que nos case el civil aquí en Burgos”. R. G. *Par de reyes*, p 202. Las respectivas fundaciones de Reynosa y Burgos datan de 1749. *Enciclopedia de México*, p 7519.

<sup>16</sup> Explica Esteban Baragán López que “inicialmente la palabra rancho remite a alojamiento provisional (de soldados, de indios o de cualquier tipo de gente que se alojara provisionalmente fuera de poblados); al paso del tiempo se le van acumulando los significados de: rústica vivienda rural y dentro de ella, el rancho es la construcción opuesta a la usada para cocinar; apropiación de un pedazo de tierra de labranza, de agostadero (o modesta explotación independiente); de viviendas anexas a las fincas de la hacienda, fracción de tierra por agregación o desagregación de un latifundio; por último entra en el catálogo de las categorías censales para denominar a las localidades más pequeñas en la escala poblacional del país. Se propone retener la noción de rancho para designar simultáneamente un tipo particular de residencia y de vivienda y una forma de aprovechamiento y apropiación del espacio”. E. B L., “La rancherada en México S. A. de C. V.”, [http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/gmo/span145/articles/LA\\_RANCHERADA.html/17/09/2004](http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/gmo/span145/articles/LA_RANCHERADA.html/17/09/2004).

<sup>17</sup> Éste parece ser un personaje intertextual proveniente de *La casa que arde de noche*, en la que están don Napoleón Velasco y su hijo Napo chico (véase la página 71). En esa novela también aparece la prostituta Esperia, quien regatea por un tiempo El Charco y muere hacia el final del relato. Martín se relaciona con Esperia en *Par de reyes*. (Véase de ésta la página 93.)

<sup>18</sup> R. G., *Par de reyes*, p 35.

supuesto, a los bailarores entre los que se cuentan los hermanos Del Hierro. Reinaldo cede su fugaz pareja a otro varón; luego desiste de buscar a otra muchacha y se acerca a los músicos para hacer segunda voz en la melodía “Flor de Dalia”.<sup>19</sup>

El Chapúl debe ser un lugar infranqueable para los enemigos. Martín confía a Reinaldo, “no era miedo, era no sé pero pelear en el rancho no, afuera, en lo abierto de las llanuras o métete a los pueblos, para esto estaban, pero en el rancho no”;<sup>20</sup> hacia el final de los relatos fílmico y literario procura desviar a su perseguidor. Le dice Martín a su hermano “no quiero que [Manuel Cárdenas] malicie questá quí Jacinta. Me le vuá hacer presente en Jiménez y lo desvío pabajo, camino a La Jarita. Ya luego verá de rodar”.<sup>21</sup>

En la competencia del corral Martín representa al rancho El Chapúl, pero a Reinaldo el Canelo no lo anuncia como a los demás, sino en tanto “hijo del finado Reinaldo del Hierro, que Dios tenga en su santa gloria y en la tierra mano que le haga justicia.”<sup>22</sup> Es como si el muchacho tuviera por patria esa intersección espacial entre el cielo y la tierra, pues cuando dispara lo hace desde “otro lugar quién sabe desde donde.”<sup>23</sup> Es decir, él está en el mismo suelo de los héroes mortales, pero dispara desde una residencia divina.

En ese turno de Reinaldo, el último de los tiradores, el espacio se transforma en escenario “y todos vieron un ballet de gracia siniestra en el corral y un viboreo de pesos de plata despanzurrados en el cielo amarillo oscuro, rojo, sanguinolento cielo preñado ya de furia y de los zuuúz y zuuúz de la arena.”<sup>24</sup> La metáfora que se pondera entre la danza y el tiro (disciplinas unificadas por medio de la imagen plástica de los movimientos), entre los reptiles y las monedas aéreas (cuerpos desentrañados por las balas), conecta dos entidades espaciales: la tierra y el cielo unidos por la ferocidad del viento que media entre ambos. El oxímoron *gracia siniestra* ubica la tierra como el escenario de un espectáculo bello pero

---

<sup>19</sup> Ismael Rodríguez refiere que en *LHDH*, “Tony Aguilar iba a coproducir con Gregorio Wallerstein, quien sugirió la introducción de canciones para aprovechar la figura de Antonio y Garibay se indignó y como Aguilar lo respetaba mucho, pues ése se sentía entre la espada y la pared; me llamaron para opinar y decidí estudiar el asunto. A los tres días resolví que podían entrar unas cinco piezas. Ante la reserva de Garibay tuve que explicarle que ni se iban a sentir, porque se trataba de canciones funcionales. Estas consisten en que cumplen una utilidad definida [...] En *Los hermanos del Hierro* sólo hay temas funcionales [...] Una canción deja de ser funcional cuando suspende o interrumpe la acción”. E. Meyer, *Cuadernos de la Cineteca. Testimonios para la historia del cine mexicano*, v. 6, p 119.

<sup>20</sup> R. G., *Par de reyes*, p 77.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p 205.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p 28.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p 29.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p 30.

aciago, elegante y retorcido a la vez. El cielo es mostrado con cualidades cromáticas alarmantes, como un incendio o una erupción que ya crepita con la complicidad del viento.

De los cuatro elementos naturales postulados por Empédocles: agua, fuego tierra y aire, éste juega un rol espacial y narrativo importante en la película y en la novela. En *LHDH* Bóreas<sup>25</sup> se muestra de inmediato. El viento azota la cabeza de Reinaldo padre que yace sobre la arena, luego la puerta del rancho donde la Viuda se ha quedado a solas con el cadáver. Cuando ella se levanta para cerrarla hay un movimiento de cámara –marcado desde la primera versión del guión–<sup>26</sup> que parte de ese lugar, atraviesa el patio y la cerca, pasa bajo las patas de un caballo, sube por una espuela y la espalda de un jinete. Es Pascual Velasco al que se le marca como una especie de amenaza o enemigo etéreo. Durante la conversación con el Pistolero en la que la Viuda vocifera: “Qué se sabe de Dios en estas tierras”, el complemento a sus palabras es la mostración icónico-sonora de un escenario inhóspito: la vegetación azotada por la furia aérea (*LHDH*: 16’49”-17’20”). Martín recién bañado, corre desnudo por el patio quejándose de que “ya se soltó la polvareda”. La noche en que los hermanos parten a Realito la Viuda lava con ímpetu en el patio, pero el abrazo del aire la obliga a encerrarse en su habitación. La búsqueda que Reinaldo hace de su hermano lo lleva por un pueblo donde el vendaval es evidente: “La noche era una masa de arena enloquecida”.<sup>27</sup> Reinaldo había necesitado de dos horas para recorrer ese kilómetro. Durante la reatiza que inflige a Martín, el soplo neblinoso atiza la fogosidad de ambos. Tras la ejecución o fusilamiento al que se someten los Del Hierro, sus cuerpos yacen sobre una arena que se los tragará con oleadas de polvo: “Y el viento del desierto les iba llenando de arena la boca, las narices, las orejas, los vidriosos ojos abiertos”.<sup>28</sup>

La Viuda es quien mejor representa el espacio terrestre. El Pistolero le dice en una ocasión: “Hay unos llanos onde no llueve, secos y duros como piedras, cuando los veo me acuerdo de usted” (*LHDH*: 47’49”-48’00”). A diferencia de la Viuda que está condenada a

---

<sup>25</sup> En la mitología grecolatina, Bóreas, viento del norte, es representado como genio alado de gran energía física, pertenece a los Titanes, los cuales personificaban las fuerzas de la naturaleza. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, pp. 72-73. Es posible que Ismael Rodríguez conociera la cinta *The Wind*, (1928), de Víctor Sjöström, donde el viento juega un papel protagónico en relación con una mujer.

<sup>26</sup> R. G., *Los hermanos del Hierro*, (cinedrama), p 4.

<sup>27</sup> R. G., *Par de reyes*, p 153.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p 248.

permanecer en un mismo sitio,<sup>29</sup> Jacinta puede escurrirse de vez en cuando hacia otros lugares, porque está asociada con el agua. En la película ella se desplaza tanto en carreta como a pie; acude a proveerse del líquido para la cocina del rancho La Asunción, donde bebe de un cántaro. Martín en pleno cortejo de la muchacha bebe del mismo recipiente y le dice que fue a buscarla tres veces al aguaje, “se pone todo tierroso cuando tú no vas”. En la escena en que ella conversa con la Viuda, sólo a Jacinta se le ve llenar el cántaro. En *PDR*, Jacinta tiene como parte de su rutina (“desde niña [...] los botes bien llenos de agua, ¿a dónde?[,] al aguaje, ¿de dónde?[,] del aguaje, ya es hora de ir al aguaje”).<sup>30</sup> En su edad adulta, éste se convierte en un sitio grato (*locus amoenus*),<sup>31</sup> pues ella y Reinaldo se reencuentran en el aguaje cercano al Chapúl, después de un tiempo de no verse. Ahí aclaran y se declaran sus sentimientos mutuos. Hacia el final de ambos relatos, se la ve cerca del estanque o del lavadero, donde se le mojan los cabellos. Pero si el aguaje es el sitio en que fluye el agua, símbolo de la vida, donde se transparentan los sentimientos de Jacinta y Reinaldo, en el establo hay una especie de transfusión de líquidos lácteos y hemáticos. En este ámbito bucólico que permite a los amantes estar a solas (si acaso en compañía de las vacas), la ordeña a cuatro manos libera la leche de las ubres vacunas mientras la sangre humana se agita y pugna por salir de los corazones de los amantes, quienes se ven interrumpidos con la llegada de Martín. El río y el establo son motivos campestres que han sido tratados en textos bíblicos y sobre todo en el drama y la novela pastoril.<sup>32</sup>

Es evidente que Reinaldo y Martín están más relacionados con el fuego. Guardan parecido con los dioscuros (Cástor y Pólux),<sup>33</sup> que eran representados con el fuego de San Telmo de dos puntas. Una vez inmortalizados, estos guerreros pasaban alternadamente y

---

<sup>29</sup> “En el *western*, el hombre transita y la mujer se queda. Su atrincheramiento tiene, por esta razón, un significado objetivo de asentamiento, siendo ella, en una gigantesca empresa de colonización, la portadora del espíritu de la colonia”, Ángel Fernández-Santos, *El cine, enciclopedia del 7º arte*, tomo 2, p 130.

<sup>30</sup> R. G., *Par de reyes*, p 129.

<sup>31</sup> “Es un tópico de la antigüedad clásica y está vinculado al amor. No tiene un fin utilitario y su única función es ser objeto de deleite y marco ideal para escenas amorosas”.

<http://campus.uab.es/~2142164/locus.htm/18/07/2007>

<sup>32</sup> Guillén señala que el drama pastoril surge como una modalidad bucólica a fines del siglo XVI y perdura casi toda la centuria siguiente; e y que en ella confluyeron la tragedia y la comedia, por lo cual se le consideró tragicomedia pastoril en la que a veces aparecía la alegoría, es decir que tanto los géneros como las modalidades se superponen. C. G., *Entre lo uno y lo diverso*, p 146. Según el DRAE la novela pastoril “narraba, en el Siglo de Oro, las aventuras y desventuras amorosas de pastores idealizados”.

<sup>33</sup> Los dioscuros –de cuyo origen ya se hizo referencia en el capítulo primero de este trabajo– eran hermanos de Helena, pero no participaron en la guerra de Troya porque ya habían sido divinizados. P. Grimal, *Diccionario de literatura griega y romana*, pp. 141-142.

por separado un día entre los dioses y otro en los infiernos. La dualidad entre la luz y las tinieblas se asocia con los dos hermanos (Reinaldo y Martín) en la ya mencionada mostración de este par de jinetes que cabalgan hacia el ocaso, sumergiéndose en la negrura a medida que avanzan hacia la luz (*LHDH*: 51'23"-51'33"); que pueden permanecer en la oscuridad de una celda, pedir trabajo en una mina, reunirse en torno de una fogata, disputar vencidas sobre las brasas y trasladarse a grandes distancias a pleno sol. En la novela durante la competencia en el corral se asiste a la manifestación de un cambio en el devenir cotidiano, trastocado en experiencia insólita. Por medio de un ritual a balazos (armas de fuego), se da el tránsito del día a la noche. En la frontera entre ambas unidades temporales Reinaldo oficia una ceremonia violenta consciente del *tempus fugit*, por eso exige: “¡La luz Canelo, la luz! ¡Echa cuatro Canelo! ¡Canelo cuatro Canelo, la luz, Canelo yechaláaas!”

Los disparos del muchacho son “cuatro traquidazos como uno solo gigante ya de noche, prácticamente ya de noche pegaron simultáneos en el alma de los cuatro pesos de plata, y los cuatro pesos de plata cayeron en plena oscuridad, decenas de años después algunos vaqueros viejos, muy viejos, conservaban esos pesos de plata y se dolían mirándolos.”<sup>34</sup>

Obsérvese la sinestesia en el sonido de las balas y su imagen (visual) como un gigante nocturno al acecho del alma (el brillo) de los pesos de plata. Con los traquidazos simultáneos esos pesos, que al perder el alma abandonan también su refulgencia, quedan como un símbolo de estrellas caídas de las que se condolerán tiempo después algunos de los viejos que atestiguaron su catástrofe. Los hermanos también serán de algún modo un par de estrellas caídas en desgracia. El cielo, que aquí exhibe una careta incendiaria, tiene como espejo otras situaciones en las que están presentes los hermanos y que deben leerse también como presagios de su tragedia.

### **Surcos temporales**

Según Benveniste, la temporalidad es producida en la comunicación y por ella. De ahí procede la instauración de la categoría del presente, y de ésta nace la categoría del tiempo.<sup>35</sup> Se puede afirmar entonces que el presente continuo es el punto de partida temporal de la

---

<sup>34</sup> R. G. *Par de reyes*, p 31.

<sup>35</sup> Emille Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, p 86.

enunciación narrativa, la cual remite generalmente al pasado. Pimentel habla de una dualidad temporal en el relato: el tiempo de la historia o tiempo diegético y el tiempo del discurso. El primero hace referencia por imitación o ilusión referencial al tiempo real. El tiempo del discurso traza una secuencia temporal que se remite al texto.<sup>36</sup> Existen tres elementos característicos de la temporalidad en el relato: el orden, la duración y la frecuencia. El primero se refiere a la sucesión de las secuencias tanto de la historia como del texto o discurso narrativo. Hay narración cronológica la concordancia del tiempo diegético y el del discurso. En cambio, si hay discordancias o anacronías podemos hablar de analepsis (el relato cuenta un segmento temporalmente anterior) o prolepsis, (se narran hechos futuros). También puede haber esbozos, segmentos que preparan para el futuro, pero no lo anuncian específicamente.<sup>37</sup>

En el inicio respectivo de los *LHDH* y *PDR* la representación del tiempo tiene como eje la canción. Lo que cambia es el momento climático, pues mientras en la película éste se activa por medio de ese equilibrio entre los rostros despreocupados de las víctimas y la tensa concentración del hombre emboscado, en la novela lo que se subraya mediante una dramatización o diálogo es la hostilidad y socarronería de Velasco.

El orden que sigue *LHDH* trastoca la linealidad temporal, pues como ya se observó antes la película no empieza por el primer acontecimiento de la historia narrada, sino *in media res*. Luego se evidencian las discordancias en los microrrelatos analépticos o *flashbacks* en los que la Viuda recuerda a su marido. El primero evoca un pasado remoto (cuando la pareja se conoce); el segundo al pasado más inmediato, (la mañana de la muerte) y el tercero se instala en el momento idealizado del encuentro amoroso, donde el tiempo parece suspenderse en una imagen que incluso ella sigue contemplando hasta que el viento la retrotrae al presente del velatorio. En *LHDH* la Viuda es un personaje construido en relación con el tiempo, la impronta del asesinato marca para ella un antes y un después. El pasado es esa zona en la que ella era feliz, tenía dos hijos y una pareja que en ocasiones salía, pero siempre regresaba. Ahora es una Penélope sin futuro, sabe que no volverá a ver a su marido. Quizá no se pueda hablar de grandes anacronías hacia el futuro o *flashforward* en *LHDH*, pero sí de momentos anticipatorios marcados de forma auditiva no visual. La

---

<sup>36</sup> L. A. P., *El relato en perspectiva*, p 42.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 44-47. G. Genette, *Nuevo discurso del relato*, pp. 17-25.

primera vez que se ve a Martín sufrir el delirio de *Dos palomas* su reacción violenta es contenida por Reinaldo; en la consumación de la venganza, éste no puede evitar que su hermano, en plena ofuscación melódica ultime al pistolero de Pascual Velasco y a éste, de modo que al escucharse la canción cuando Martín está a punto de perder en un juego de vencidas, el espectador interpreta la situación como una señal de lo que ocurrirá en seguida.

También la novela trastoca el orden temporal y lo hace de un modo más drástico. Al inicio exabrupto siguen analepsis de la Viuda y luego prolepsis del Pistolero que, cual Calcante, da indicios del potencial dañino de Martín y Reinaldo. Unas y otras diacronías son empleadas como recursos narrativos en *PDR* sobre todo en el capítulo IV que, reitero, funciona como un *aleph* borgesiano que contiene y despliega los espacios y tiempos considerados en el universo diegético del relato novelesco, es una *mise en abime*, o una espiral donde se reflejan y concatenan todos los ciclos temporales propuestos por la narración: los de los discursos respectivos de los distintos narradores y los que corresponden a las variadas situaciones de la historia.

Otro elemento constitutivo de la temporalidad narrativa es la duración. El enlace entre el tiempo diegético y el del discurso se mide en términos de ritmo, velocidad o *tempo* narrativo. En este caso la discordancia ocurre en distintas formas, una de ellas es la pausa descriptiva, donde el tiempo de la historia parece detenerse y por tanto, su equivalencia aritmética es igual a cero. Hay un ritmo concordante o isocronía en la duración de la escena. Ésta privilegia el diálogo como forma dramática narrativa y permite que el tiempo diegético y el del discurso sean casi iguales. Otra figura de la duración es el resumen: los acontecimientos duran más en el tiempo diegético que en el espacio que el texto les asigna. También hay discordancia por duración en la elipsis, la cual parece un hoyo negro, un salto o hueco del tejido narrativo y donde, por tanto, el tiempo del texto es igual a cero.<sup>38</sup>

Ya se habló de las descripciones en relación con el espacio; sólo habría que añadir que no todas las descripciones se pueden considerar como pausas, pues al presentar de manera simultánea enunciados espaciales y temporales, el cine de ficción tiende a subrayar los modos dramático y narrativo. En *LHDH* hay elipsis entre una y otra secuencia y a veces entre una y otra escena o/y entre uno y otro plano. Por ejemplo, ¿qué ocurre con Reinaldo y

---

<sup>38</sup> L. A. P., *El relato en perspectiva*, pp. 48-55. G. G., *Nuevo discurso del relato*, pp. 25-28.

Martín entre la escena en que ambos lloran abrazados tras el asesinato de su padre y el momento del velatorio de éste? *LHDH* y *PDR* comparten este hueco narrativo que representa unas horas en el tiempo de la historia. Pero hay una elipsis mayor entre las secuencias “Aprendizaje” y “Flirteo”. Según el guión cinematográfico el espacio elíptico es de 14 años; de acuerdo con la película esa elipsis es aun más grande, pues se produce la transformación del niño Martín y el adolescente Reinaldo en dos adultos ya no tan jóvenes. La novela marca una elipsis un tanto imprecisa, pero por el contexto de las acciones posteriores se calcula de aproximadamente siete años.<sup>39</sup> Muchos de los acontecimientos ocurridos en *LHDH* son narrados en resumen, como el episodio de la boda entre Martín y Jacinta o los trayectos que hacen los protagonistas para ir de un lugar a otro.

El tercer elemento temporal es la frecuencia o repetición. Cuántas veces sucede un hecho y cuántas veces se narra. Si un suceso ocurre y se narra una vez se establece una relación de concordancia, hay narración singulativa. Cuando el hecho sucede una vez y se narra más de una se da la narración repetitiva. También puede ser que se desarrollen sucesos semejantes que ocurran más de una vez en la historia, pero sólo se narren una vez, ésta es la narración iterativa.<sup>40</sup> En *LHDH* la narración tiende a ser singulativa. En *PDR*, en el capítulo IV, la narración alterna la singularidad de algunos hechos con la repetición de otros. La etapa del entrenamiento en ambos relatos puede considerarse como una forma de narración iterativa o de resumen. En *LHDH* tras de la escena del marcaje de las reses hay dos momentos en que el Pistolero enseña a los niños y otro en que discute con la Viuda porque a él le parece que los hermanos deben tener tiempo para jugar (s. III.2-5). De cualquier modo se da la idea de que los entrenamientos fueron constantes durante algún tiempo. En *PDR* se narra una sola vez una anécdota que ocurrió durante varios años: “Cada aniversario de la muerte del padre, la viuda les relataba aquel último día minuto a minuto.”<sup>41</sup>

El tiempo predominante en el filme es el presente progresivo con los tres *flashbacks* encadenados en la secuencia del velatorio. El ritmo o *tempo* cobra dinamismo tanto por la alteración de la linealidad como por el equilibrio entre las elipsis, la puesta en escena, el

---

<sup>39</sup> Véase *Los hermanos del Hierro* (cinedrama, pp. 1 y 9), la película *LHDH* (17'20"-17'34") y la novela *PDR* (pp. 12, 21, 28, 33, 96).

<sup>40</sup> L. A. P., *El relato en perspectiva*, pp. 55-57. G. G., *Nuevo discurso del relato*, pp. 28-30.

<sup>41</sup> R. G., *Par de reyes*, p 20.

encuadre y el montaje.<sup>42</sup> Aunque la película tiene una duración de 96 minutos ocurre durante ese lapso una suma de acciones que representa un tiempo aproximado de cuatro décadas. En *LHDH* el tiempo diegético parte del acontecimiento más remoto al que remite el relato –la función en que se conocen Reinaldo padre y la mujer que será su viuda–, continúa con la unión de los padres, que no se narra, pero duró un rango de cinco a siete años, de acuerdo con las edades de los niños; el periodo que transcurre entre la orfandad de éstos y la secuencia de la venganza (por lo menos 20 años si se toman en cuenta las imágenes), además de la etapa que pasan Reinaldo y Martín fuera del rancho, el regreso de los dos, la boda de Martín con Jacinta y el nacimiento del hijo de éstos. Es decir, el tiempo total de la diégesis fílmica es menor a las cuatro décadas. Sin precisar los años exactos de los hechos se puede establecer un orden cronológico apoyado en un modelo alfabético.

### *Los Hermanos del Hierro*

<b>Año</b>	<b>Sucesos principales</b>	<b>Secuencia</b>	<b>Duración</b>
A	Encuentro de Reinaldo padre con la que será su mujer. (Ella es viuda y tiene un hijo adolescente).	II. Velatorio ( <i>flashback</i> )	5'28"-7'50"
B	Unión de la mujer y Reinaldo del Hierro. (Él reconoce al hijo de la viuda como propio y le da su nombre).	Elipsis	-----
C	Nacimiento de Martín del Hierro.	Elipsis	-----
D	Asesinato de Reinaldo del Hierro padre.	I. Emboscada	05"-4'59"
E.	Un pistolero adiestra a los niños Del Hierro.	III. Aprendizaje	13'06"-15'44"
F	Encuentro de los hermanos del Hierro con Jacinta	IV. Flirteos	19'47"-23'40"
G	Consumación de venganza en contra de Velasco. Cárcel. Extorsión del general Pérez Trujano.	V. Vendetta	30'46"-33'15"
H	Martín comete su primer homicidio por encargo.	VI. Oficio: pistolero	37'37"-39'57"
I-J	Nuevos homicidios. Trabajo itinerante	VII. Éxodo- errancia	41'40"-45'17" 50'15"-51'20"
K	Rancho de Manuel Cárdenas. Rapto de Jacinta. Huida de Martín.	VIII. En pos de Jacinta	51'42"-69'35"
L	Reinaldo y Jacinta en el rancho familiar. Regreso de Martín.	IX. Ases, pares, tercias	73'40"-75'16"
M	Boda de Martín y Jacinta	IX Ases, pares tercias	75'31"-76'02"
N	Muerte de Reinaldo y Martín del Hierro	X. Duelos	93'27"-96'25"

<sup>42</sup> La puesta en escena resulta de la planificación de la acción, para lo cual ésta se fragmenta en pequeñas unidades combinables (escenas y nudos de montaje divisibles a su vez en pequeñas acciones y detalles). “La puesta en escena es el punto inicial del cual se originan los medios específicos de la expresión dramática. El guión y el montaje son determinados no solamente por el argumento, sino también por la puesta en escena, o sea por la manera en que la acción dramática viene realizada por los actores en el tiempo y en el espacio”. S. Eisenstein, *El montaje escénico*, pp. 40-41.

En la novela predomina la narración en pasado. En los capítulos IV, V, VI, VII, VIII, X, XI, XII, XII, XIV, XV, XVII y XVIII) y el epílogo los narradores se remiten a hechos ya ocurridos; sólo en los capítulos I, II, III y XIII hay una tendencia a mantener una narración simultánea como si se hiciera una crónica aquí y ahora (*hoc et nunc*) y no un relato; el capítulo IX está configurado como escena, o sea, es singulativo. En la novela hay aceleraciones y *rallentando* o pausa digresiva.<sup>43</sup> En el multicitado capítulo IV, en que se cuenta toda la historia, algunos fragmentos se narran en resumen y otros se despliegan con pausas, como el duelo entre Martín y el Muzo, en el que el narrador se da tiempo de interrumpir la acción para recordar embestidas antiquísimas entre enemigos “batalladores alegres de ojos de mármol [...]; por un momento, no más, los dioses se asomaron a ver el combate”; cuando reanuda la narración del enfrentamiento actual es como si éste ocurriera en cámara lenta: “Martín venía, oh tu enorme poder para desbocar tu caballo en unos cuantos metros, Martín venía, cómo espoleabas a la bestia sabia en la pelea [...] como masa gigantesca de sombra [...] como huracán en medio de las doce detonaciones escupidoras de lucecillas anaranjadas de los cañones de los revólveres y ya no supiste qué pasó”.<sup>44</sup>

En la charla entre El Andariego y el Pistolero en el epílogo de *PDR* el tiempo oscila hacia el pasado y hacia el futuro creando una circularidad infinita en la que el relato parece contarse una y otra vez. Aunque el tiempo de vida de los hermanos sea en la novela menor a los 30 años, la configuración temporal es más vasta porque da cuenta del nacimiento de un mito o leyenda que perdura por décadas entre los narradores y los narratarios, un tiempo que es alimentado para permanecer en el imaginario colectivo norteño y, por extensión, en el de los lectores. De acuerdo con el texto literario, a raíz de la muerte de Reinaldo y Martín (1928) puede establecerse el sumario cronológico de:

#### **Par de reyes**

<b>Periodo</b>	<b>Sucesos principales</b>	<b>Capítulo (s) y tiempo</b>	<b>Páginas</b>
1892	Boda entre Reinaldo del Hierro padre y la mujer.	I (Analepsis de la viuda)	13-15
1893	Nacimiento de Reinaldo del Hierro hijo.	Elipsis	-----

<sup>43</sup> Pimentel sigue de cerca la investigación temporal de Gerard Genette, para quien la pausa digresiva o *rallentando* se presenta cuando el narrador crea un efecto de cámara lenta al interrumpir, generalmente en su propia voz, el discurso narrativo y pasar a uno extradiegético, de reflexión. L. A. P., *El relato en perspectiva*, p 48-55.

<sup>44</sup> R. G., *Par de reyes*, p 116.

1895	Nacimiento de Martín del Hierro.	Elipsis	-----
1892-1905	Progreso del rancho familiar de los del Hierro: El Chapúl.	I (presente)	16
1905	Asesinato de Reinaldo del Hierro padre.	I (presente)	11
1905-1907	Un pistolero adiestra a los niños Del Hierro.	I (presente)	13-21
1907	Competencia en el corral del rancho El Chapúl.	I (presente-pasado)	21-32
1914	Encuentro de los hermanos del Hierro con Jacinta.	IV(pasado)	102-105
1914	Consumación de venganza en contra de Pascual Velasco.	II (presente)	39-55
1914	Martín comete su primer homicidio por encargo.	III (presente)	61-68
1915	Trabajo de los hermanos del Hierro en el rancho de Manuel Cárdenas, rapto de Jacinta,	VI (presente-pasado) XI (pasado)	122-141 167-184
1916	Regreso de Reinaldo al rancho El Chapúl y reencuentro con Jacinta	XIV (pasado)	190-198
1917	Regreso de Martín al rancho El Chapul, boda con Jacinta y nacimiento de su hijo	XIV (pasado)	200-202
1918 (enero)	Muerte de Reinaldo y Martín del Hierro.	XVIII (pasado)	245-248
¿...?	Origen, evolución y propagación de la leyenda del par de reyes	Epilogo (pasado)	249-250

Espacial y temporalmente, el relato cinematográfico de *LHDH* tiene una estructura circular: comienza en una llanura brillante de sol, donde el padre de los hermanos Del Hierro es emboscado y termina en un sitio muy semejante, donde Reinaldo y Martín son ejecutados por el ejército. Por medio de elipsis la película fractura la continuidad de algunas escenas violentas.<sup>45</sup> También la novela inicia y culmina en el mismo punto, pero disminuye algunas de las elipsis del relato fílmico y no deja de marcar distancia con éste en cuanto a las perspectivas. Por ejemplo desde el punto de vista de la trama, en la primera secuencia de la película se observa la muerte pasiva de Reinaldo padre; en la novela se propone una reacción armada por parte del personaje, resistencia que aun cuando resulta irreversible, permitirá posteriormente a sus vástagos identificar al asesino. “Reinaldo del Hierro se dobla agarrándose a la cabeza de la silla y por mera costumbre simultánea dispara y su bala rompe la estrella de concha cuando nuevas descargas lo aniquilan”.<sup>46</sup> Seguramente

<sup>45</sup> Recuérdese que Ismael Rodríguez declaró en su momento que su propósito fue dejar fuera de cuadro la violencia que es común en el *western*. “Quise hacer sentir toda esa violencia sugiriéndola y mostrar los resultados después.” *Cuadernos de la Cineteca. Testimonios para la historia del cine mexicano* p 116. La novela *PDR* no rompe la continuidad de tales escenas manteniendo de ese modo una fidelidad intertextual con ese género cinematográfico.

<sup>46</sup> R. G., *Par de reyes*, p 11.

Reinaldo recoge la estrella pues aparece más tarde en su mano durante el velatorio. Por ese objeto tanto él como su madre se percatan del revólver desconchado de Pascual Velasco, quien se ha presentado como uno más de los dolientes. El símbolo aparecerá después en la cantina de Realito, arrojado por uno de los hermanos, sobre la mesa ante la cual está sentado el asesino de Reinaldo padre. *Los hermanos del Hierro* sucede en espacios y tiempos si no siempre definidos sí mensurables. *Par de reyes* atraviesa por una magnitud espaciotemporal que si en ocasiones puede medirse otras veces parece inabarcable.

### Argucias espaciotemporales

Los terrenos –yermos la mayoría– que aparecen en la película y la novela son habitados por animales de ranchos ganaderos: caballos, vacas, toros, borregos, chivos. En *LHDH* se oyen guajolotes y otras aves de corral, se ven perros y algún conejo. Además de esto, en *PDR* también hay gavilanes, zopilotes, tarántulas, armadillos, avispas, patos salvajes y sobre todo abundantes serpientes de cascabel. En la película se observan cactus, matorrales y árboles escuálidos, excepto los que están cerca del río y del aguaje, y se menciona como referencia de un lugar de espanto “el huizache grande”. A unos metros de un aguaje se muestra la parte baja del tronco de un árbol, posiblemente un huizache o un sauce que, por la duración que se le concede (*LHDH*: 69’56”-70’21”), se podría interpretar como un símbolo de la escasez o de la malignidad de esa comarca. En la novela se dice sobre el ambiente:

En estos desiertos o montes que son huizaches y arena, tasajillo y arena, uña de gato y arena, donde todavía galopan las bestias fabulosas, relampaguean los fabulosos revólveres, zumba el viento que zumbó azotando los rostros fabulosos ennegrecidos en sórdidas batallas, soberbias batallas.<sup>47</sup>

Obsérvese el juego de contraste geográfico primero entre dos sustantivos opuestos: desiertos y montes, que de cualquier manera no son ni lo uno ni lo otro pues en realidad portan una investidura vegetal: huizaches,<sup>48</sup> tasajillo,<sup>49</sup> uña de gato,<sup>50</sup> es decir una superficie

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p 121.

<sup>48</sup> El huizache (*acacia farnesiana*) es un árbol de 8 a 9 ms. de altura y con un tronco de 40 cm. (aprox.) de diámetro; está cubierto de espinas agudas; es de flores amarillas que producen una sustancia aromática muy agradable, llamada aceite de acacia. Este árbol tiene una importante capacidad de adaptación en distintos territorios; habita en regiones áridas o semiáridas y tiene raíces profundas para encontrar el manto freático. Es

que espina, taja y araña o, por decirlo en una sola palabra: hiera. La repetición anafórica del sustantivo arena que se suma a cada plantío les concede a éstos una textura todavía más áspera, una especie de opacidad que los torna, con tal acumulación de polvo del desierto, tan imprecisos como graves. El uso de un mismo epíteto: fabulosa, para referirse a los animales, los objetos y las personas tiende a unificar esta triada sustantiva en lo extraordinario, lo excesivo y lo increíble. Presenta los caballos (aquí referidos por un sinónimo), los revólveres (cuyo brillo contrasta con el paisaje turbio, las caras oscurecidas) y los hombres (representados mediante sinécdoque) en esa ubicuidad espaciotemporal subrayada por el adverbio todavía. El pleonasma en el verbo zumbiar y el gerundio *azotando* multiplican tanto el sonido aéreo como esa suerte de agresión a bofetadas. Por último, el oxímoron en la variación adjetival: sórdidas y soberbias, para referirse a un mismo sustantivo: batallas, resalta el sentido de éstas como algo al mismo tiempo impuro y mezquino, pero también magnífico y grandioso.

Con tal descripción de sólo cuatro líneas, llenas de referentes significativos, se construye un escenario que, por un lado, universaliza en un contexto espaciotemporal de ficción las batallas agrestes, pero por el otro, las sitúa en un espacio que tiene como referente el norte mexicano, en particular la región tamaulipeca, donde existe tal vegetación;<sup>51</sup> por ejemplo el huizache, que además es un vocablo proveniente del náhuatl. En cuanto al tiempo, queda claro que ya no son espadas ni lanzas y escudos –como en las guerras santas de la Biblia, los poemas épicos, los cantares de gesta o las novelas de caballería– los instrumentos del combate sino revólveres, armas que se asocian, al ser usadas por vaqueros, con el género cinematográfico del *western*. La novela *PDR* se proyecta así como literatura intertextual que considera también el texto fílmico.

---

una de las plantas invasoras más problemáticas en las tierras de pastoreo del noreste de México. [http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi\\_reinos/flora/huizache/huizache.htm/09-04-2007](http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi_reinos/flora/huizache/huizache.htm/09-04-2007).

<sup>49</sup> El tasajillo (*opuntia leptocaulis*) es un matorral submontano árido de tipo espinoso, localizado en terrenos de lomerío, cerros y partes bajas e intermedias de las formaciones montañosas, en suelos con diversos tipos de pendiente y de poca profundidad. *Planta*, Año I, núm. 2, marzo 2006.

<sup>50</sup> La uña de gato que crece en el norte mexicano y el sur de Texas (*acacia gregii*), a diferencia de la que se cultiva en Perú (*uncaria tormentosa*) puede ser venenosa. <http://www.prodiversitas.bioetica.org/unagato.htm/09-04-2007>.

<sup>51</sup> También forman parte del espacio en *PDR* los chaparros (*castela texana*) un tipo de matorral espinoso tamaulipeco (“pardo mar de chaparros hasta el horizonte”) y la planta gobernadora (*larrea tridentata*), un arbusto muy ramificado que se administra para combatir cálculos y otros problemas renales. Reinaldo le prepara a su hermano un té de gobernadora para mitigar el dolor de sus heridas. *Planta*, año I, núm. 2, marzo 2006; [eluniversal.com.mx/notas/408714html/26-05-2007](http://eluniversal.com.mx/notas/408714html/26-05-2007); R. G. *Par de reyes*, pp. 33, 229-231.

En la película el espacio y el tiempo en su calidad de elementos narrativos se imbrican en la secuencia del velatorio, al regresar del segundo *flashback*:

Imagen	Banda sonora
<p>1. Plano general. En primer plano la cabecera de la cama, enseguida el cuerpo del yacente, un cirio encendido y al fondo Martín dormido sobre una silla. Paneo a la izquierda. Entran a cuadro: la Viuda que mira ensimismada el cadáver. Entre ambos hay un cirio encendido que humea. De una habitación del fondo sale Reinaldo con una cobija sobre los hombros. Se acerca. Pone las manos sobre la barandilla inferior de la cama y observa a su padre. Luego vuelve el rostro para ver a su madre, pero ella sigue en su trance. Reinaldo mira a su hermano y se dirige a él.</p>	
<p>2. La toma se abre. La Viuda y el difunto están en primer plano. Entre las barandillas de la cama se ve a los hermanos.</p>	
<p>3. Plano medio. Reinaldo toma en brazos a su hermano. La cámara lo sigue hasta que entra en la habitación por la que había aparecido. Paneo a la izquierda. La viuda está de pie. Viste una bata blanca, junto a su rostro, el retrato de su marido. En lugar de cirio hay una lámpara de aceite o petróleo que ella modula. Luego se recoge la bata y sube a la cama. Reinaldo padre despierta. Ella le meza los cabellos. Se besan.</p>	<p>Introducción musical</p> <p>Voz en <i>off</i> de la Viuda: Siempre era el mismo juego. Avivar la luz. Saber que no estabas dormido, despertarte y lo sabes. Al principio me daba vergüenza tanta luz, pero tú decías que nuestro amor</p>
<p>4. Primer plano de las manos de la pareja con sus argollas matrimoniales. La de ella, sujeta la muñeca de la de él. <i>Tilt up</i>. La viuda contempla la escena. Luego se mira y manipula su anillo hasta que escucha al viento azotar la puerta.</p>	<p>no tenía por qué ser a oscuras y te daba risa que yo cerrara los ojos. Y luego, te daba risa que ya no quisiera cerrarlos.</p>

Este fragmento logra su continuidad expresiva –como el episodio de la maceta visto en el capítulo precedente– con base en la concatenación de la puesta en escena y del encuadre, que combinan la profundidad de campo y contracampo<sup>52</sup> con los movimientos de cámara y

<sup>52</sup> El campo es el espacio delimitado por el encuadre de la cámara, “con su corolario, el espacio de rodaje (el espacio del que filma)”. El contracampo sería entonces el lugar que no está registrado por la cámara hasta que ésta, emplazada en el lado contrario, lo convierte en campo. Según Gaudreault y Just: “La figura tradicional de la conversación en campo-contracampo constituye un ejemplo por excelencia de la contigüidad espacial”. A. G./F. J. *El relato cinematográfico*, pp. 92-102. La profundidad de campo es un rango de distancia “sobre el

el montaje de los planos, la pluripuntualidad a la que se refieren Gaudreault y Just.<sup>53</sup> Aunque la primera parte se desarrolla, en silencio y parece que no ocurre nada, la profundidad de campo que brinda el plano general nos informa del paso del tiempo: ya no hay rezos ni más gente que la Viuda, su muerto y Martín, dormido. Al estatismo de los objetos se suma el de los personajes como si unos y otros se hubieran contagiado con la muerte. Pero el primer paneo de la cámara –que mantiene tanto el plano general como la profundidad de campo y saca de cuadro a Martín– deja fluir otra vez la vida: el desplazamiento de Reinaldo al acercarse hasta la cama desde donde el muchacho mira a su padre y sabe que no puede hacer nada más por él; en seguida busca los ojos de su madre que se rehúsa a salir de su inmovilidad. Cuando Reinaldo se vuelve a ver a su hermano la cámara abre su ángulo de visión y nos permite ver a la familia completa en una *mise en abime*: en primer plano la Viuda mira a su difunto. En una postura similar Reinaldo contempla a su hermano. Este juego de perspectivas equidistantes abona en el terreno de los intereses que guían a una y a otro. Ella: vengar al muerto Él: proteger a un inocente. Ahora la cámara –emplazada junto a Martín y Reinaldo– deja fuera de campo al otro dúo. Reinaldo se aleja de cuadro con su hermano en brazos. Con un leve paneo la cámara registra el espacio donde sabemos que están la Viuda y su difunto. Y así es, sólo que en ese sutil movimiento, apoyado en una introducción musical, quedamos de pronto frente a otra escena,<sup>54</sup> porque la Viuda –aunque mantiene la vista fija hacia el punto en el que yace su marido– está de pie, viste de blanco, tiene el pelo suelto y esboza una sonrisa. Su monólogo y la ilustración sincrónica de su pensamiento confirman la convergencia de tiempos en ese mismo espacio del tálamo conyugal.

En *PDR* las soberbias batallas han sido contempladas por más de un vaquero:

de día o de noche, cuando menos lo esperaba y no por más de un instante, porque de repente una cortina inmensa, invisible se abre y aparece el pasado y sus espacios, y ahí están delante

---

que la cámara da una definición satisfactoria con el lente en el foco más adecuado”. A. M. Cardero, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, p. 107.

<sup>53</sup> “Gracias a la pluripuntualidad, el gran imaginador expresa diversos tipos de articulación espacial y temporal que fundan el relato. [...] La ubicuidad de la cámara es un parámetro que dota a la pluripuntualidad del coeficiente de la distancia. Con ésta surge cierta forma de diversidad espacial que plantea al espectador el problema de la relación que se debe establecer entre dos espacios (y eventualmente dos tiempos) mostrados mediante dos planos que se siguen el uno al otro. A. G. y F. J. *El relato cinematográfico*, p 98.

<sup>54</sup> De acuerdo con Torok la escena como unidad dramática autónoma que presenta una acción continua dotada con precisión, se desarrolla en un único decorado, entre los mismos personajes, sin elipse ni salto de tiempo, citado en A. G. y F. J. *El relato cinematográfico*, p 107.

de los ojos atónitos aquellos tiempos que fueron y que ya nunca dejarán de ser, de estar donde se dieron, un mundo que sigue y seguirá galopando, zumbando, centelleando, riendo, esperando una palabra donde se ancló llorando para la eternidad, ahí retornarán los fantasmas.<sup>55</sup>

Es decir, el tiempo es también un espectáculo sorprendente, el pasado se escenifica de modo indisoluble junto con los lugares de su ocurrencia y permanece para siempre en el imaginario colectivo. Para activar la proyección o escenificación de tal cronotopo basta la palabra, la comunicación oral.<sup>56</sup>

La oralidad –que postula sus espacios y sus tiempos– es uno de los elementos convergentes entre *LHDH* y *PDR*. Para los personajes que en tales relatos interactúan todo es verbalizable por medio del diálogo, la narración o el monólogo interior. Pero en la película y en la novela se oyen más que palabras. Si el sonido se constituye en el cine con tres (ruidos, palabras y música) de las cinco materias expresivas de las que hablan Gaudreault y Just, en la literatura se produce merced a una ilusión referencial mediada por el lenguaje. En *LHDH* se escucha el ruido del viento, los disparos, cantos, galopes, rezos, pisadas, mugidos, golpes y mil y un sonidos más, incluso el silencio. En *PDR* se ensayan onomatopeyas para referenciar cantos de pájaros, monedas de plata, balazos; láminas azotadas por el viento; se escuchan cantos, música, disparos fotográficos, relinchos, susurros, gritos y silencios, sonidos nocturnos: “A esa hora el desierto era como una fiesta de brujas, los ruidos innumerables, los diálogos secretos, los aullidos, las quejumbres, las carcajadas, esos lloros de niños, los gruñidos y los colmillares que relumbran”.<sup>57</sup>

### **Delimitación histórica**

*LHDH* se presenta a los espectadores como: “una historia antigua que ocurrió en las llanuras del norte de México, cuando la paz era buscada a través de la violencia y la justicia tenía las formas del rencor”. El verbo ocurrió, pero sobre todo el adjetivo antigua señalan que el relato tiene como referente anecdótico (real o ficticio) un pasado remoto. Si el presente

---

<sup>55</sup> R. G., *Par de reyes*, 121.

<sup>56</sup> Según la concepción bajtiniana, el cronotopo es la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”, y que en la novela sirve para el desarrollo de las escenas. Enric Sullá, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, pp. 63 y 68.

<sup>57</sup> R. G., *Par de reyes*, p 84.

desde el que habla el enunciador es la fecha de estreno del filme, 1961, ese registro o el del presente de los espectadores del siglo XXI sirven como punto de partida para rastrear esa antigüedad. La paz se busca con violencia durante las pugnas entre pequeños grupos o en las rebeliones y guerras civiles. ¿A qué periodo se refiere la historia de *LHDH*: a la rebelión de Catarino Garza en 1891,<sup>58</sup> a la revolución mexicana de 1910?

Entre las huellas espaciotemporales del filme está la ausencia de luz eléctrica en cualquiera de las escenas interiores: las funciones se alumbran con antorchas y faroles. En el Chapúl y en La Asunción se usan lámparas; en la celda donde retienen a los hermanos hay una vela; los trabajadores de Manuel Cárdenas se reúnen en torno a una fogata, pero también hay antorchas en los muros del rancho; en la recámara de Jacinta, la ventana por donde penetran los mosquitos y se observan las luciérnagas en el hueco que recibe los reflejos de una luna invisible. Aunque la energía eléctrica se introdujo a México hacia fines del siglo XIX, tal ingreso fue gradual y abarcó sólo algunos puntos;<sup>59</sup> además, durante el periodo revolucionario iniciado en 1910 hubo problemas de abastecimiento. Otro rastro temporal es el camino de fierro que, según el Andariego, en el universo diegético de la película ya corre para Anzaldúas, Argüelles, Mier y Camargo (*LHDH*)<sup>60</sup>. El trazo del ferrocarril se inició en Tamaulipas en 1873. La gesta final de Reinaldo y Martín tendría que situarse por lo tanto en los años finiseculares del XIX o en la primera década del XX.

De acuerdo con el sumario cronológico extraído de *PDR* el esplendor de los hermanos Del Hierro se dio a partir de su éxodo de El Chapúl y hasta su muerte, es decir en el cuatrienio (1914-1918), cuando sus capacidades físicas y mentales estaban en plenitud. Aunque tal periodo coincide con el movimiento revolucionario iniciado en 1910 en la novela no se habla de esa ni de ninguna otra revolución. El único vínculo que puede encontrarse con tal conflicto armado es el de las relaciones –fortuitas aunque

---

<sup>58</sup> Garza lanzó un plan revolucionario contra Díaz desde las márgenes del río Bravo, los soldados norteamericanos lo persiguieron y cuando enfrentó a tropas mexicanas se desanimó y disolvió su ejército entre el que se encontraban los generales Francisco Terrazas, Francisco Naranjo, Sóstenes Rocha y Sebastián Villareal, *Enciclopedia de México*, t XIII, pp. 7517-7518.

<sup>59</sup> La electricidad se introdujo primeramente en León Guanajuato, en 1879. De acuerdo con un censo realizado una década después, en 1889 había en el país 19 haciendas 29 campos mineros, 52 fábricas textiles y 77 talleres y factorías diversas que contaban con alumbrado eléctrico. Enriqueta de la Garza Toledo *et al.*, *Historia de la industria eléctrica en México*, t, I, pp. 15-19.

<sup>60</sup> El tendido ferroviario inició en Tamaulipas en 1873 cuando la compañía Ferrocarril Nacional Mexicano diseñó la ruta México Nuevo León–Matamoros. Sergio Ortiz Hernán, *Los ferrocarriles de México. Una visión social y económica*, México, t I, pp. 336 y 532.

determinantes– que Reinaldo y Martín sostienen con los militares que, las más de las veces, son vistos al igual que los gobernadores y la gente adinerada como grupos corruptos que se valen de los sicarios como una más de sus estrategias para conservar su poder.

### **Tiempos de escritura y rodaje, de expectación y lectura**

La elaboración del guión y la película siguieron un proceso temporal que duró aproximadamente cuatro años. Ricardo Garibay escribió de abril a noviembre de 1959 el cine drama *Los hermanos del Hierro* a partir de narraciones orales que le hicieron dos años antes. Una se la transmitió el médico Tomás Córdoba sobre una venganza familiar perpetrada en la costa veracruzana; Napoleón Velasco le contó una anécdota similar ocurrida en un escenario tamaulipeco. Con estos datos más su experiencia como artista trashumante en los pueblos del norte del país y su participación en la película, en 1961, Garibay continuó el periplo narrativo que culminó en 1983, cuando publicó *Par de reyes*. La recepción (expectante y audible) de la película está condicionada por su duración: 96 minutos. Un tiempo que por lo general se cumplía sin interrupción, pero que las nuevas tecnologías como el VHS y el DVD permiten detener, retrasar, adelantar y reanudar en tantas oportunidades como cada quien lo desee, de modo que esa hora y 36 minutos es el *tempo* de un menú a la carta. Con la lectura de la novela ocurre algo similar, pues depende también del ritmo que le imprima cada lector, así que el proceso de recepción es muy variable y puede abarcar desde unas horas hasta varios días o semanas.

## V. La trama de caracteres en los protagonistas de *LHDH* y *PDR*

En el entendido de que el personaje es uno de los componentes básicos del relato examinaré aquí la línea de comportamiento de los dos protagonistas de *Los hermanos del Hierro* y *Par de reyes*. ¿Cómo está construida la trama de caracteres en la novela y en la película? ¿De qué clase de personajes se trata? ¿Hacia dónde se orienta su significación? Entremos en el análisis tramático y traumático de Reinaldo y Martín del Hierro.

La representación de los personajes (protagonistas, antagonistas, secundarios e incidentales) proviene de una larga tradición que se remonta al teatro griego. Hoy sabemos que el término persona, del que se deriva personaje, procede de esa lengua y significa máscara. Una de las acepciones que el diccionario da de personaje es: cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica.<sup>1</sup> En su estudio sobre la composición literaria de su tiempo, Aristóteles señala que el carácter “es aquello que manifiesta la línea de comportamiento de un personaje, la dirección que toma uno con preferencia o bien la dirección que evita cuando la cuestión es dudosa”.<sup>2</sup> Considera también que lo más importante son las acciones, pues “sin acción no puede haber tragedia, mientras que sí la podría haber sin caracteres”.<sup>3</sup>

Es importante subrayar aquí que el Estagirita no descarta –como muchos se han apresurado a suponer– a los personajes, sólo afirma que se podría prescindir de lo que él define como las líneas de comportamiento o de dirección que aquéllos eligen o evitan. Es decir, en un entramado narrativo que prescindiera de los caracteres, los personajes no tendrían opción de tomar o eludir uno u otro camino, porque la estructuración de las acciones los marcaría como simples mediadores. ¿Son Reinaldo y Martín del Hierro mediadores de acciones ordenadas, tramadas por otros, o tienen una línea particular de comportamiento a lo largo de la película y de la novela? En la posibilidad de ambas soluciones se construye la trama de caracteres en *LHDH* y *PDR*.

Al hablar sobre las acciones, Paul Ricoeur indica que éstas tienen agentes que, al realizarlas, las toman como obra suya, por lo cual se les puede considerar responsables de algunas consecuencias de las mismas. Agrega que obrar significa la coincidencia entre lo

---

<sup>1</sup> *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE).

<sup>2</sup> A., *Poética*, p 17.

<sup>3</sup> *Idem*.

que un agente puede hacer y lo que sabe que puede hacer; además, “obrar es siempre obrar con otros: la interacción puede tomar la forma de la cooperación, de la competición o de la lucha. Las contingencias de la interacción se juntan entonces con las de las circunstancias, por su carácter de ayuda o de adversidad”.<sup>4</sup>

Martín es responsable de matar a Pascual Velasco. Mas esa obra de cuya ejecución se sabe capaz y puede llevar a cabo, no es únicamente suya. En ella cooperan, de manera decisiva, al menos otros dos: la Viuda y el Pistolero. Por años ella incubó esa motivación para la venganza “cuérdense quiban cantando y allá en las piedras estaba el Pascual Velasco los hombres no se les olvidan estas cosas”.<sup>5</sup> En la película, para vencer la resistencia de Martín –cuyo miedo y angustia por el sonido de las balas lo hacen huir de las lecciones– ella toma un revólver y le muestra cómo debe dispararse: “Así, así, así (LHDH:15’22”-15’23”). Cuando llegó la hora de la consumación y Reinaldo se rebeló contra ella, la Viuda azuzó a Martín en tono desesperado (“¡Tú, Martín! ¡Tú!”).<sup>6</sup> Si el más joven de los hermanos asume el compromiso de la ejecución de Velasco es porque las instrucciones y el adiestramiento del Pistolero le han otorgado competencia y seguridad en el uso de las armas.

Para Reinaldo las cosas son distintas. Según *PDR* él es quien más se resiste a las lecciones no obstante que el Pistolero y la Viuda lo convocan al corral, “pa qué estar echando tiros. Ya vi como siace”.<sup>7</sup> Cuando la Viuda recibe de él una negativa para ir a cobrarse la deuda de muerte con Velasco y ella promueve a Martín, Reinaldo intenta disuadirla: “Éste sólo eso sabe, no sabe más, no lo empuje”.<sup>8</sup> En Realito le dice a Velasco: “Váyase mejor [...] Lárguese pero ya. Mi hermano sí lo anda buscando y usté no es pieza”.<sup>9</sup> Pero como sus esfuerzos no prosperan, termina por participar también así sea de modo indirecto en la venganza, primero porque acompaña a su hermano; luego porque le advierte la posición de los otros pistoleros (“la barra, la puerta, el rincón”)<sup>10</sup> y también por sacar a Martín de la cantina, con las consecuencias que se derivan de ello: ser encarcelado al menos por el cargo de encubrimiento.

---

<sup>4</sup> P. R., *Tiempo y narración I*, p 121.

<sup>5</sup> R. G., *Par de reyes*, p 20.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p 43.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p 20.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p 43.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p 49.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p 50.

Sánchez Noriega se refiere a una doble condición de este componente necesario tanto en la literatura como en el cine: “Como elemento textual, el personaje tiene un estatuto *diegético*, por el lugar que ocupa en la historia, y un estatuto narrativo, por la jerarquía que mantiene con los otros personajes y los roles que desempeña en la trama”.<sup>11</sup> De modo que al ser ambos protagonistas en el relato cinematográfico y en el relato literario son centro de la historia; se teje a su alrededor una urdimbre en la que se superponen múltiples hilos. En ocasión de revisar los componentes del relato, Roland Barthes<sup>12</sup> advierte que a partir de Propp los personajes constituyen un plano de descripción necesario, pues de otro modo las acciones narradas son ininteligibles. Así que no hay relato sin, por lo menos, agentes o participantes. El estructuralista francés alude también a la propuesta de su coetáneo A. J. Greimas, en el sentido de clasificar a los personajes no por lo que son, sino por lo que hacen, de manera que puede llamárselos actantes (sujeto/objeto, donante/destinatario, ayudante/opositor).

Si se toma a Reinaldo y Martín como actantes ambos ocuparían una posición de objetos para la consumación de una venganza planeada por otro sujeto: la Viuda. El personaje de Reinaldo funcionaría a lo largo del relato fílmico y del relato novelesco primero como opositor de los actos violentos; luego, en forma sucesiva, como ayudante, sujeto amoroso y sujeto violento. El caso de Martín sería el de un objeto del que otros se valen para ejercer la violencia, pero después sería simultáneamente un sujeto y un opositor del objeto amoroso.

Sobre la construcción de los personajes en la narrativa Greimas abunda:

El personaje novelesco, suponiendo que sea introducido por ejemplo, por la atribución de un nombre propio que le es conferido, se constituye progresivamente por notaciones figurativas consecutivas y difusas a lo largo de todo el texto, y no muestra su figura completa hasta la última página, gracias a la memorización operada por el lector.<sup>13</sup>

En tal configuración de los caracteres, derivada de la lectura, concuerda Phillip Hamon, quien advierte que el personaje es “la colaboración de un «efecto de contexto» (subrayado

---

<sup>11</sup> J. L. S. N., *De la literatura al cine*, p 126.

<sup>12</sup> R. B., *et al.*, *Análisis estructural del relato*, pp. 7-38.

<sup>13</sup> “Les actants, les acteurs et les figures”, en *Semiotique narrative et textuelle*, Larousse, París, 1973, p 174. Los corchetes y paréntesis son textuales.

de las relaciones semánticas intratextuales) y de una actividad de memorización y de reconstrucción operada por el lector”.<sup>14</sup> En seguimiento de Barthes, Pimentel<sup>15</sup> habla de una semántica de las expansiones, proceso mediante el cual el lector se forma una imagen física y moral de los personajes, a partir de abstraer y etiquetar los rasgos y las acciones que se les atribuyen en el texto. En ese sentido, al que apuntan Greimas, Hamon, Barthes y Pimentel, trabaja la construcción general de la trama y la específica de los protagonistas en *Par de reyes*, como lo sugiere el propio Ricardo Garibay en el prólogo de la novela.

En el cine y con el personaje se mueve también un agente humano: el actor que, a decir de José Revueltas, perfila relaciones de montaje que no pueden ser ignoradas y se refieren a un doble proceso: el actor es el sujeto que conoce a su personaje como a un objeto de estudio, pero luego se convierte él en objeto para que el espectador, por medio de la cámara, concluya la tarea creativa. Dice el escritor y guionista:

En el cine es precisamente el espectador –la cámara– el instrumento que crea un concepto determinado del personaje. El papel del actor cinematográfico es el inverso del que desempeña el actor teatral. El actor de cine comparece ante la cámara para que ésta construya el personaje que él deberá encarnar; en cambio el actor teatral comparece en la escena con su personaje ya construido (aunque continúe perfeccionándolo) y él mismo es, digamos su propia cámara.<sup>16</sup>

Para Sánchez Noriega el personaje se construye con los diálogos, acciones, el espacio dramático, las informaciones de un narrador heterodiegético mediante la voz en *off*; así como con procedimientos exclusivos del cine y del teatro representado “gracias al aspecto físico (sexo, edad, etnia, etc.), a la caracterización concreta (maquillaje y vestuario), al timbre y entonación de la voz y a la interpretación (gestualidad)”.<sup>17</sup> El espectador entonces completa ese ciclo iniciado por la actuación dramática.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> E. Sullá., *Teoría de la novela*, p 131. Los corchetes son textuales.

<sup>15</sup> L. A. P., *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, pp. 59-61.

<sup>16</sup> J. R., *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, p 80. A propósito de esto dicen Gaudreault y Just que “los actores de cine, al contrario que los de teatro, no son, pues, los únicos en emitir «señales». Esas otras señales, que llegan a través de la cámara, son, sin ninguna duda, emitidas por una instancia situada en alguna parte por encima de esas instancias del primer nivel que son los actores, por una instancia superior, pues, sería el equivalente cinematográfico del narrador literario”. A. G. y F. J., *El relato cinematográfico*, p 34.

<sup>17</sup> J. L. S. N., *De la literatura al cine*, p 127.

<sup>18</sup> “La actuación dramática consiste en expresar –y proyectar hacia el espectador– emociones y sentimientos, estados de ánimo e ideas derivadas de las anteriores percepciones, por medio del gesto, de la fisonomía, la palabra y la acción [...] una simulación, por ello, artística que se realiza a través del *personaje*, cuyo

Sánchez Noriega anota que el personaje cinematográfico está identificado por un actor que cuenta con una imagen pública en la que caben sus interpretaciones de personajes anteriores, evaluadas ya por el espectador. Luego se refiere a la ruptura entre el texto literario y el fílmico.

Por más que un texto literario sea capaz de dotar al personaje de rasgos significativos para convertirlo en una entidad importante –lo que ha sucedido con algunos de ellos, parecen la quintaesencia del relato al que pertenece, desde Emma Bovary a Alonso Quijano–, siempre queda un margen par que el lector haga una hermenéutica y nunca poseerá la concreción de que es capaz el cine, donde un rostro y una interpretación singulares hacen del personaje literario una lectura que, eventualmente, disiente de la realizada por los lectores.<sup>19</sup>

En la película Martín se presenta encarnado primero por un actor infantil al que se le ve cantar, llorar, comer y dormir. Y luego por Julio Alemán,<sup>20</sup> quien transfiere a su personaje la apariencia de un hombre aún joven que por lo que dejan ver su indumentaria (usa chalecos y una muñequera de cuero), su gestualidad (por lo general sonriente) y sus acciones, se ha formado como un vaquero franco y alegre, pero que al menor síntoma de agresión responde pistola en mano, pues no logra liberarse de sus traumas infantiles. Es un tipo cuyos actos parecen derivar de un trastorno mental que se activa como mecanismo de defensa. Para completar la personalidad de Martín en la novela hay que sumar también varios factores. La insistencia narrativa en la descripción física, sinecdóquica –diría Pimentel–<sup>21</sup> (lo distingue su pelo de paja enmarañado) de este personaje, así como su conducta extrovertida; en una función reparte saludos y manazos, simula beber de una botella cerrada, baila, seduce a su pareja, embroma a los bailarines rivales (“no se enoje cuñao, todo es la diversión”);<sup>22</sup> situaciones que abren la posibilidad de especular sobre su interioridad, de la que se sabe muy poco, entre otras cosas ese desequilibrio cuyo síntoma es un martilleo mezcla de gritos, el canto de un ave y un chillido sanguinolento.

---

instrumento y vehículo es el *personaje*, cualquiera que éste sea”. J. R., *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, p 76. Las cursivas son textuales.

<sup>19</sup> J. L. S. N., *De la literatura al cine*, p 128.

<sup>20</sup> Según testimonio de este actor, Ismael Rodríguez y Ricardo Garibay habían pensado en Gastón Santos para que interpretara el personaje de Martín del Hierro; sin embargo, debido a que Santos pretendió cobrar un sueldo que rebasaba el presupuesto de la película se convocó a un *casting* por medio del cual Alemán consiguió el papel. M. A. Silva Martínez, Entrevista con Julio Alemán, abril de 2007.

<sup>21</sup> L. A. P., *El espacio en la ficción*, p 20.

<sup>22</sup> R. G., *Par de reyes*, p 38.

Al Martín fílmico, el espectador lo comprende a partir del cúmulo de imágenes y sonidos mostrados, pero también de situaciones imaginables que no han sido narradas, como la historia de la relación que tal personaje sostiene con la prostituta, quien dice quererlo a pesar de que sea como un perro rabioso; el espectador tiene la opción de rellenar las elipsis –aun cuando para ello tenga presente la imagen de los actores– por ejemplo esas escenas no vistas en las que Martín comete varios homicidios por encargo, que el personaje recuerda con pesar en la última parte del filme “tanto daño que hice por ai” (*LHDH*: 79’16”-79’18”). Tal vez a cualquier lector le resulte fácil configurar a Martín en las situaciones de encierro, en cárceles y en prostíbulos, donde el personaje pernocta las más de las veces. Puede ser que, en las primeras, ofrezca dinero para obtener algunos privilegios, bromea con los guardias, juegue a la baraja y duerma la mona en tanto espera que lo saquen quienes lo utilizan para los siniestros encargos. Es posible que coma, beba, consienta y sea espléndido en todo con las prostitutas. Quizá Martín –el fílmico y el literario– tenga también recuerdos de su infancia en el rancho familiar, de su vida en familia cuando ésta estaba integrada y completa, pero ¿qué es exactamente lo que alcanza a retener de su padre?, ¿quiere y extraña a su mamá, o piensa que las circunstancias lo ayudaron a liberarse por fin de ella?, ¿hasta qué punto es cierto lo que su hermano dice de él, que no sabe nada, sólo matar? Tal vez, por hilvanar cuestiones semejantes, un día Martín logra transformarse en una persona distinta, se cura de esos pavorosos ruidos internos y aprovecha la oportunidad: sigue el impulso de juntarse con Jacinta, para formar con ella una familia propia. Emerge en él el espíritu del propietario.

El caso de Reinaldo es paralelo y opuesto al de su hermano. La película nos brinda tres caracterizaciones del personaje, un niño sonriente y apegado a su madre, un adolescente que protege a su hermano menor en todo momento y el hombre de mediana edad, interpretado por el actor Antonio Aguilar, que generalmente viste de oscuro, tiende a la reflexión y expresa a media voz y en pocas palabras o gestos definitivos las relaciones fundamentalmente de odio y amor que sostiene con padres, hermano, patronos y la mujer a la que no logra hacer suya. En *PDR* la descripción que los distintos narradores y personajes hacen de su apariencia física es menor en relación con lo que se puede saber e intuir de su mundo interior, sugerido de entrada por su silencio. A pesar de que no siempre se narran, sus pensamientos se orientan a evitar la obsesiva idea vengadora de su madre. Por eso, más

que acciones, las suyas tratan de ser abstenciones, aunque la mayor parte de las veces no tenga éxito. Rezonga ante las enseñanzas técnicas del Pistolero, quien lo incita a practicar (“Ya vi cómo siace”),<sup>23</sup> pero termina por ser el más letal de los hermanos; se niega ir a Realito para matar a Pascual Velasco (“Yo no voy”),<sup>24</sup> pero luego participa en la venganza. Él es un hombre que lucha contra su destino.

Para encontrar ese rostro en el que no se percibe (“ninguna emoción, ninguna arruga en sus ojos, anchas y hondas las cuencas como antifaz”)<sup>25</sup> el lector que no haya visto la película debe imaginarlo parecido a su hermano (no olvidar que en *LHDH* sólo son medio hermanos), pero con rasgos propios. Es posible que tenga el pelo castaño, que no sea lacio y que lo use recortado; en sus ojos hay fuerza y autoridad, a pesar de su juventud hay pliegues en su frente y entrecejo, es recta la columna de la nariz y de su boca difícilmente saldrá una risa abierta; la complexión del cuerpo es más ancha que la de Martín y camina con mayor seguridad y aplomo.

Pero, según Hamon, el significado del personaje o su valor:

no se constituye solamente por *repetición* (recurrencia de marcas, de sustitutos, de retratos, de *leitmotiven*) o por *acumulación* y *transformación* (de un menos determinado a un más determinado), sino también por *oposición*, por su relación con respecto al resto de personajes del enunciado.<sup>26</sup>

Si la interrelación entre Reinaldo y Martín los define como paralelos y opuestos, lo mismo en *LHDH* que en *PDR*, el vínculo que cada uno tiene con otros personajes permite adicionar elementos para la configuración de los Del Hierro. En este sentido se encuentran variaciones entre ambos relatos. Por ejemplo el nexos entre Martín y la Viuda es más fuerte en la película que en la novela, mientras que la relación de ella con Reinaldo es más conflictiva en el relato literario.

En la película el niño Martín aprende mediante castigos a obedecer a su madre. La novela lo muestra en concordancia memoriosa con ella en esas reconstrucciones narrativas de la Viuda para que los pequeños no olviden a Velasco, “Martín se excitaba oyendo los

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p 19. El guión cinematográfico perfilaba estos rasgos para el personaje, sin embargo en la película se hizo una variación que afectó también al otro protagonista masculino.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p 43.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p 79.

<sup>26</sup> E. Sullá, *Teoría de la novela.*, p 133. Las cursivas son textuales.

recuerdos, corregía a su madre cuando ella equivocaba un detalle mínimo y lloraba en la parte del vaquero en el velorio”.<sup>27</sup> El Martín adulto fílmico bromea con ella cuando le pide un trapo para secarse mientras se baña en el patio “échemelo pero no me vea” (*LHDH*: 17’43”-17’45”); y la regaña con afecto al regreso de un baile: “Qué hace levantada todavía, mire”, (*LHDH*: 23’57”-23’59”); en camino a Realito le confía a su hermano que parte de su motivación para cumplir la venganza es porque “me dio lástima mi madre”, (*LHDH*: 27’26”-27’28”); ya se citaron sus palabras justificatorias en el momento en que le pide a ella la bendición;<sup>28</sup> además, Martín tiene a su madre cerca incluso cuando trata de enseñar a Jacinta a disparar. En el relato literario ella le dice a Jacinta “Ora espero que ya no se venga acá Martín, que ni sépamos niónde ni cuándo ni cómo ni quién ni nada, que un día sépamos nomás y que Reinaldo sesté aquí”,<sup>29</sup> pero en cuanto el hijo menor regresa, ella abandona la mecedora, “cocinaba, hacía gordas de harina, tenía caliente el café”.<sup>30</sup>

En *LHDH* y *PDR* la relación entre Reinaldo y su madre se descompone luego del asesinato del padre. Si en la película el motivo del distanciamiento es la censura del pequeño a los métodos represivos de enseñanza que ella usa con su hermano, en la novela el desapego es causado por la humillación y burla con que ella lo trata a él. En el velatorio lo abofetea porque el niño se asusta ante la presencia de Velasco. Si en *LHDH* ella agacha la cabeza ante las miradas desaprobatorias de Reinaldo, en *PDR* ambos sostienen duelos (“Se vieron larga y hostilmente y brincó Reinaldo al corral”),<sup>31</sup> retos (“Y como tirabuzón, como ácido la carcajada de la madre, como salivazo para Reinaldo, en mitad de la cara”).<sup>32</sup> En *LHDH* y *PDR* discuten: “Pero estése contenta, ya quedó vengada”, (*LHDH*: 33’47”-33’50”); “¡Miablas diasco que te doy pero soy tu madre!”).<sup>33</sup> Para cuando Jacinta llega a vivir a El Chapúl, madre e hijo han dejado de hablarse, hasta el día en que Reinaldo, armado, ensilla y monta su caballo para ir a rescatar a Martín (“¡No vayas!” “Aquí dije yo eso la primera

---

<sup>27</sup> R.G., *Par de reyes*, p 20.

<sup>28</sup> En una película que reconfigura el guión de Ricardo Garibay al grado de compactar al par de hermanos en un solo personaje, la relación madre-hijo adquiere tintes incestuosos; por ejemplo, el joven escarmienta al peón que trata de propararse con su madre; ésta baña a su hijo a pesar de que ya es un adulto; la preceptiva vengadora se asienta de manera tan honda que el hijo se convierte en una especie de Frankenstein que destruye a su creadora. Véase la película *El sabor de la venganza*.

<sup>29</sup> R. G., *Par de reyes*, pp. 199-200.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p 201.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p 28.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p 29.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p 54.

vez, ¿se acuerda?”).<sup>34</sup> Ante la súplica de ella que agacha la cabeza el siente el impulso de acariciarla, pero se reprime y la aparta, con un viraje a la rienda. La situación se ha invertido. Ella, que ya da por perdido a Martín desea recuperar al hijo mayor, que éste viva en paz. Reinaldo, que de niño buscó sin encontrar el afecto materno y se mantuvo como un ser pacífico, va en camino de la guerra.

La conocida tipología de Forster clasifica a los personajes en planos y redondos. Dice que a los primeros se les llamaba “humores” en el siglo XVII, después se les denominó estereotipos o caricaturas. El escritor encuentra que la ventaja de los personajes planos es que se les reconoce fácilmente cuando aparecen, además, “nunca necesitan ser introducidos, nunca escapan, no es necesario observar su desarrollo”.<sup>35</sup> En cambio, los personajes redondos “son capaces de desempeñar papeles trágicos durante cierto tiempo, suscitando entre nosotros emociones que no sean humor o complacencia”.<sup>36</sup> Sin duda, Reinaldo y Martín del Hierro entran en este segundo tipo, pues aun cuando la imagen que de ellos se da en los dos relatos pueda parecer en ocasiones estereotipada, se requiere seguir el desarrollo de sus personalidades en el contexto de cada trama para entender sus cambios de dirección.

### **¿Quién es el bueno, y para qué?**

En “Identidad, identificación y sujeto”, Jonathan Culler observa que desde hace mucho tiempo la literatura se preocupa por estos asuntos relativos a los personajes.

¿Los personajes *producen* su destino o lo sufren? La narrativa ha ofrecido respuestas diferentes y complejas. [...] La identidad fundamental de los personajes emerge como resultado de las acciones, del forcejeo con el mundo; pero posteriormente esta identidad se postula como la base, incluso la causa de tales acciones.<sup>37</sup>

En principio, para Martín y Reinaldo, la respuesta al cuestionamiento de Culler es muy sencilla, si se elabora a partir de los traumas compartidos por los protagonistas en su

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p 220.

<sup>35</sup> E. M. F., *Aspectos de la novela*, p 75.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p 79.

<sup>37</sup> J. C., *Breve introducción a la teoría literaria*, pp. 133-134.

infancia: el asesinato de su padre y el riguroso adiestramiento para la venganza al que son sometidos. Ambas circunstancias, entrelazadas por una trama en la que al parecer, son más objetos que sujetos, darían como resultado que los Del Hierro sólo sufren su destino.

Sin embargo, tal visión cambia en el momento en que se les presenta la oportunidad de cobrar el desquite. Vistos así, ambos intervienen en la producción de su destino, pues mientras Martín decide enrumbarse por la ruta violenta que otros le han marcado, Reinaldo prefiere escapar del rencor, del odio, de esa tierra que –lo sabe porque su madre la personifica– sólo hace daño. Si las acciones definen la identidad o ésta las hace posibles, ello tiene que ver con sus motivaciones y desde luego con el deseo, incluido el que potencia la operación de la lectura en sus esfuerzos por construir significados, por completar las experiencias de la vida humana, por comprender presente, pasado y futuro como una forma significativa.<sup>38</sup>

Tal vez sus rasgos identitarios puedan rastrearse más atrás, ahí donde el relato fílmico y el relato literario no muestran ni narran pero sí sugieren. En ese rastreo genealógico se debe seguir a Reinaldo del Hierro padre, quien también era un rancharo.<sup>39</sup> La familia del Hierro pertenecía pues a ese tipo de sociedades que, de acuerdo con el artículo “La rancherada en México”,<sup>40</sup> de Esteban Barragán López, se formaron en el continente americano desde el siglo XVI, y tuvieron como precursores a individuos, y grupos que se instalaron en lugares o franjas pioneras, donde se las arreglaron para vivir.

Las actividades realizadas por Reinaldo padre son las propias de un propietario emprendedor (“el rancho era mucho rancho, el finado Reinaldo lo había agrandado”).<sup>41</sup> La película y la novela insinúan, sin decirlo, que el padre era ganadero, ese tipo de rancharo que, según el investigador del Colegio de Michoacán, han operado en torno a una actividad rectora y cambiante a la que suman muchas otras de apoyo, “gracias a un patrimonio

---

<sup>38</sup> P. B., *Reading for the plot. Design and Intention in Narrative*, p 39.

<sup>39</sup> Término equivalente, según los lingüistas, al gaucho usado en Argentina, llanero de Venezuela, *cowboy* del oeste norteamericano, huaso de Chile, sabanero de las Antillas. “El «cow-boy» [*sic*] apareció primero en Texas, Estado [*sic*] líder en ganadería [...] liberado del dominio mejicano [*sic*] en 1836, Estado de la Unión en 1845 [...] los «cow-boy» [*sic*] condujeron sus inmensas manadas hacia el Norte, donde crecían las ciudades industriales [...] donde eran vendidas estas multitudes mugientes”. Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau, *El universo del western*, p 104.

<sup>40</sup> [http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/gmo/span145/articles/LA\\_RANCHERADA.html/17/09/2004](http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/gmo/span145/articles/LA_RANCHERADA.html/17/09/2004).

<sup>41</sup> R. G., *Par de reyes*, p 16.

derivado de la austeridad y del ahorro de muchos de sus antepasados o de sus miembros migrantes”.<sup>42</sup>

Pascual Velasco, el asesino de Reinaldo padre pertenecía también a ese grupo. En la película le dice a Reinaldo luego del reclamo de éste “¿y tú que sabes lo que me debía tu padre?” (*LHDH*: 32’20”-32’22”). Son rancheros también Manuel Cárdenas, hermano de Jacinta, y Pastor Treviño –que en la película se llama don Refugio–, quien salva de un linchamiento seguro a Reinaldo porque lo sabe ranchero cabal. De acuerdo con Pimentel, “un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entra en relación significativa con el mundo real”.<sup>43</sup> En este caso se establece entre el mundo extradiegético y el universo diegético una relación de concordancia. Ésta abarca, en *LHDH* y *PDR*, a los personajes ficcionales, quienes concuerdan con los rasgos de carácter de los vaqueros de carne y hueso, de los que el investigador michoacano subraya la voluntad, la ambición, el gusto por la independencia y el compromiso de solidaridad familiar, lazos identitarios que se desarrollan, “en la dispersión poblacional, en su posición social marginal y en sus posesiones territoriales periféricas”.<sup>44</sup>

Reinaldo no hereda sólo el nombre de su padre, también ese espacio natural propio de los hombres nacidos en esos territorios. Por eso no es extraño que él y Martín, acostumbrados a la disciplina impuesta por la madre que se queda al frente de las actividades laborales, sobresalgan en la doma de animales, sean excelentes jinetes y trabajadores esforzados en las mil y un faenas en las que los ocupa El Chapúl y otros ranchos en los que trabajan (“Y se meten mientras acarrear los animales, en rudos cálculos de cuánto podrán pedir por cada novillo, “las pintas vienen muy trasijadas”)<sup>45</sup> y lo hacen con una competencia sobresaliente (“porque saber sí sabían, y al rato yastaban trabajando [...] Y lego lego don Paz puso el ojo en Reinaldo”).<sup>46</sup> Tanto Reinaldo como Martín viven sin cuestionarse sobre ese entorno que los forma y condiciona. Asegura Pimentel que un espacio nunca es neutro, sino significativo por el hecho de que es construido.<sup>47</sup> Los espacios que enmarcan a los personajes aquí analizados –como pudo verse en el capítulo precedente

---

<sup>42</sup> [http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/gmo/span145/articles/LA\\_RANCHERADA.html/17/09/2004](http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/gmo/span145/articles/LA_RANCHERADA.html/17/09/2004).

<sup>43</sup> L. A. P., *El espacio en la ficción*, p 9.

<sup>44</sup> [http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/gmo/span145/articles/LA\\_RANCHERADA.html/17/09/2004](http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/gmo/span145/articles/LA_RANCHERADA.html/17/09/2004).

<sup>45</sup> R. G., *Par de reyes*, p 33.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p 143.

<sup>47</sup> L. A. P., *El espacio en la ficción*, p 31.

de este trabajo— ayudan a construir sus individualidades. Uno, deseoso de libertad, paradójicamente vive confinado en burdeles, cárceles y cantinas, sólo por momentos, tiene acceso a los lugares abiertos. El otro, cuya prioridad era continuar su vida en El Chapúl, vive en una peregrinación constante, primero en busca de su hermano y luego en su compañía. Sólo en lapsos intermitentes regresa al hogar. Ambos coinciden en esa cabalgata que, en el principio y en el final del relato, es el horizonte que los conduce a la muerte. Por eso dentro del texto fílmico de *LHDH* y del texto literario de *PDR* se puede (y debe) encontrar la serie de significaciones a que remite el apellido Hierro;<sup>48</sup> así como la expresión par de reyes;<sup>49</sup> que hacen referencia a los personajes y su contexto espacial.

El cruce de caminos en la afirmación de sus respectivas individualidades ocurrirá gracias a Jacinta. La identificación por medio del amor, que cada uno desea encontrar en la misma mujer, se tornará en tragedia cuando una serie de equívocos y coincidencias atribuibles al carácter individual de los hermanos promueva o produzca ese destino. Entre Jacinta y Reinaldo, quien la ve primero que su hermano, nace un sentimiento recíproco, pero a pesar de la expectativa de ella, él no se le declara, no “le habla” a tiempo. En cambio la naturaleza extrovertida y simpática de Martín conjugada con el arranque de celos del hermano de Jacinta, Manuel Cárdenas, quien echa a los Del Hierro de su rancho, dan como resultado el rapto de la muchacha por parte del menor de los hermanos.<sup>50</sup> Ella escapa con

---

<sup>48</sup> El apellido convoca significados lo mismo de maleabilidad que de dureza, pues según el DRAE, el hierro entre otras muchas cosas, es instrumento para marcar reses y se utilizó también para marcar delincuentes y esclavos; es material para la construcción de armas punzocortantes (lanzas, saetas, espadas); herramienta de trabajo o pica para el ganado; lo que puede ser forjado para darle forma; como adjetivo implica temple o resistencia ante situaciones difíciles. En la película se observan la mayor parte de tales acepciones, además de que a las vías del tren se les llama “camino de hierro”.

<sup>49</sup> El título de la novela invoca en primera instancia, a los protagonistas, pero creo que adquiere también un rango polisémico: se refiere a los dos personajes con el mismo nombre de Reinaldo (padre e hijo), a los hermanos en su calidad de pistoleros invencibles, que las voces anónimas relacionan con los iconos de la baraja; a don Amado y al narrador principal, concedores de gestas universales; al Andariego y al Maestro, que en su condición de narradores y narratarios parecen destinados a contar y escuchar una y otra vez la leyenda de los hermanos del Hierro y, ¿por qué no? a la deseable coautoría del relato entre esos dos polos cuyo engarce es el texto: el autor y el lector.

<sup>50</sup> El rapto tiene una serie de reminiscencias intertextuales. Entre las más remotas están los raptos colectivos de niños y mujeres perpetrados por los hijos de Jacob como venganza por la deshonra de Dina. Véase la Biblia (Génesis 34:1-31); el rapto más conocido de la literatura occidental es el que propició la guerra de Troya, y que al parecer tenía como antecedente “una de esas antiguas fábulas religioso-fantásticas [que] había sido concebida cuando el mito de la Luna (Selene), raptada regularmente cada novilunio por un dios de las tinieblas y reconducida al firmamento por divinidades siderales, los dioscuros, se convirtió en la herofina Helena, localizada en la Tierra.” Luigi Pareti, *Homero y la realidad histórica*, p 10. Los dioscuros raptan a las Leucípides cuando ellas iban a casarse con sus primos. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y latina*, pp. 141-142.

Martín para salir del encierro y porque sabe que ella y su captor se encontrarán con Reinaldo, de modo que se podrán aclarar las cosas.

Con Jacinta, Martín descubre que puede ser otro. Cuando regresa al rancho familiar, se casa con ella y hace vida marital comprende que la compasión que sintió luego de matar a Zenón frente a su familia, lo desnudó a él como persona inválida y carente de sentido. Por eso intenta redimirse, su deseo de transformación se cumpliría con la colaboración amorosa de ella, pero en su noche de bodas él se sorprende luego del encuentro erótico “estaba helada, estas huercas decentes parecen de piedra, les da vergüenza;”<sup>51</sup> luego, cuando ha engendrado un hijo con ella se entera que Reinaldo la ha querido siempre, por lo cual acepta “ella hubiera ganado contigo”;<sup>52</sup> además el hermano de ella le sigue los pasos en busca de revancha.

Reinaldo latigüea a Martín y le reclama a ella tras el rapto “¿y tú, te trai o vienes por tu voluntá?, (LHDH: 69’17”-69’19”), interpreta el silencio de Jacinta como aceptación de que ella eligió a su hermano; por eso evita la tentación femenina repitiéndose una y otra vez, mientras la traslada al rancho familiar (“ya no la mires, no la mires ya más”),<sup>53</sup> la entrega a la Viuda con la frase “Es de Martín);<sup>54</sup> al autoexiliarse de El Chapul se planta muchas tardes en el recodo en que estuvo a punto de declarársele cuando ella viajaba en una carreta (El misterio oscuro y luminoso en el polvo, la dicha y la congoja en el polvo”);<sup>55</sup> cuando da fin a su errancia y se reencuentra con ella en el aguaje calcula que su condición como estoico sufridor ante las serias fracturas y desavenencias de la vida se han terminado, pero el regreso de Martín trastoca otra vez su deseada unión con Jacinta.

### **Palomas, gavilanes, zopilotes**

La simbología ornitológica enmarca los caracteres de Reinaldo y Martín del Hierro. La canción popular<sup>56</sup> que los protagonistas cantan en el inicio de la película y de la novela se conecta con sus personas. En ese primer episodio ambos están asociados con el simbolismo

---

<sup>51</sup> R. G., *Par de reyes*, p 203.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p 204.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p 191.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p 192.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p 140.

<sup>56</sup> *Dos palomas al volar*, de Jesús Gaytán.

de pureza, inocencia, paz que se atribuye a tales aves. El par de hermanos, como pichones gorjeantes o jilgueros cantarines salen del nido bajo las alas protectoras de su padre y, cuando éste es asesinado, quedan repentinamente mudos y huérfanos, sin haber aprendido a dominar el vuelo. Reinaldo ve a su hermano como a un polluelo. Extraviado. La experiencia del asesinato es tan traumática para Martín que, una vez activado, su instinto homicida detona como una mezcla de sonidos entre ellos el canto de un ave. Los del Hierro crecen como pájaros domésticos, en el patio y en el corral. Durante el desempeño de su oficio como pistolero, la conducta de Martín se puede comparar con la de los gavilanes, esas aves cazadoras cuya agudeza visual para detectar a sus presas, sentido de la oportunidad y rapidez en el ataque, literalmente al vuelo, garantizan tanto su efectividad como su pervivencia. Reinaldo posee también esas habilidades, pero se comporta como un pájaro reflexivo, taciturno y vigilante (pero cuándo se han visto búhos en el desierto). Sólo cuando su pasión contenida se desata, es otro gavilán en las alturas. Ambos son también, en los enfrentamientos con sus contrincantes, infalibles gallos de pelea; en su peregrinar se constituyen además en aves de paso, al recorrer los ranchos y/o haciendas de la frontera norte mexicana, por la que transitan. Los dos quieren hacer nido con esa paloma que representa para cada uno Jacinta. Hacia el final del relato, Martín recuerda el estribillo de la canción que cantaban de niños cuando venían con su padre (...No pudieron regresar./ Después de tanto volar/ encontraron nuevo nido).<sup>57</sup> También, como entonces, vienen a caballo. En el momento en que Reinaldo decide renunciar a cualquier posibilidad de defensa contra los soldados que los persiguen y Martín, entendiéndolo, decide seguirlo, las figuras del par de hermanos pueden ser vistas como las de esos patitos metálicos que se mueven mecánicamente y sirven para practicar el tiro al blanco en las ferias populares. Ahora, ellos son las presas rodeadas por los buitres. Su nido es el desierto, la ventisca de arena que ya reclama sus cuerpos. De sus despojos no quedarán huellas, porque los zopilotes harán bien su trabajo de limpieza.

---

<sup>57</sup> *Idem.*

## Matador de hombres, matador de coyotes

En *LHDH* y *PDR* Reinaldo y Martín se sitúan también en el contexto ficcional del *western* cinematográfico, donde conviven héroes y villanos, hombres justos y gente que está fuera de la ley. Martín es un matador de hombres, es decir un seguidor de Caín, un cowboy *outlaw*.<sup>58</sup> Cuando sigue al pie de la letra la sentencia del general Pérez Trujano: “El que sirve paralgo tiene que jalar con eso, si no no sirve pa nada”, (*LHDH*: 36’41”-36’46”)<sup>59</sup> se reducen sus opciones de futuro, decide evitar la figura protectora en la que también está implícita la represión de Reinaldo. Tras justificarse a sí mismo por la muerte del contrabandista Fidencio Cruz como la única manera de sacar a su hermano de la cárcel, Martín cree haber obtenido su propia libertad, aunque no se percate que es también su castigo. Respirar esos aires de independencia, desconocidos hasta entonces, lo estimulan para continuar en esa trayectoria. Sin preocuparse por analizar las razones de su conducta, imberbe y fiestero, con más deseos de relajo que de trajines laborales, acepta el dinero y la manipulación de sus contratistas como un medio para evadirse de una realidad que le incomoda. (“Otro hombre cargaría remordimientos a morir [...] Pero Martín vive sin tiempo”).<sup>60</sup> A él le toca hacer el trabajo sucio y se acabó. Si para ser libre debe sacar su pistola y demostrar que cumple eficazmente con los servicios que le solicita gente igual de extraña que las personas a las que debe dar muerte, lo hará cuantas veces sea necesario “yo ya no sé ni por qué lo hago”, (*LHDH*: 72’38”-72’40”). La sentencia de don Amado “En otro tiempo te hubieran llamado matador de hombres”,<sup>61</sup> no le importa, pero le molesta que lo equiparen a su hermano, pues Reinaldo no hay otro en el mundo. Y sin embargo, Martín también renuncia a seguir matando. Le advierte a Cárdenas mientras le apunta, “Cállese le estoy cuidando su vida”, (*LHDH*: 81’24”-81’26”).

---

<sup>58</sup> El cowboy “después de su crimen puede ser *outlaw*, recibir el castigo «bíblico» por su acto, que es precisamente la vida errante sin fin. Puede convertirse en *gunfigther*, es decir, un asesino”. Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau, *El universo del western*, p 111.

<sup>59</sup> R. G., *Par de reyes*, p 59.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p 73

<sup>61</sup> *Ibid.*, p 88.

La mayor parte del tiempo Reinaldo es como Abel,<sup>62</sup> no quiere actuar en contra de sus semejantes, sólo usa un revólver, prestado, para abatir aves rapaces, alimañas rastreras y para defender El Chapúl, donde viven su madre y Jacinta, de la embestida de una jauría de coyotes hambrientos. A pesar de que logra este objetivo, el espectáculo que presentan los cadáveres amontonados de los animales muertos por él, causa gran tristeza en Jacinta (“me están dando ganas de llorar”)<sup>63</sup> y horror premonitorio en la Viuda según la versión de un par de sirvientas (“¿Te fijastes qué rete borrosa o quién sabe cómo la cara que puso cuando se vino a mirar los coyotes?”).<sup>64</sup> Reinaldo es un matador de coyotes. Y sin embargo, todos presienten, al vislumbrar su personalidad en potencia, unida a esa imagen de la montaña de animales con un balazo en medio de los ojos, que él podría ser un terrible matador de hombres. “Esto era, esto era el aulladero estuera, estuera, estuera laulladero estuera”,<sup>65</sup> se repite la Viuda, como si descifrara por fin un enigma. El episodio de los coyotes sólo ocurre en *PDR*. La Viuda parece descubrir en la pila de fieras muertas, pero sobre todo en su previo aullido un significado parabólico,<sup>66</sup> en su caso negativo, sobre el destino apocalíptico de la familia. Además de vaquero y tirador infalible Reinaldo es también un hombre espiritual que sigue preceptos evangélicos. En Realito cuida a la oveja negra, dice de él un pistolero: “¿Dificultades, don Pascual, aquí con el pastor?”, (*LHDH*: 32`41”-32`44”), y la busca por muchos caminos y lugares cuando se extravía le sentencia la prostituta acerca de Martín: “un día usted va a tener que matarlo”, (*LHDH*: 49`29”-49`31”), protege a su grey en El Chapúl y en seguida se muestra dispuesto al sacrificio. Reinaldo sigue, hasta este punto del relato, a San Mateo.<sup>67</sup>

En *LHDH* Reinaldo y Martín son gatilleros más bien discretos, porque el propósito del director de la película fue, como ya se dijo, sacar de cuadro la mayor parte de las

---

<sup>62</sup> Este tipo de *cawboy* “representa la pureza contra el crimen, la sencillez, la eterna infancia; igualmente puede ser una reminiscencia del «buen pastor» velando sobre sus rebaños, consciente del profundo sentido de su misión, en perfecto «iniciado»”. Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau, *El universo del western*, pp. 108-109.

<sup>63</sup> R. G., *Par de reyes*, p 217.

<sup>64</sup> *Idem*.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p 221.

<sup>66</sup> La parábola es un género bíblico (*mashal*) que abarca tanto la parábola como la alegoría, el proverbio, la metáfora; es una comparación en la que el elemento de referencia consiste en un solo punto: un fenómeno de la naturaleza, un incidente, una escena de la vida ordinaria, un hecho real o imaginario, pero absolutamente posible, probable y aun corriente. En la Biblia son comunes las imágenes pastoriles.

D. Yuberd Galindo, en [http://www.mercaba.org/Rialp/P/parabola\\_sagrada\\_escritura.htm/20-11/2006](http://www.mercaba.org/Rialp/P/parabola_sagrada_escritura.htm/20-11/2006)

<sup>67</sup> “He aquí, yo os envío como a ovejas en medio de lobos, sed, pues, prudentes como serpientes, y sencillos como palomas” (Mt:10.16).

acciones violentas. Pero, a pesar de las elipsis y los disparos en off (como la escena en que Martín pierde en las vencidas), hay varias escenas de tiroteo: la emboscada, el errático entrenamiento de los protagonistas, la muerte de Velasco y uno de sus pistoleros, por la espalda, el tiro en la frente para Fidencio Cruz, el que hace blanco en el caporal de Cárdenas y los que Reinaldo les dedica a éste y a los soldados. La postura del relato literario es más reiterativa en la hora de los balazos. Desde la etapa de aprendizaje los hermanos demuestran una habilidad natural y se gradúan en la competencia en el corral. Los diferentes narradores de PDR coinciden en exaltar las hazañas pistoleriles de una galería de héroes pero sobre todo la destreza genial del par de reyes. En Realito Martín dispara, “con velocísima calma” contra el Chante, hasta entonces el dedo más rápido de los dos lados del río; con otra bala ultima a otro pistolero y luego agota la carga en Velasco cuando éste se lleva la mano a la cintura; además de los seis tiros en el cuerpo de Cruz, Martín deja otros tantos en el Muzo. Reinaldo calcula la curva de las balas de su rifle antes de disparar contra los puntos pequeñitos, esos hombres que sitian a su hermano; a Cárdenas lo encara: “Mírese la funda del arma. Tiene tres raigones. Son mis tres balas para usted. No lo quiero matar”, pero como el hermano de Jacinta regresa con 20 soldados, Reinaldo, hace una matazón. Montado en su caballo, sube y baja por la cuesta, entre matorrales y troncos, zanjas y desniveles, eludiendo obstáculos y sembrando plomo en los pechos enemigos que lo veían “casi en dos o tres lugares de la loma al mismo tiempo, malvado rayo oscuro disparando infalible”.<sup>68</sup>

Reinaldo y Martín son personajes que tienen una referencia extratextual. Las narraciones orales que le transmitieron a Ricardo Garibay parten de hechos violentos luego mitificados por la tradición popular. La historia de estos pistoleros que se cuenta en *LHDH* y *PDR* tiene puntos en común con algunos de los corridos que aún se escuchan en Tamaulipas, como el titulado “Once tumbas”,<sup>69</sup> que refiere la muerte de hombres y mujeres

---

<sup>68</sup> R. G., *Par de reyes*, p 236-37.

<sup>69</sup> La letra completa del corrido de Reynaldo Ledezma dice: Fronteras tamaulipecas/cómo olvidar tu recuerdo/si en tus pueblos han matado a los hermanos del Fierro/y a todos han traicionado/porque les tenían miedo./En mil novecientos treinta/ en ese rancho La Piedra/le dieron muerte al primero/Rolando, así se llamaba/y el año del treinta y cuatro/ asesinaron a Blanca/Héctor el cuarenta y ocho/y Eleazar en el cincuenta/cincuenta y dos Baldomero/lo mataron en Reynosa/y Emma en el cincuenta y cuatro/sigue aumentando la cuenta./Bernardo el cincuenta y cinco/Daniel el sesenta y nueve/Herón murió en Valle Hermoso/el 28 de diciembre/Reinaldo el setenta y uno/en una emboscada muere/A Gilberto le tumbaron/un brazo en ciudad Reynosa/pero no lo remataron/tenían miedo a su presencia/y al final ai vino muriendo/por la

de la familia Del Fierro en el rancho La Piedra, entre las décadas treinta y setenta del siglo XX.<sup>70</sup> Llamen la atención los nombres de Eleazar y Reinaldo, protagonistas de dos novelas de Garibay. El primero de *La casa que arde de noche* y el otro de *Par de reyes*.

En esta perspectiva nostálgica por la desaparición de estos hombres a un tiempo bárbaros y puros coinciden *LHDH* y *PDR*. La película reitera el estigma que portan los hermanos y otros gatilleros. Al Pistolero en el rancho de los Cárdenas le niegan hasta el café. Manuel le da una moneda y lo echa. Un caporal comenta: “Ah cómo era de peligroso este hombre, ¿verdad don Manuel?” y Cárdenas responde suspirando: “Sí, era” (*LHDH*: 59'14"-59'20"). Por su fama, a los hermanos los rechazan incluso de una mina donde ya los habían aceptado, pues un capataz los reconoce por el nombre. Mientras cabalgan y aunque el aura de matones ha sido labrada por Martín, éste dice a su hermano: “¿Se habrá achicado el norte, tú, o habrán nacido más pelaos? No hay trabajo, no hay trabajo y no hay trabajo, hombre” (*LHDH*: 50'57"-51'04-"). En *PDR* los vaqueros viejos se duelen sólo de mirar los pesos agujerados por las balas de Reinaldo; en el duelo de Martín con el Muzo, el narrador convoca a las plañideras, presume un destino manifiesto, “qué fuerza superior a ti desvió las balas”, se lamenta del cuerpo del costeño “que hubiera envejecido si el siniestro gobernador no te encaminara hasta ese lugar del norte”, y termina por sentenciar: “Entonces, Muzo, declinó tu leyenda magnífica hasta entonces”;<sup>71</sup> el del par de reyes fue un “tiempo de hombres mayores perdido para siempre”;<sup>72</sup> la Viuda, cambia por fin su actitud al ver partir al mayor de sus hijos: “Está rezando la madre, inmóvil, de piedra. Caen gotas de sus ojos”.<sup>73</sup> El Andariego quiere intercambiar narraciones con el Pistolero: “Siquiera que no se mueran tanto, ni ellos ni usté ni nadien, no tanto siquiera que no sea tanto tanto”.<sup>74</sup>

---

misma consecuencia./Hoy se convierte en leyenda/la dinastía de la muerte/hay un panteón que es testigo/en la frontera del norte/oncruces, once tumbas/y en cada tumba un valiente.

<sup>70</sup> También está el corrido “Daniel del Fierro” (no se conoce el nombre del autor): Año del sesenta y nueve/yo quisiera recordarles/que ha muerto Daniel del Fierro/la tragedia he de cantarles./Cayó en terrible emboscada/de unos falsos aduanales./En un pueblito del norte/de tierras tamaulipecas/fue acribillado a balazos/cuando iba en su camioneta/hiriendo a Herón y a Ricardo/con balas de metralleta./Ese rancho de La Piedra/lugar que los vio nacer/le han aumentado los muertos/y una tumba más con él/de una cruz acompañado/ha recibido a Daniel./Terminar la dinastía/sus rivales han querido/si los hermanos del Fierro/a balazos han caído/la forma en que ellos murieron/jamás pasará al olvido./Con rumbo hacia Matamoros/vuela, paloma norteña,/anda a avisarles a todos/también a rancho La Piedra/que ha muerto Daniel del Fierro/ya les canté su tragedia.

<sup>71</sup> R. G., *Par de reyes*, pp. 116-117.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p 119.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p 221.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p 250.

## Somos uno, ¿o qué no?

Desde su infancia, los hermanos Del Hierro son diferentes. Cuando aparecen junto a su padre, al inicio del relato, sus voces suenan ambas desafinadas pero desiguales. La orfandad revitaliza sus vínculos de sangre. A partir de entonces se muestran siempre solidarios. Se establece entre ellos un pacto tácito de mutua comprensión, una codependencia en la que Reinaldo es el padre sustituto y Martín la figura vulnerable que merece protección. El deseo implícito de ambos es formar una unidad. El hermano menor busca el refugio de los brazos del mayor tras la reprimenda materna que lo conmina a tomar la pistola. Si Reinaldo falla su primer tiro al peso de plata, Martín acierta a la moneda antes de que ésta caiga al piso (“no pasa nada, quistaba yo, pelao, somos uno ¿o qué no?”).<sup>75</sup> Si la madre instiga a Martín: “¿Tú también, hijo, también te da miedo ir a Realito?”, (*LHDH*: 26’15”-26’19”) para que cumpla la venganza a la que se niega Reinaldo, éste la censura porque empuja al hermano. Martín mata a Fidencio Cruz con tal de sacar a su hermano de la cárcel (“Yo ya mejor me voy. ¡No pérate!, ¿y Reinaldo?”).<sup>76</sup>

El vínculo que por separado cada cual establece con la misma mujer tiende a separarlos pero nunca los enfrenta. Martín acepta la reatiza como un castigo ante su desobediencia. En la película saca su revólver y lo apunta contra su hermano, pero no le dispara y en cambio acepta dos cachetadas (*LHDH*: 69’-69’03”). Reinaldo renuncia a Jacinta porque cree que ella prefiere a Martín. Cuando éste se entera del amor de aquél por la mujer con la que tendrá un hijo, se lamenta por no haberlo sabido a tiempo (“¿Por qué no me lo dijistes? Yo nunca te dao nada ¿cómo tiba negar?”)<sup>77</sup> “Yo quiba a saber si no sabía”, (*LHDH*: 79’16”-79’18”). Reinaldo no duda en acudir al llamado de su hermano (es decir, de su sangre, con la polisemia que ello implica) y se arma, por primera vez, a sabiendas de que lo apoyará en una guerra definitiva.

Personajes como Reinaldo y Martín –prefigurados en la realidad violenta que en distintos lugares y épocas ha conocido la historia humana, configurados por narraciones orales, corridos, relatos fílmicos y literarios– son construidos en *LHDH* y *PDR* con la

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p 29.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p 62.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p 204.

intención explícita de que el espectador y el lector completen su diseño, integren el retrato físico y moral de cada una de sus personas ficticias. Las características físicas e idiosincráticas de ambos están perfiladas en líneas y figuras paralelas y opuestas que no obstante buscan identificarse, yuxtaponerse cada una con la de enfrente.

Resulta interesante observar cómo los caracteres de ambos protagonistas evolucionan en los dos relatos. En un principio la línea de comportamiento de Martín es la oscilación, el movimiento, la hiperactividad; la de Reinaldo es la vigilancia, el sedentarismo y la contención, ésta en el sentido de disputa o discordancia con los otros, como también en el de la sujeción de su cuerpo, para impedirle toda inercia violenta. A la alharaca, el canto, la broma y la inconsciencia de aquél, éste opone la medida, el silencio, el análisis y la seriedad.

Hacia el final de la película y de la novela la tendencia de Martín es el sedentarismo, el deseo por consagrarse a la familia y a la vida pacífica, pero la carga de deseos acumulada en sus opositores se lo impide. Si su vertiginosa carrera como matador de hombres se vio interrumpida por primera vez con la compasión ante un semejante y luego el amor impulsó su deseo de transformarse, el recuerdo de una canción, en un escenario semejante al del asesinato de su padre, le reveló su verdadera condición humana.

Un día, la resistencia de Reinaldo por enfrentar una especie de destino manifiesto, por eludir las arengas, el adiestramiento, el encono y violencia que respira desde niño en su entorno, vence todos sus resortes. Aunque pudiera repetir por siempre, como el Bartleby de Melville, la frase “preferiría no hacerlo”, el mayor de los Del Hierro toma la decisión de matar, y al hacerlo asume por completo una identidad que otros le vaticinaban y él se empeñaba en eludir. Es entonces cuando su anagnórisis negativa lo lleva al encuentro con su destino.

Las figuras legendarias de los hermanos Reinaldo y Martín del Hierro recorren una y otra vez los caminos inhóspitos, desérticos, comprometidos de una frontera inestable que separa la realidad y la ficción; transitan a todo galope por los límites del bien y del mal, sus cabalgaduras se desbocan en los peligrosos bordes de la vida y de la muerte.

## Conclusiones

En los cinco capítulos precedentes intenté responder cómo se cuenta con el cine y cómo se cuenta con la literatura. Artes distintas, pero al fin y al cabo lenguajes narrativos que abren sus cauces de expresión para conducir un flujo de relatos, para tejer sencillas y complejas redes de significación por medio de palabras e imágenes que representan y descubren mundos, realidades alternas a las dimensiones en las que millones de individuos interactuantes nos percibimos más o menos comunes a nuestros semejantes.

El análisis operado sobre dos textos que en un principio parecen correr sólo en paralelo me permitió detectar los cruces y las conexiones constantes entre una obra fílmica como *Los hermanos del Hierro* y una literaria como *Par de reyes*. La película y la novela elegidas –la primera asociada con el *western* estadounidense desde el prefijo opositor: anti– elaboran un discurso en torno a la muerte, de la que se enlazan varios eslabones temáticos y estructurales; apuntan hacia el mito de la desaparición de hombres bárbaros y puros: los pistoleros; incorporan elementos dramáticos propios de la tragedia, como la lucha contra un destino manifiesto y de la epopeya, pues privilegian la oralidad como la forma narrativa más natural de contar una historia.

Al reconocer esos y otros géneros cinematográficos y literarios advertí esos mecanismos que operan de modo simultáneo: los temas y motivos, así como las estructuras que adopta cada obra en particular. Pérdida y venganza, arrebatos, odio, resquemores y melancolía, pero también devoción, amor, lucha introspectiva y unión fraternal, mitos y leyendas que se construyen casi de manera simultánea a los hechos que se cuentan son algunos de los temas y motivos hallados en estos dos relatos.

Desmontar la estructura secuencial o episódica fue un procedimiento necesario para descubrir con más detalle las concordancias y discordancias entre el relato fílmico y el relato literario en el contexto de su propia configuración, pues las obras estudiadas pertenecen a disciplinas artísticas distintas, que se expresan de acuerdo con un soporte y técnicas propias: una en las pantallas, donde predominan las imágenes, pero también se proyectan sonidos, palabras escritas y orales, amén de personajes interrelacionados entre sí e inmersos en una historia organizada de antemano por medio de un guión verbalizado. Y la otra a través de las páginas de los libros que nunca dejan de evocar imágenes y sonidos.

Tanto *Los hermanos del Hierro* como *Par de reyes* presumen su oralidad por medio de narradores y personajes, cuyos discursos y diálogos se expresan en un español hablado en el norte tamaulipeco. En ambos relatos corroboré que el papel del narrador es determinante como sujeto de la enunciación y en su calidad de organizador discursivo que focaliza todo el universo diegético. En *LHDH* el gran imaginador orquesta cada toma, plano, escena y secuencia hasta lograr el equilibrio narrativo y dramático que tiene la película; mantiene un juego narrativo entre el campo y el fuera de campo apelando a la complicidad del espectador; enuncia y teje la trama por medio de un montaje que reitera imágenes y palabras, así como otros elementos sonoros que forman parte del mundo propuesto. Aunque el uso de un lenguaje popular sea el mismo en el guión y en la novela, las diferencias entre la obra fílmica y la literaria parten de la configuración del sonido. En el cine los parlamentos de los personajes convierten la palabra escrita en habla confiriéndole con ello el timbre, tono, modulación que cada actor le imprime.

En *Par de reyes* el narrador focaliza personajes y narradores a los que delega la palabra, también escenarios y tiempos, conoce y estructura la trama, permite que ciertos episodios aparezcan como si fueran mostrados por sí mismos. Las indeterminaciones textuales, esas dudas que el discurso encamina a propósito de los narradores buscan completar su sentido en la imaginación, creatividad y memoria del sujeto que toma el libro para ser interlocutor, es decir en la perspectiva del lector. En la novela hay varios narradores, pero también una suerte de rapsoda mayor que intercala todos los relatos, las peripecias contadas previamente por otros y las escribe dándoles el orden, el estilo y la unidad que él prefiere.

Reflexionar sobre la distribución y el orden con que están armadas la película y la novela implicó tomar conciencia de las relaciones entre creadores y receptores. De ahí que aun cuando la intención de los primeros haya sido una, lo que los textos fílmico y literario me revelaron estuvo determinado también por una carga particular de experiencias y expectativas, de modo que este trabajo construyó su entramado a la par que se hacía una (re) lectura vinculatoria, pero también subjetiva.

Mientras que la novela exige de sus lectores un constante llamado a imaginar por medio de la ilusión de realidad los espacios y personajes de esos mundos posibles, la película los muestra prolijamente, pero reclama también la colaboración del espectador para

comprimir y extender el tiempo, plano a plano, tal como le conviene al relato. El texto cinematográfico de *Los hermanos del Hierro* conjuga la narración y la puesta en encuadre de una “historia antigua”, con esa sencillez propia de los símbolos que muestran y ocultan su vastedad significativa. El hecho de que *Par de reyes* presente al menos tres variantes narrativas en las cinco ediciones publicadas de la novela le confieren al relato, así sea de modo involuntario, ese carácter mutante que tienen los cantos memorizados y dichos por aedos que un rapsoda –con todos los hilos en la mano– zurce después.

La representación del espacio y el tiempo diegéticos determinada en el cine por la mostración y el ritmo narrativo son un binomio que se invoca en la literatura por medio de las palabras. Si la película perfila por medio del discurso de algunos personajes narraciones fantásticas; si la música en el filme ayuda a potenciar duelos interiores, si las imágenes detenidas en un objeto o un rostro escrutan los conflictos emocionales, los dramas internos de los individuos en contraposición con su mundo exterior, si en el universo diegético de *Los hermanos del Hierro* en ocasiones sobran las palabras, la novela construye con ellas un tejido vital en el que están anudados mundos ficticios, pero igualmente verdaderos en tanto posibles.

Al examinar la línea de comportamiento de los dos protagonistas de *Los hermanos del Hierro* y *Par de reyes* encontré que Reinaldo y Martín –prefigurados en la realidad violenta que en distintos lugares y épocas ha conocido la historia humana, configurados por narraciones orales, corridos, relatos fílmicos y literarios– son construidos en *LHDH* y *PDR* con la intención explícita de que el espectador y el lector participen en su diseño, integren el retrato físico y moral de cada una de sus personas ficcionales. Las características idiosincráticas de ambos están perfiladas en líneas y figuras paralelas y opuestas que no obstante buscan identificarse, yuxtaponerse cada una con la de enfrente. Los hermanos forman una pareja trágica que, a diferencia de las de Abel y Caín o Rómulo y Remo que terminan escindidas, construye un par de líneas que se intersectan en ocasiones, como las vías del ferrocarril cuando confluyen en el mismo camino. La de Reinaldo y Martín es una confraternidad similar a la de los dioscuros Cástor y Pólux, un mismo fuego de dos puntas que alternan y asoman su peligroso brillo; son centauros que lo mismo emprenden una cabalgata centelleante que un trote apaciguado; hombres bárbaros que al final privilegian su sentido de humanidad al instinto de sobrevivencia.

## Fuentes documentales

- ALTMAN, Rick. *Géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- ÁLVAREZ, José Rogelio, (dir.), *Enciclopedia de México* t XIII, México, SEP, 1988.
- AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1960-1969*, México, UNAM-CUEC, 1986.
- AMÍCOLA, José, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- ANCIRA González, Ricardo, “Analyse du signe narratif: Ricardo Garibay. Etude de *La casa que arde de noche*”, tesis de maestría, Université de Paris VIII-Vincennes, Institut D’Etudes Iberiques et Latino-Americaines, 1979.
- ANÓNIMO, *Cantar del Cid Según el texto antiguo preparado por Ramón Menéndez Pidal*, Alfonso Reyes (prosificación moderna) 18ª ed., Buenos Aires, Espasa Calpe, 1956. (Colección Austral.)
- ANÓNIMO, *Cantar de Gilgamesh/Bagabadghita*, Jorge Luis Borges (pról.) Barcelona, Hyspamérica, 1986.
- ARISTÓTELES, *Poética*, México, CUEC, 1979.
- ASTRE, Georges-Albert y Albert-Patrick Hoarau, *El universo del western*, Madrid, Fundamentos, 1986 [1975].
- AUMONT, Jaques, et al., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Nuria Vidal (trad.), Barcelona, Paidós, 1989.
- AUMONT, J. y Michel Marie, *Análisis del film*, Carlos Losilla (trad.), Barcelona, Paidós, 1990.
- AYALA Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1993.
- \_\_\_\_\_, *La búsqueda del cine mexicano*, México, Posada, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Falaces fenómenos fílmicos*, t I, México, UAM, 1981.
- BARTHES, Roland, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en R. BARTHES et al., *Análisis estructural del relato*, Beatriz Dorriots (trad.) México, Ediciones Coyoacán, 2004, pp. 7-38.
- \_\_\_\_\_, “El efecto de realidad”, en R. Barthes, Mariel-Claire Boons y O. Burgellin, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.
- BENVENISTE, Emille “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general II*, 5ª ed., Juan Almela (trad.), México, Siglo XXI, 1983.
- BERISTAIN, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, UNAM, 1996.
- BROOKS, Peter, *Reading for the plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1984.
- BURUNAT, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.
- CARDERO, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, Luis Fernando Lara (pról.), México, UNAM, 1989.
- CARRASCO Vázquez, Jorge G., “Los héroes del cine mexicano (época sonora)”, tesis de licenciatura, UNAM-FCPyS, 1979.
- CLERC, Jean-Marie, *Littérature et cinema*, Paris, Nathan, 1993.
- \_\_\_\_\_, “La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión”, en Pierre Brunel e Ives Chevreil, *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI, pp. 236-273.
- COHEN, Esther (ed.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, UNAM, 1995.
- COHEN, Sandro, diario *Excelsior*, sección cultural, 13 de diciembre de 1983.
- CULLER, Jonathan, “Identidad identificación y sujeto”, en J. Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, Gonzalo García (trad.), Barcelona, Crítica, 2000, pp. 131-144.
- DE LA GARZA Toledo, Enriqueta et al., *Historia de la industria eléctrica en México*, t 1, México, UAM-Iztapalapa, 1994, pp. 15-19.

- DE LA PEZA, Carmen, *Cine, melodrama y cultura de masas; estética de la antiestética*, México, Conaculta, 1998.
- DE LA VEGA Alfaro, Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico social*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991.
- EISENSTEIN, S., *El montaje escénico*, V. B. Nizni (premisa y notas), Margherita Pavis (trad.), México, Gaceta, 1994.
- FEINMANN, José Pablo, “El contrato de la escritura”, en *El guión cinematográfico*, David Oubiña y Gonzalo Aguilar (compiladores), Buenos Aires, 1997, pp. 49-59.
- FERNÁNDEZ, Pelayo H., *Estilística. Estilo-figuras estilísticas-tropos*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979.
- FERNÁNDEZ- SANTOS, José Ramón, “Claves del western”, en *El cine. Enciclopedia del 7º arte*, t 2, San Sebastián, Buru Lan, 1973, pp. 127-208.
- FORSTER, E.M. *Aspectos de la novela*, Guillermo Lorenzo (vers. castellana), Madrid, Debate, 1995.
- FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- GALINDO, Jorge Luis, *El cine mexicano en la novela mexicana reciente (1967-1990)*, Madrid, Editorial Pliegos, 2003.
- GARCÍA Riera, Emilio, *Historia Documental del cine mexicano*, ts. 1, 2, 7, 8, 9, 10 11 y 13 México, Universidad de Guadalajara/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco/Conaculta/Imcine, 1994.
- GARIBAY, Ricardo, *Cómo se gana la vida*, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Diálogos mexicanos*, México, Joaquín Mortiz, 1986 (1975).
- \_\_\_\_\_, *La casa que arde de noche*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- \_\_\_\_\_, “La piel y la entraña”, conferencia, Reynosa, Tamps., 14 de marzo, 1984.
- \_\_\_\_\_, “Los hermanos del Hierro”, mecanuscrito registrado en Biblioteca y videoteca de la Sogem, número de expediente 09873.
- \_\_\_\_\_, *Los hermanos del Hierro*, en *Obras reunidas*, t 9, teatro y cine, México, Océano/Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo/Conaculta, 2004, pp. 383-467.
- \_\_\_\_\_, *Par de reyes*, México, 2ª ed., Océano, 1984. [1983]
- \_\_\_\_\_, *Par de reyes*, México, Joaquín Mortiz, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Par de reyes*, en *Obras reunidas*, t 3, novela, México, Océano/Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo/Conaculta, 2002, pp.
- \_\_\_\_\_, *Par de reyes*, México, Fondo Regional para la Cultura y las Artes Zona Centro, (gobiernos de la ciudad de México, Estado de México, Hidalgo, Morelos, Oaxaca, Puebla y Tlaxcala), 2002.
- GAUDREAULT, André y François Just, *El relato cinematográfico*, Núria Pujol (trad.), Barcelona, 1995.
- GENETTE, Gerard, *Nuevo discurso del relato*, Marisa Rodríguez (trad.), Madrid, Cátedra, 1998.
- GLOWINSKI, Michael, “Los géneros literarios” en Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner (directores), *Teoría literaria*, Isabel Vericat Núñez, (trad.), México, Siglo XXI, 2002, pp. 93-109.
- GÓMEZ de Silva, Guido, *Diccionario internacional de literatura y gramática*, México, FCE, 1999.
- GONZÁLEZ Rovira, Javier, *La novela bizantina en la edad de oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona Tusquets, 2005
- GRIMAL, Pierre, 1994. *Diccionario de mitología griega y latina*. Barcelona, Paidós, 1979.
- GUBERN, Roman, “El western. Introducción al género”, en *El cine. Enciclopedia del 7º arte*, t 2, San Sebastián, Buru Lan, 1973, pp. 101-226.
- HARO Cortés, Marta, “La mujer en la aventura caballerescas: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en Marta Haro Cortés, *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de Valencia, 1998.

- HERNÁNDEZ Reyes, Adela y Salvador Mendiola, *Manual de apreciación cinematográfica*, México, UNAM-campus Aragón, 1995.
- HOMERO, *Iliada*, Rubén Bonifaz Nuño (introd., versión rítmica y notas), México, UNAM, 2005.
- KRAUZE, Ethel, diario *Excélsior*, sección cultural, 20 de diciembre de 1983.
- LOWE, N.J., *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*, Cambridge, 2000.
- METZ, Cristian, “La gran sintagmática del film narrativo”, en Roland Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Beatriz Dorriots (trad.) México, Ediciones Coyoacán, 2004, pp. 155-160.
- MEYER, Eugenia (coord.), *Cuadernos de la Cineteca Nacional, Testimonios para la historia del cine mexicano*, núm. 6. México, Secretaría de Gobernación, 1976.
- MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Ramón Gil Novales (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1972.
- OBSCURA Gutiérrez, Siboney, “La comedia ranchera y la construcción del estereotipo del charro cantante en el cine mexicano de los treinta e inicio de los cuarentas”, tesis de maestría, UNAM-FCPyS, 2003.
- OCAMPO, Aurora M. (dirección y asesoría), *Diccionario de escritores mexicanos*, t 3, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993, pp. 110-116.
- ONAINDIA, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996.
- ORTIZ Hernán, Sergio, *Los ferrocarriles de México. Una visión social y económica*, México, Ferrocarriles Nacionales de México, 1987, t I, pp. 336 y 532.
- OUBIÑA, David y Gonzalo Aguilar (compiladores), *El guión cinematográfico*, Buenos Aires, 1997.
- PARETI, Luigi, *Homero y la realidad histórica*, Carlos Gerhard (trad.), México, UTEHA, 1961.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI/FFyL UNAM, 2001.
- \_\_\_\_\_, *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa* México, Siglo XXI editores/FFyL UNAM, 1998.
- \_\_\_\_\_, “Teoría narrativa”, en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, Esther Cohen (ed.), México, UNAM, 1995, pp. 257-287.
- \_\_\_\_\_, “Tematología y transtextualidad”, en NRFH, XLI, (1991), núm. 1, pp. 215-229.
- PLANTAS Tasende, Ana María (coord.) *Literatura, cine, sociedad*, Coruña, Tambre, 1994.
- RAMOS, Óscar Gerardo, *Categorías de la epopeya*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988.
- REINKING, Laura, semanario *Punto*, 23 de enero, 1984.
- REVUELTAS, José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, México, Ediciones Era, 1985, [1965], (Obras completas núm. 22).
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 1995.
- RODRÍGUEZ, Ismael, “Los hermanos del Hierro”, mecanuscrito en la Cineteca Nacional expediente A. 00374.
- SÁNCHEZ Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Jorge Urrutia (pról.), Barcelona, 2000, Paidós.
- SARLO, Beatriz, “Un escrito irresponsable”, en *El guión cinematográfico*, David Oubiña y Gonzalo Aguilar (compiladores), Buenos Aires, 1997, pp. 135-141.
- SINOPOLI, Franca, “Los géneros literarios”, en *Introducción a la literatura comparada*, Armando Gnisci (al cuidado de) Luigi Giuliani (trad.), Barcelona, Crítica, 2002, pp.171-213.
- SPANG, Kurt, “Introducción”, en *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 13-41.
- SPERANZA, Graciela, “Literatura y cine: el precio de la felicidad”, en *El guión cinematográfico*, David Oubiña y Gonzalo Aguilar (compiladores), Buenos Aires, 1997, pp. 143-150.
- STOOPEN, María, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*, Margit Frenk (pról.), México, UNAM/ Universidad de Guanajuato/Gobierno del Estado de Guanajuato, 2002.
- SULLÁ, Enric (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.

TODOROV, Tzvetan, "Las categorías del relato literario", en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Beatriz Dorriots (trad.) México, Ediciones Coyoacán, 2004., pp. 161-197.

\_\_\_\_\_, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

URRUTIA, Elena, semanario *Punto*, 23 de enero, 1984.

VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*, Antonio López Ruiz (trad.), Barcelona, Paidós, 1996.

VIDRIO, Martha, *Escribir para el cine. La muerte en Venecia de Thomas Mann en el guión cinematográfico de Luchino Visconti y Nicola Badalucco*, Guadalajara, Jal., Universidad de Guadalajara, 1997, pp. 23-30.

WOLF, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

## Filmografía

*Adiós, Nicanor* (1937), P: Producciones Artísticas, D: Rafael E. Portas, I: Emilio Fernández. Carmen Molina, Ernesto Cortázar.

*Allá en el rancho grande* (1936), P: Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes, D: Fernando de Fuentes, I: Tito Guízar, Esther Fernández, René Cardona.

*Aquí llegó el valentón (El fanfarrón)*, 1938), P: Cinematográfica Plus Ultra, Gonzalo Varela, D: Fernando A. Rivero, I: Jorge Negrete, María Luisa Zea.

*Así era Pancho Villa* (1957), P y D: Ismael Rodríguez, G: I. Rodríguez, Rafael A. Pérez. José Luis Celis, Vicente Oroná Jr. y Ricardo Garibay, I: Pedro Armendáriz, María Elena Marqués, Carlos López Moctezuma.

*Ay, Jalisco, no te rajes* (1941), P: Rodríguez Hermanos, D: Joselito Rodríguez, G: Ismael Rodríguez, I: Jorge Negrete, Gloria Marín, Carlos López Chaflán.

*Blueberry: L'expérience secrète* (Francia, 2004), P: Thomas Langmann y Ariel Zeitoun, D: Jan Kounen, I: Vincent Cassell, Michael Madsen, Juliette Lewis.

*Con la misma moneda* (de la serie: Aventuras del Látigo Negro, 1959), D y G: Federico Curiel, I: Julio Alemán, María Elena Cervantes, Roberto Ramírez.

*Cuando Viva Villa es la muerte* (1958), P y D: Ismael Rodríguez, G: I. Rodríguez, Rafael A. Pérez. José Luis Celis, Vicente Oroná Jr. y Ricardo Garibay, I: Pedro Armendáriz, Alma Rosa Aguirre, Carlos López Moctezuma.

*Duelo de asesinos (Seraphin Falls)*, Estados Unidos, 2006), P: Bruce Davey y David Flynn, D: David von Acken, I: Liam Neeson, Pierce Brosnan.

*Dragones de la violencia (Forty guns)*, Estados Unidos, 1957), P: Twentieth Century Fox, D y G: Samuel Fuller, I: Barbara Stanwick, Barry Sullivan, Dean Jagger.

*El charro negro* (1940), P: Raúl de Anda, Paul Castelain, D y G: Raúl de Anda, I: Raúl de Anda, Emilio Fernández, Miguel Ángel Ferriz.

*El Látigo Negro* (1957), P: Películas Rodríguez, D: Vicente Oroná, I: Luis Aguilar, Rosita Arenas, Rosa Elena Durgel.

*El Látigo Negro contra los farsantes* (de la serie: Aventuras del Látigo Negro, 1959), P: Estudios América D: Federico Curiel, I: Julio Alemán, María Elena Cervantes, Roberto Ramírez.

*El peñón de las ánimas* (1942), P: Miguel Zacarías, Jesús Grovas, D y G: Miguel Zacarías, I: Jorge Negrete, María Félix, René Cardona.

*El Rayo justiciero* (1954), P: Rosas Films, Rodolfo Rosas Priego, D: Jaime Salvador, I: Antonio Aguilar. Elda Peralta, Agustín Isunza.

*El río y la muerte* (1954), P: CLASA Films Mundiales, D: Luis Buñuel, I: Columba Domínguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordero.

*El sabor de la venganza* (1969), P: Cinematográfica Marte, D: Alberto Mariscal, A: Toni Sbert, sobre historia de Ricardo Garibay, G: A. Mariscal y Joe Morhaim, I: Isela Vega, Jorge Luke, Cameron Mitchel.

*El viento* (*The wind*, Estados Unidos, 198), P: Metro Goldwyn Meyer, D: Víctor Sjöstrom, I: Lilian Gish, Lars Hanson, Montagu Love.

*Escritores del cine mexicano sonoro*, Manuel González Casanova (presentación), Virginia Medina Ávila (coord. de investigación), México, UNAM, 2002.

*Fiebre de sangre o El pistolero* (*The gunfighter*, Estados Unidos, 1959), P: Fox, D: Henry King Vidor, I: Gregory Peck, Helen Wescott, Millard Mitchel.

*Había una vez en el Oeste* (*C'era una volta il West/Once Upon a Time in The West*, Italia/Estados Unidos/España 1968), P: Paramount Pictures, D: Sergio Leone, I: Charles Bronson, Henry Fonda, Jason Robards.

*Juan Pistolas* (1935), P: Producciones Mexicanas, D: Robert Curwood, I: Raúl de Anda, Lucha Ruanova, Javier de la Parra.

*La Cucaracha* (1958), Películas Rodríguez, D: Ismael Rodríguez., G: I. Rodríguez, José Luis Celis, Ricardo Garibay. Diáls: J. L. Celis y R. Garibay, I: María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández.

*La marca del gavilán* (de la serie: Aventuras del Látigo Negro, 1959), D y G: Federico Curiel, I: Julio Alemán, María Elena Cervantes, Roberto Ramírez.

*La muerte pasa lista* (de la serie: Aventuras del Látigo Negro, 1959), D y G: Federico Curiel, I: Julio Alemán, María Elena Cervantes, Roberto Ramírez.

*Los hermanos del Hierro* (1961), P: Cinematográfica Filmex, Gregorio Wallerstein, D: Ismael Rodríguez, A. y diáls. Ricardo Garibay. F: Rosalío Solano, M: Raúl Lavista, canciones de Jesús Gaytán (“Dos palomas al volar”), Rubén Fuentes (“Ciudad Victoria” y “Amor de madre”), Felipe Valdés Leal (“Sube y baja”) y del dominio público (“Flor de Dalia” e “Indita mía”) I: Antonio Aguilar, Julio Alemán, Columba Domínguez, Patricia Conde, Ignacio López Tarso, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, Eduardo Noriega, David Reinoso, Víctor Manuel Mendoza, Amanda del Llano, José Elías Moreno, Noé Murayama, Eleazar García, Dolores Camarillo, Luis Aragón, Pancho Córdova, Pascual García Peña, Tito Novaro, José Dupeyrón, Alfredo Morán, Victorio Blanco, José Chávez Trowe, Salvador Terroba, Rodrigo Puebla, Ramón Sánchez, Regino Herrera, voz en off: Arturo de Córdova.

*Open Range* (Estados Unidos, 2003), P: Touchstone Pictures, D: Kevin Costner, I: Kevin Costner, Robert Duval, Annette Bening.

*Ora Ponciano* (1936), P: Soria, D: Gabriel Soria, I: Jesús Solórzano, Consuelo Frank, Leopoldo Ortín.

*Pancho Villa y La Valentina* (1958), P y D: Ismael Rodríguez, G: I. Rodríguez, Rafael A. Pérez. José Luis Celis, Vicente Oroná Jr. y Ricardo Garibay, I: Pedro Armendáriz, Elsa Aguirre, Carlos López Moctezuma.

*Río Bravo* (Estados Unidos, 1958), P: Warner Bros., D: Howard Hawks, I: John Wayne, Dean Martin, Ricky Nelson.

*The Assasination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (Estados Unidos, 2007), P: Brad Pitt, Dede Gardner, et al., D: Andrew Dominik, I: Brad Pitt, Casey Affleck, Sam Shepard.

*Análisis cinematográfico. Una introducción*, (2004) P: UNAM-FFyL, varios autores.

### **Material electrónico (internet y grabaciones)**

BARRAGÁN López. Esteban, “La rancherada en México S. A. de C. V.”,  
[http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/gmo/span145/articles/LA\\_RANCHERADA.html/17/09/2004](http://www.sscnet.ucla.edu/csrc/gmo/span145/articles/LA_RANCHERADA.html/17/09/2004).  
 GOBERNADORA, [eluniversal.com.mx/notas/408714html/26-05-2007](http://eluniversal.com.mx/notas/408714html/26-05-2007)  
 HUIZACHE, [http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi\\_reinos/flora/huizache/huizache.htm/09-04-2007](http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi_reinos/flora/huizache/huizache.htm/09-04-2007)  
 UÑA DE GATO, <http://www.prodiversitas.bioetica.org/unagato.htm/09-04-2007>  
 Galindo, D. Yuber, Parábola, [http://www.mercaba.org/Rialp/P/parabola\\_sagrada\\_escritura.htm/20-11/2006](http://www.mercaba.org/Rialp/P/parabola_sagrada_escritura.htm/20-11/2006)

GARIBAY, Ricardo, conferencia “La piel y la entraña”, Reynosa, Tamaulipas, 14 de marzo, 1984.  
SILVA Martínez, Marco Antonio, “Entrevista con Julio Alemán”, (grabación), abril de 2007.