



UAEM

Universidad Autónoma
del Estado de México

FACULTAD DE HUMANIDADES

**LA TRANSPOSICIÓN DE CÓDIGOS
EN LITERATURA Y CINE.
UN ANÁLISIS COMPARATÍSTICO DE
LOS ALBAÑILES DE VICENTE LEÑERO Y JORGE FONTS**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA:
MARTHA ANGÉLICA CELORIO VALLE

LIC. EN L. L. ANNESY DEL ROSARIO PÉREZ ECHEVERRÍA
DIRECTORA DE TESIS

SEPTIEMBRE, 2018.



Índice

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I. LOS ALBAÑILES: CONSTRUCCIÓN, ALGARABÍA Y ESPECIE	7
1. HACIA UN ANÁLISIS NARRATIVO DE <i>LOS ALBAÑILES</i>	7
<i>A. Entre el presente, el pasado y la repetición.....</i>	7
<i>B. La voz y la introspección.....</i>	15
2. EL ASESINATO COLECTIVO.....	17
<i>A. Principios de una novela polifónica.....</i>	18
<i>B. Dialogismo y monólogo interior.....</i>	23
3. EL DERRUMBE DE LA NOVELA POLICIAL	25
<i>A. El carácter racional de la novela policial tradicional</i>	25
<i>B. La novela policial alternativa.....</i>	27
CAPÍTULO II. DE LA LITERATURA AL CINE: LA TRANSPOSICIÓN DE CÓDIGOS EN <i>LOS ALBAÑILES DE JORGE FON</i>.....	34
1. DOS ARTES, UNA TRANSPOSICIÓN	34
<i>A. Reducción, corte y mezcla</i>	35
<i>B. La focalización literaria expresada en planos cinematográficos.....</i>	41
2. ROSTRO Y PERSONAJE	49
<i>A. El intercambio de identidades.....</i>	51
<i>B. Las facciones de la imagen</i>	53
3. EN CONSTRUCCIÓN.....	58
<i>A. La edificación de un contexto degenerado</i>	58
<i>B. Los finales en obra negra</i>	66
CAPÍTULO III. COMPARATÍSTICA, INTERPRETACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN	68
1. EL PROCESO COMPARATÍSTICO EN <i>LOS ALBAÑILES</i>	68
<i>A. Entre la novela y el filme: modelo, tipo de estudio y metodología</i>	69
<i>B. Adaptación y transposición desde una visión comparatística</i>	71
2. EL PAPEL DEL DIRECTOR Y EL GUIONISTA PARA LA REALIZACIÓN DE LA PELÍCULA	76
<i>A. Director y guionista: un proceso recíproco de interpretación.....</i>	76
<i>B. El intermediario entre el texto y la película: un híbrido con ambos códigos</i>	81
3. LA RECONSTRUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA DE DON JESÚS	85
<i>A. Don Jesús y la rotación del poder.....</i>	86
<i>B. La intertextualidad bíblica: don Jesús y la redención a través de Fons</i>	91
CONCLUSIONES	96
FUENTES.....	100
BIBLIOGRÁFICAS.....	100
MESOGRÁFICAS.....	103
FILMOGRÁFICAS.....	105

Introducción

El autor mexicano Vicente Leñero, en su multifacética profesión, escribió *Los albañiles*, novela de carácter policial editada en 1963, con la cual ganó el Premio Biblioteca Breve. Esta obra plasma el contexto de la clase baja en el México de la época, mientras relata el proceso de investigación sobre la muerte de don Jesús, el velador de la construcción del edificio en donde se lleva a cabo el asesinato; el crimen es el objeto de la obra, punto de convergencia de distintas miradas sobre el mismo hecho.

La historia cuenta pasajes de la vida del protagonista y, simultáneamente, ingenieros y albañiles trabajan en la construcción de un edificio; se trata de un personaje peculiar poseedor de vicios que desencadenarán el inicio de la problemática. Don Jesús era un viejo, enfermo, ratero, alcohólico y abusaba tanto de hombres como de mujeres; de esta manera, los personajes que se desenvuelven a su lado tenían razones para asesinarlo. Así, en una novela policial sucede el asesinato, y el argumento se desarrolla en una búsqueda incesante por encontrar al culpable.

Resulta fascinante la estética narrativa de Leñero al transportarnos al realismo mexicano que a través de sus personajes y ambientes, manifiesta la descripción de la cultura religiosa, las tradiciones y la gran brecha clasista que separa a los sectores de la sociedad.

Una década más tarde, el mismo Leñero participó en una nueva escritura que llevó su obra a la pantalla; el escritor seleccionó las partes más fieles de la cultura mexicana para condensarlas en un guion que fue la base para la realización de la película, *Los albañiles*, dirigida por el mexicano Jorge Fons, entre cuyas obras se encuentran *Rojo amanecer*, *El callejón de los milagros* y *El atentado*; lanza el filme en 1979, producido por Conacine y Cinematográfica Marco Polo, protagonizado por Ignacio López Tarso. Al igual que la obra literaria, se centra en la investigación de un detective para encontrar al asesino de don Jesús; se exhiben los mecanismos de opresión y manipulación al grupo marginado de la sociedad: los albañiles; así Jorge Fons consigue un filme en el que el retrato de los personajes y la recreación de la tradición sobresalen por su autenticidad, características por las cuales se hizo merecedor al Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín.

Tanto la obra literaria de Vicente Leñero como la película de Jorge Fons son el objeto de estudio de esta investigación; serán analizadas desde la mirada de la literatura comparada, metodología que propone vincular a la literatura con otras artes por medio de una red de redes que se corresponden, con la finalidad de trascender del lenguaje verbal y escrito, hacia uno audiovisual.

La literatura comparada ha sido una metodología¹ difícil de precisar dentro del campo de la crítica y la teoría literaria; hoy la polémica discusión sobre el área de estudio muestra diversos puntos de vista a favor y en contra; aun así se entiende como el estudio en conexión con otras literaturas a través del tiempo y el espacio, o bien, un análisis de carácter interdisciplinario. El conjunto de métodos comparatísticos propone una observación más allá de las fronteras nacionales e incluso de las fronteras de géneros y temas; se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales; es decir, sobrepasa los límites del lugar en el que surge dicho material literario para trascender lo particular; también expone elementos teóricos y prácticos como parte de una investigación con el objetivo de promover una comprensión global (Guillén, 1985).

A su vez, dentro de la literatura comparada hay un lugar para el estudio de la literatura relacionada con otras artes. Es evidente que las artes se encuentran divididas según sus funciones, objetivos, modos de comunicación y elementos; sin embargo, esta propuesta de encontrar vínculos entre una y otra (pintura, música y el cine, por ejemplo) proporciona una red de referentes que entrelaza la obra literaria con otra manifestación artística para involucrarlas en un engranaje de significación que da sentido a ambas, y que al mismo tiempo rompe con los contornos que las separan.

La importancia de esta investigación reside en proponer perspectivas de estudio a la metodología comparatística en cuanto a las aportaciones de literatura y cine y, por tanto, generar una crítica sobre la teoría comparada. Asimismo, brinda una nueva perspectiva a la aplicación del método que vincula a la literatura con otros productos

¹ En este espacio se eligió denominar *metodología* a lo referente con el estudio de la comparatística, debido a que se elige un procedimiento sistemático para la obtención de un resultado. La polémica por definir un término que se ajuste al análisis comparativo se mantiene hasta la fecha, por ejemplo: Llovet (2007) lo equipara a la *crítica literaria* y a la *teoría de la literatura*, Guillén (1985) lo llama *estudio o rama de la investigación literaria*, para Gnisci (2002) es una *disciplina*, mientras que para Shcmeling (1984) es una *teoría*, para otros autores es una *metodología*.

culturales como el cine, con la finalidad de acercarse desde otro ángulo a la comparación entre dos campos con lenguajes diferentes. De esta manera, esta contribución será enriquecida por la propuesta teórica y los argumentos ejemplificados con *Los albañiles*, la cual busca describir el entorno social de la Ciudad de México, la situación de la clase trabajadora, las contradicciones del sistema judicial mexicano y los valores de la época.

Así, el objetivo central de esta tesis será fundamentar la hipótesis del porqué la obra literaria *Los albañiles* de Vicente Leñero y la película de Jorge Fons son artes entrelazadas por un objeto en común —la narrativa— pero distanciadas por la independencia de sus lenguajes; de esta manera hay una transposición de códigos para la realización de la película, la cual se lleva a cabo a partir de la interpretación del guionista y el director, por tanto la película no busca ilustrar la obra literaria, sino recrearla para configurarse como obra autónoma.

Esta indagación se organiza a partir de tres apartados. En el capítulo uno se desarrolla un análisis de las partes narrativas a partir de la teoría literaria en la obra *Los albañiles* de Vicente Leñero; desde la propuesta de Genette se examinan las estructuras que la conforman como novela, así como las características que la vinculan con el género policial y la propuesta de Leñero por otorgar elementos alternativos al canon; de igual forma, se explica la participación de la polifonía como recurso significativo para el sentido y la construcción de la obra.

En el capítulo dos se manifiesta la forma en la que se lleva a cabo la transposición de códigos para adaptar *Los albañiles* a la película de Jorge Fons: la focalización del narrador y su representación a partir de los movimientos de cámara, las anacronías del relato manifestadas por la secuencia de los planos en desorden cronológico, la independencia de códigos literarios y cinematográficos; así como el audio, la iluminación, los planos y la composición como elementos de un lenguaje no verbal propio del cine.

En el capítulo tres se puntualiza el estudio comparatístico orientado desde el tipo de comparación, la metodología y el modelo de supranacionalidad; además de una categorización del filme como adaptación de una novela. De igual forma, se realiza un estudio sobre la interpretación del director de cine y el guionista para la reconstrucción

de la obra literaria, se plantea cómo los dos se conjugan en un proceso hermenéutico para la recreación de un nuevo arte, así como la participación del guionista en la realización de un texto híbrido que condensa tanto elementos literarios como técnicos cinematográficos y se conforma a su vez como primera herramienta de transposición de códigos. Posteriormente, se toma la figura de don Jesús como un elemento de intertextualidad bíblica y un punto de comparación desde la visión literaria y la transposición a protagonista cinematográfico.

La literatura como arte de la expresión del pensamiento humano no se restringe a su categoría verbal-escrita: trasciende los confines de su propio lenguaje e imprime en otras artes su razón de ser, cual intercambio de ideas entre dos mundos; el cine, por su parte, se involucra, se empapa, se encuentra a sí mismo a partir de otras artes y comparte el mismo objetivo: propagarse en otras mentes para comunicar.

Capítulo I. *Los albañiles*: construcción, algarabía y especie

1. Hacia un análisis narrativo de *Los albañiles*

En la década de los sesenta, México se encontraba en un desarrollo económico que se manifestó en el incremento de la infraestructura, los servicios públicos y la creación de instituciones políticas, al mismo tiempo se nacionalizó la industria eléctrica; como reflejo de ello se fortaleció al Estado, lo cual trajo conflictos con las organizaciones independientes; por ejemplo, la huelga de ferrocarrileros. Sin embargo, el desarrollo rural se subordinó al proyecto modernizador y se enfocó en la exportación de materias primas para la industria de alimentos en las urbes, consecuentemente provocó el desplazamiento de la población del campo como mano de obra barata para las ciudades. Este proceso llevó a un cambio sociocultural: la marginación de un grupo que vendió su fuerza de trabajo a un precio inferior; en este contexto Vicente Leñero escribe *Los albañiles*, publicada en 1963.

La obra refleja el ambiente miserable de la clase baja que conforma una zona decadente del México de la época. Relata el desarrollo de la investigación sobre el asesinato de don Jesús, velador de la construcción del edificio en donde se lleva a cabo el hecho; el crimen es el objeto que mueve a la historia, mientras la frustración de no encontrar al asesino lleva al investigador personaje a ceder el caso al lector, quien con cada testimonio erigirá los cimientos de un relato complejo.

A. Entre el presente, el pasado y la repetición

La enmarañada estructura narrativa de la cual se vale Vicente Leñero rompe con la típica historia de detectives que atienden un caso y logran resolverlo satisfactoriamente. La insistencia del autor por elaborar una historia complicada lleva a observar, desde los andamios, cuáles son los recursos narrativos que predominan en el relato.

La historia sucede en la construcción ubicada en la calle Cuauhtémoc, en donde personajes como don Jesús, Isidro, Jacinto, Álvarez, Sergio García, el Patotas, entre

otros, trabajan en conjunto para la realización de un edificio al mando de Federico, hijo de un importante ingeniero y dueño de la obra. Todo comienza con la voz del narrador quien introduce la acción principal: el asesinato de don Jesús. En un primer momento no enuncia el acontecimiento, solo lo sugiere diciendo que “lo encontró Isidro, el peón de quince años...” (Leñero, 1999: 7);² sin embargo, se sabe que se trata de un homicidio hasta que la lectura avanza, así el lector se percató de que las primeras líneas son el punto desencadenante de la acción en la diégesis y no solo una introducción.

Al inicio no se menciona dónde, cuándo ni cómo fue lo que pasó: hay un salto al pasado, puesto que ya desde la primera página la narración permite al lector identificar tres tiempos distintos; no se trata de niveles narrativos; sino más bien de tres instantes en la continuidad temporal de la historia que rompen la cronología: el primer momento es en el que Isidro encuentra el cuerpo de don Jesús; es decir, el tiempo de la investigación policial (el presente de la historia); dadas las necesidades de indagar un acontecimiento anterior, el proceso se centra en testimonios, lo que da fe de las relaciones entre los albañiles durante la obra en la calle Cuauhtémoc. El segundo es el tiempo en que Isidro trabajaba con los albañiles al lado de don Jesús, el momento en donde ocurren el asesinato y la mayor parte de conflictos. No obstante, a ese pretérito le antecede otro más: el tercero, el del protagonista: el lapso previo a la construcción del edificio (como las historias que cuenta el velador sobre su pasado), que si bien no tiene un peso mayor que el asesinato, ayuda a atar los cabos sueltos y crea nuevas dudas.

Estos tres tiempos se intercalan paralelamente a lo largo del relato y la estructura narrativa se vuelve compleja, debido a que se presentan diversas voces concurrentes, historias y momentos distintos sin ningún señalamiento tipográfico ni aviso de cambio. Por tanto, dado que la narración es el acto de contar, existirá una dificultad en la presentación de los acontecimientos ante la imposibilidad de enunciar los hechos que quizás hayan pasado simultáneamente, por eso la narración está

² A fin de evitar repeticiones, en adelante para hacer referencia a la obra *Los albañiles*, de Vicente Leñero, solo se colocarán entre paréntesis las páginas debido a que, a lo largo de este capítulo, se recurrirá específicamente a ella.

obligada al uso de *anacronías* en el orden de los sucesos y, por tanto, la disposición de la historia no será cronológica (Genette, 1989).

Una de las cualidades de la obra es el cambio repentino de la temporalidad, lo que Genette (1989) designa *anacronía*: una forma de discordancia entre el orden de la historia y el relato; lo importante es la ruptura de la línea temporal. Existen varios tipos, pero en la novela predomina la *analepsis*, una clase de desorden en el tiempo en donde hay una memoria posterior de un acontecimiento anterior al momento presente del relato.

El uso continuo de la *analepsis* a lo largo de la narración genera un juego de temporalidad con una intención peculiar del quiebre entre los periodos, esto se debe al carácter policíaco de la historia y la intencionalidad del narrador por construir un acontecimiento incompleto, crear lagunas, regresar al pasado en busca de pistas y entretener los hechos para encontrar al asesino del protagonista; los saltos en el tiempo apoyan a la confusión de quién fue el culpable y cuál es la verdadera versión de los hechos.

En el tiempo presente del relato –el de la investigación– las *analepsis* aparecen como sucesos pasados del asesinato, o bien, con los acontecimientos previos a ese momento como la construcción del edificio en Cuauhtémoc y el pasado de don Jesús sobre su estancia en La Castañeda y su vida en Salvatierra (entre otras historias). El objetivo es fragmentar la diégesis y envolver al lector en la escena del crimen en donde la intriga, los presuntos culpables, el asesinato y el ayer de don Jesús se mezclan en un enigma.

Las historias que cuenta don Jesús a Isidro son vueltas al pasado y se ven suspendidas por la intromisión del relato principal; al mismo tiempo, el narrador es quien, por medio de un diálogo directo, ayuda al personaje a contar: "... y don Jesús encendió otro cigarro y se acomodó frotándose las nalgas contra el cajón. –Ora verás lo del cementerio. Fue en Salvatierra. ¡Ah, qué nocecita! No tenía caso entrar en detalles y explicarle por qué motivos regresaba a su tierra después de un fregabundal de años de andar recorriendo el país..." (18). Entre otras historias, relata su estancia en el manicomio, cómo conoció a Encarnación (que fue el amor de su vida), historias de

fantasmas o de cómo varios hombres lo perseguían para matarlo (a causa de una supuesta maldición que lo perseguía).

Los saltos en el tiempo son intempestivos, lo cual hace que las voces den una sensación de desvanecimiento de quién es el que cuenta, como si se amalgamaran repentinamente y la única referencia para comprender el brinco temporal fueran las mismas voces refiriéndose a sus propias vidas, o bien, la voz del narrador en tercera persona; por ejemplo, se muestra cómo el investigador del caso interroga a Isidro pero súbitamente entra el diálogo de don Jesús hablando de una cosa distinta:

–No me hagas perder más el tiempo...¿Estás sordo? ¡Habla mocosos! ¿Todas las noches te quedabas con el viejo? ¿A qué? ¿Qué tanto hacían? ¿Qué tanto te contaba? – No sé. – ¿Cómo que no sabes? – No sé. – No sabes qué. – No sé, no sé – repitió Isidro con los ojos arrasados de lágrimas mientras el hombre de la corbata a rayas cerraba los puños y golpeaba con ellos la mesa. – **A ver, ¿qué es lo que no entiendes?; nunca oíste hablar del manicomio, ¿o qué?** – dijo don Jesús volviendo a beber de la botella... (29-30).

Un acontecimiento inquietante es el abuso sexual por parte de don Jesús hacia Isidro y Celerina, primeramente cuando se narra no se menciona que han abusado de ellos, más bien se deduce de la narración. Entonces don Jesús se encontraba contándole a Isidro una de sus múltiples historias: “Don Jesús se rascó un cachete. – ¿Y ahora qué me dices? Isidro arañó la cobija. Nada tenía que decir. – Bien que se está aquí, ¿verdad?... Calientito. Y bien blandita que tienes la carne, Isidro, blandita, blandita...” (27). Hay indicios de que pudo pasar algo, empero cuando la intriga se desata los albañiles y el detective confirman lo temido por el receptor. Esta supresión del abuso, puesto que no se describe, toma el nombre de *elipsis explícita*, entendida como una falla en la continuidad o bien la omisión de uno de los elementos o partes constitutivas de la situación (Genette,1989).

Sucede lo mismo con el caso de Celerina; en un principio se menciona que don Jesús abusó de ella, como en el interrogatorio de Sergio García, su hermano: “–Yo sé: es terrible la impotencia. Cada vez entiendo mejor su odio para don Jesús. –No lo odiaba. –¿A pesar de que estaba pervirtiendo a un niño de catorce años? –¡No lo odiaba! –¿Y cuando don Jesús abusó de su hermana? – Eso no es cierto. –Usted sabe muy bien que sí. – Son mentiras, inventaron esa historia para achacarme el crimen...” (113). Así se confirma también el brinco de instantes. De esta manera se cumple una

analepsis completiva, una serie de segmentos retrospectivos que llenan después una laguna anterior del relato (Genette, 1989); lo que sucede posteriormente al hecho mencionado, dicho por el detective:

Resumiendo: la noche del domingo don Jesús se quedó solo con Celerina mientras Isidro iba disque a comprar unas medicinas para el viejo. Cuando Isidro regresó, Celerina ya no estaba. Don Jesús le explicó que la muchacha había sentido de pronto mucha vergüenza y había salido corriendo [...] Por aquí pasa una hormiguita que le hace cosquillitas a Celerina y que luego se va por el cuello, por la espalda; en el centro del cuerpo un violento escalofrío separa sus piernas cuando ya don Jesús no ríe. Nadie escuchará ese grito, gatita brava; grita todo lo que quieras, canija escuincla, nadie te va a oír. Las lágrimas le llenan de manchas la cara. Una de sus trenzas, deshecha, resbala por delante hasta el rasgón de su vestido de florecitas deshojadas. A Isidro le dijo que la Celerina se fue bien instruida, y dijo verdad. Se fue roja como un jitomate... (162-163).

Este tipo de *analepsis* completa el acontecimiento que se narró en un principio y del que no se tenía detalle, así la cita explica cómo se llevó a cabo el acto. Posteriormente, el grito que se menciona es enunciado e introducido abruptamente unas páginas después cuando el narrador alude al momento en que Isidro y Celerina salieron:

...[Isidro] tuvo que pedirle perdón por haberse portado mal en el cine; creyó que le gustaba, por eso le pasó una mano por la espalda mientras con la otra adivinaba la forma de sus piernas como le hacía a la güera Pedro Infante, que cantará muy bonito y lo que tú quieras pero es bien mandado; lo bueno es que está en el cine nada más y no delante de ella como estaba Isidro, que la quería mucho, no sabía ella qué tanto porque ella no lo quería como él la quería ahorita, en este momento, y en las noches cuando se quedaba solo y pensaba en que ella estaría acordándose de sus besos, decidida al fin a darle gusto en cosas que no tuvieran nada de malo, como ir a saludar una noche al pobre de don Jesús: cochino viejo, ¡suélteme! Era inútil gritar. Ya no podía hacer nada. ¿Por qué no llega Isidro? (167).

A lo largo de la obra se cede la voz a los personajes quienes toman enteramente la palabra; y en este sentido es el único momento en que se puede apreciar una duración con cierta fidelidad, especialmente porque entre ellos se responden consecutivamente, con un efecto rítmico violento, sin tener que esperar a que el narrador señale quién habla. Tal es el caso de los interrogatorios de Munguía con los albañiles y el resto de los sospechosos del asesinato, puesto que las preguntas se realizan a manera de diálogo directo, como el interrogatorio entre el hombre de la corbata de rayas y Sergio García el Cura, el cual abarca el capítulo cinco, el más largo de la obra.

A pesar del desorden del tiempo, la presencia de este diálogo directo ofrece una sensación de duración real: “– ¿Y piensa que yo le voy a creer? –¡Piense lo que se le antoje! – Pero admite que estaba en la obra a esas horas. –No admito nada, ya déjeme. – Todo el santo día trajo esa idea dándole vueltas en la cabeza. Sabía que don Jesús se quedaba solo... – Yo no lo maté.” (91). A este concepto Genette (1989) le llama *escena*, entendida como una correspondencia entre el tiempo del relato y el de la historia, así se crea la sensación de que el hecho está sucediendo en tiempo real.

Sucede algo curioso con los tres tiempos mencionados anteriormente: se encuentran revueltos y empalmados a la vez; a pesar de que al terminar la obra se comprende el juego temporal al distinguirlos, surge una duda permanente: la falta de certeza para situar los hechos cronológicamente aunque se intuya la sucesión. Se pueden notar los acontecimientos previos a la construcción del edificio, los hechos durante la construcción y los posteriores al asesinato de don Jesús; pero se encuentran subordinados a estas tres divisiones y permanecen revueltos como si fueran retazos de una investigación desordenada. A esta estructura se le conoce como *analepsis abierta*: no se pueden situar los episodios estrictamente en una cronología, debido a que los sucesos se encuentran en desorden y ceden al lector el ejercicio de resolver la continuidad temporal para comprender la trama (Genette, 1989).

Por otra parte, un elemento más que se manifiesta y se relaciona con el tiempo, pero esta vez con una sensación de durabilidad o alargamiento del instante, es cuando Jacinto platica con el ingeniero y le hace saber su pesar sobre el accidente que sufrió Isidro y lo mucho que le dolía porque él era su único hijo; se trata de otro Isidro, no del peón de la construcción, casualmente se llaman igual, aunque se intuye la intención de generar ambigüedad y confusión:

¿Por qué tenía que ser Isidro, ingeniero? ¿Por qué Isidro y no la Rosa o cualquiera de los otros?... A mí no me hacen pendejo. Desde antes de que me la trajera para acá se metía con todos. El panzón le hizo a la Rosa. Tú lo conociste, Darío, o llegaste a oír hablar de él ¿no? El panzón fue. ¿Verdad que fue el panzón, vieja? Ya que ganas con porfiarme. Mírela ingeniero, muy sorda muy sorda... (215).

Esta parte se cuenta primero cuando Jacinto lleva al ingeniero a su pueblo para beber el curado de piña que tenían preparado y encuentran a Isidro muerto por una pedrada que accidentalmente le arrojó su hermana. En capítulos posteriores se repite

este mismo diálogo pero en el festejo del día de la Cruz en donde igualmente beben curado de piña y Jacinto le habla a un ingeniero quien, aunque parece ser el mismo, se trata de alguien más; estos dos elementos confunden sobre si Jacinto está hablando con mismo ingeniero, si está sucediendo en el festejo de la Cruz o si ocurre en esa celebración y está recordando un hecho pasado; no existe alguna pieza que aclare esta repetición que genera ambigüedad.

Este ejemplo y el juego temporal encarnan otra categoría propuesta por Genette (1989): la *frecuencia*, una serie de acontecimientos semejantes o enunciados repetidos que pueden suceder una y otra vez en el mismo texto; estos acontecimientos idénticos pueden variar dependiendo el caso. En la obra cuenta varias veces lo que ha ocurrido una vez: la frecuencia en la acción no corresponde a la igualdad del enunciado.

Como muestra de lo anterior, está el acontecimiento más importante: el asesinato de don Jesús; solo pasa una vez y resulta el punto clave del análisis. La situación es contada varias veces y de diferentes maneras por Isidro, Jacinto, Álvarez, Federico, Sergio García y el Patotas; queda entendido que se debe a la incógnita de no saber quién fue el asesino y la intención de resolver el caso a lo largo de la narración; la cuestión es que cada quien tiene una versión de los hechos y el momento de la muerte de don Jesús es narrado reiterativamente a partir de cada involucrado.

De esta manera se puede plantear una analogía: pensemos que cada personaje tiene un discurso sobre el asesinato; dentro de esa visión se introducen historias de hechos pasados, así, cada pequeña historia representaría un tabique, que se conjunta en una secuencia y va armando un edificio. Puesto que cada versión requiere de la *analepsis* para comprenderse, el tabique necesita una mezcla para fijarse y unirse a otro. Con esto se pretende mirar cada narración de los personajes tal como si fueran bloques, todos hablan sobre un mismo hecho pero cada uno desde ángulos diferentes, mas si faltara alguno la historia se tamblearía.

El detective tiene en la mira a Federico, Isidro, Jacinto, Álvarez, Patotas y Sergio García; cada uno con un motivo para matar al viejo y una perspectiva diferente. El primero que apareció fue Federico, acorralado por don Jesús, quien portaba un martillo, se vio obligado a subir por las escaleras hasta el departamento 201 en donde se golpeó contra un muro cerca del baño; el viejo y Federico gritaron cuando don Jesús le

aventó el martillo; aunque falló y Federico lo tomó para defenderse, "...pero al tenerlo en su mano, al sentir el poder del arma, al utilizarla para contener a don Jesús, al descargar el primer golpe y el segundo y el tercero y todos los que vinieron después cuando el velador yacía desplomado y era innecesario continuar descargando golpes contra un muerto..."(89).

Luego, Isidro, al dar su testimonio acusando a Jacinto por haber amenazado al viejo anteriormente, cuenta al detective que estaba en la bodega con don Jesús cuando escucharon un ruido; el joven permaneció oculto para no ser descubierto mientras don Jesús se defendía con un alambre que tenía en las manos: "...Jacinto cogió un fierro que estaba en el suelo y le quiso pegar pero le falló y luego don Jesús corrió para la escalera pero estaba atarantado y se metió al baño y allí Jacinto le dio de tubazos" (154). O bien, cuando Jacinto narra su interpretación culpando al Chapo:

...don Jesús se acercó a reclamarle al Chapo algo sobre lo mismo. Se encabronó el Chapo, pero se aguantó el coraje. Se esperó a la noche. Fue a la obra. Entró en la bodega. No encontró a don Jesús en la bodega. Oyó ruido arriba, subió. El viejo estaba cagando. – Vamos a ultimar de una vez por todas nuestro asunto – le dijo el Chapo. El viejo se levantó del excusado y se fajó los pantalones. – No creas que te voy a seguir aguantando. El viejo le jaló a la manija, sin abrir la boca todavía. – Ya estuvo suave. Entonces sí, el viejo empezó a hablar. Y ya usted sabe como era cuando se soltaba. De enfurecer a cualquiera, más todavía al Chapo que es de muy pocas pulgas y que sin saber cómo, al calor de la discusión y de los gritos, agarró el fierro, le gritó que se callara; el viejo no se calló sino al revés, siguió echándole madres. Y ahí fue dónde (221).

Más tarde el detective Munguía trata de reconstruir el hecho a partir de sus pruebas y narra otra cosa: "Dio la vuelta a la manzana. Atravesó el terreno de atrás y llegó hasta la barda. Para saltarla necesitaba una cuerda o una escalera. Usted llevaba un cajón. No. Usted llevaba una cuerda. No. Usted llevaba una escalera" (228); continúa contando otra versión de lo que anteriormente se había insinuado.

De esta manera, notamos la importancia de la *frecuencia* en el relato para construir una maraña de testimonios que obligan a dudar, replantear el hecho o en dado caso, rehacer la muerte de don Jesús una y otra vez para permitirle perdurar a lo largo de la obra y en la conciencia del lector: una muerte tras otra.

B. La voz y la introspección

El narrador dentro de la historia toma un papel fundamental para contar los hechos, de esta manera es un ser ficcional que asume la voz para el desarrollo del relato.

Dos términos que apoyarán a la comprensión son voz y modo; el primero se entiende como el que habla, y el segundo, el que ve o hacia el personaje que se orienta el punto de vista (Genette, 1989). En la obra el narrador va a tomar la palabra para presentar a los personajes, con la finalidad de entrar en sus cabezas y contar la historia desde ellos mismos; en lugar de reproducir el diálogo él dice el pensamiento; el narrador informa lo ocurrido sin ceder la voz más que, a veces, solo en algunas partes. Un ejemplo es cuando don Jesús cuenta a Isidro una historia del pasado; realmente la conocemos porque el narrador intercede para referirla como si fuera el mismo don Jesús:

*–Y deja tú lo de la ropa– dijo don Jesús poniendo una mano en el muslo de Isidro. Lo de la robadera pasa porque al fin y al cabo la ley de la vida es esa: **el que madruga –lo dice el refrán– tiene el derecho de aprovecharse de los demás, que para algo sirva pasarse las noches con el ojo pelón mientras los demás duermen muy confiados como dando a entender que dejan lo suyo al vivo...** (12).*

En la cita anterior se distingue el diálogo de don Jesús en cursivas, a pesar de que el narrador interviene con la especificación de quien habla, pero después del punto y seguido sus palabras comienzan a tomar un tono coloquial con una forma de expresión como la de don Jesús, incluso con la misma jerga vulgar que caracteriza al protagonista. No hay otro diálogo de don Jesús, más bien el narrador lo hace suyo sin ceder la palabra; de esta manera vuelve la intención de confundir al lector, sin saber quién está hablando. A este tipo de discurso Genette (1989) le denomina *narrativizado*.

En cuanto a las cualidades que presenta el narrador de *Los albañiles*, toma y cede la voz porque conoce las acciones y los pensamientos de los personajes; es quien cuenta sus hechos pasados, conoce sus sentimientos y puede entrar o salir de la conciencia de cada uno; se trata entonces de un *narrador omnisciente múltiple*, como lo llama Norman Friedman (Genette, 1989), de tal forma que sabe quién es el asesino pero no lo dice, o bien, entra en el juego de la confusión. También hay una *focalización*

interna múltiple, la cual se refiere al punto de vista de quien cuenta; este término es un fenómeno que supone una restricción del campo de percepción a pesar de que el narrador se encuentre en tercera persona, los personajes cuentan su versión por separado.

El narrador conoce cada personaje, juega a llevarnos al pasado, habla por los involucrados, conoce lo que siente y vive cada uno e incluso comparte la jerga de albañil y se adueña de ella, como si él mismo también lo fuera:

Podrían decir que Isidro no daba el ancho como peón, porque a un buen peón no se le tienen que andar **arreando**, pero podían ponerle en cuanto a que el muchacho estaba abriendo a buen tiempo los ojos: para mirar este mundo repleto de **mujeres buenotas**, lo mismo ricas que pobres, aquellas enseñando **las piernazas** a la hora de bajar de un coche, **sin pichicaterías, sin regatearle a nadie lo que tienen, y para eso lo tienen: para regocijarle a uno la vista; y éstas otras menos aventadas y con más vergüenza, pero con las mismas ganas**. Que reconociera Isidro, y con orgullo, que estaba ya siguiendo los consejos de don Jesús. Era para celebrarlo. ¡La cara que iba a poner el Patotas cuando supiera quién se le adelantó con la Celerina! Don Jesús se moría de gusto y no dejaba de felicitar al muchacho diciéndole que antes de continuar contándole su vida le iba a dedicar todas las tardes para darle consejos de los que ahora necesitaba... (43-44).

No obstante, lo que da un sentido peculiar a la obra es la alteración de la focalización; Genette dice que el criterio de focalización no se mantiene constante en toda la duración de un relato:

Un cambio de focalización, sobre todo si está aislado en un contexto coherente, puede analizarse también como una infracción momentánea al código que rige dicho contexto, sin que por ello resulte impugnada la existencia de dicho código; igual que en una partitura clásica, un cambio momentáneo de tonalidad, o incluso una disonancia recurrente, se define como modulación o alteración, sin que se impugne su totalidad de conjunto (1989: 249).

Estos cambios de focalización de un personaje a otro o de personaje a narrador colaboran para conseguir el efecto de confusión y desesperación por no encontrar al asesino.

Al analizar un relato se pueden distinguir tres niveles narrativos: extradiegético, intradiegético y metadiegético; "...todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato" (Genette, 1989: 284); en el caso de *Los albañiles*, existe la presencia de un narrador extradiegético porque no actúa en la acción, no participa

dentro de la historia, no es un personaje; al mismo tiempo es un narrador heterodiegético en tanto está ausente en la historia y utiliza la tercera persona para contar los acontecimientos.

Por último, el narrador participa en el juego de búsqueda del asesino, es un narrador omnisciente, conoce quién fue, incluso es cómplice e interviene en el discurso cuando le place. Se trata entonces de un narrador que, como todos, manipula la información; en este caso lo hace contándola desde diversas perspectivas, entra una y otra vez en las consciencias de los personajes; así se envuelve la narrativa en una duda permanente para no conocer del todo lo que los personajes saben, incluso lo que él sabe.

2. El asesinato colectivo

Al analizar las estrategias narrativas para la construcción de la obra, se distingue una característica predominante: las múltiples voces que hacen eco y se confunden hasta el grado de mezclarse unas con otras, como si se tratara de un tumulto ensordecedor; así sucede en los espacios de construcción todos los trabajadores hablan y gritan en una jerga vulgar que genera desbarajustes.

La finalidad es observar la simultaneidad de las voces de los personajes a partir del recurso polifónico, con el objetivo de que el lector no pueda localizar al asesino, o bien, de inmiscuirlo en el delito y hacerlo partícipe de la culpa, como si él fuera un testigo más del hecho que se investiga, al mismo tiempo que lo despista y le abre nuevas posibilidades.

Por tal motivo se propone la idea de un asesinato colectivo y por ello no se aclara. Todos actúan como uno solo, aunque con motivaciones distintas. A fin de cuentas, no resuelve el crimen; ya que Federico, Álvarez, Jacinto, Isidro y Sergio tenían un motivo particular para matar a don Jesús, sus voces, junto con la del narrador, se mezclan en la incertidumbre, haciéndolos culpables a todos.

A. Principios de una novela polifónica

El término *polifonía* viene del griego *polis* (muchos) y *phonos* (sonidos); la Real Academia de la Lengua (2001) lo define como un conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico.

Era usado ya desde el siglo IX en la música para referir un cambio de interpretación entre lo monódico (un solo sonido) y lo polifónico (múltiples sonidos); la polifonía en Europa se transformó en tres grandes etapas durante la Edad Media y desarrolló una técnica rítmica para la escritura de la música polifónica: el contrapunto. Es importante entender *polifonía* y *contrapunto* como conceptos ligados (Moncada, 1995).

El *contrapunto*, en la teoría musical, se entiende como el sonido que se articula en el tiempo ligero del compás pero no se prolonga al tiempo pesado³ y va precedido de silencio; la acentuación rítmica no caerá en el ritmo marcado por el compás, sino que habrá un silencio y el sonido se efectuará en contra del ritmo (Moncada, 1995). En la literatura este término se refiere a una estructura narrativa donde domina la combinación alternante de voces y puntos de vista de los interlocutores; es una técnica dinámica que presenta tiempos, lugares y personajes simultáneamente sin mencionar al lector la alternancia de planos (Beristáin, 2010). El *contrapunto* implica varias voces que cantan de manera diferente un mismo tema; existe, entonces, reciprocidad entre polifonía y contrapunto, ya que en conjunto se descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas (Bajtín, 2012).

Por tanto, esta herramienta contrapuntística se observa en el personaje que habla mientras otra voz entra sin ningún tipo de marcaje en la forma; también con el contraste de temporalidades de las historias al cambiar drásticamente. El discurso narrativo se encuentra entretejido sutilmente por la variedad de fragmentos pasados, presentes y voces, los cuales se funden en conjunto para dar una sensación de alboroto. El objetivo del narrador, al amalgamar los puntos de vista de los personajes apunta a la búsqueda del entendimiento del detective y el lector en el momento de la

³ El *tiempo ligero* o *tiempo débil* es el que sigue al *tiempo pesado*, mientras éste se refiere al que se escucha más, pues es el que dirige el ritmo.

acción, ya que si solo un personaje diera referencia sobre el acto se perdería objetividad; no puede mostrarse una sola perspectiva del asunto.

Como se ha mencionado, la teoría literaria emplea el concepto *polifonía* para describir situaciones narrativas al momento de que una narración es contada por distintos hablantes, como una multiplicidad de expresiones que giran en torno a la idea principal. En 1936 Mijaíl Bajtín utiliza el mismo término para marcar el eje de un nuevo análisis, cuya propuesta se encuentra en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2012), un estudio sobre un tipo distinto de novela en donde convergen diversas ideologías representadas por las voces de cada uno de los personajes y unidas por una misma situación. En este estudio Bajtín inicia con los análisis realizados hasta ese momento sobre la obra de Dostoievski, señala las perspectivas principales de algunos autores, así como una visión crítica sobre los errores o aspectos que habían quedado incompletos o seguían un trato tradicional de la observación de la obra.

Para Bajtín la creación de Dostoievski se ha fragmentado en un conjunto de construcciones filosóficas independientes y contradictorias entre sus personajes; así proyecta su concepto de *polifonía*:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, [...] no se despliega la pluralidad de caracteres de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente entre la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible (2012: 59).

Los diversos elementos de la obra se distribuyen en distintas conciencias, no aparecen en un mismo horizonte sino en varios; estos mundos se combinan en una coordinación que construye el relato polifónico. Así, la percepción de cada personaje no asemeja a la del autor, más bien, se manifiesta como algo puesto fuera y junto con lo cual se establecen relaciones dialógicas que conforman una unidad en la fusión de varios personajes (Bajtín, 2012).

Como se ha mencionado anteriormente, en *Los albañiles* la historia muestra saltos en el tiempo; el presente del relato es la investigación de Murguía sobre el asesinato de don Jesús, mas ese tiempo del *ahora* se ve fragmentado. El trabajo del detective se mueve entre el pasado y los diálogos de los albañiles involucrados, como

no se sabe si alguien tiene la verdad, se busca a partir de testimonios para resolver el caso. Conforme el agente realiza sus entrevistas a los sospechosos, se plantean pistas de quién es el asesino; en un momento el detective piensa que terminó con el caso y llega a una conclusión confusa tanto para él mismo como para el lector. Munguía inicia una disertación desde su punto de vista, toma la voz para acusar directamente a cada personaje que ha sido culpado y da su veredicto; la sorpresa se la lleva el lector al finalizar la obra y no saber siquiera a quién se acusó, puesto que el investigador realmente no había terminado la investigación del caso. Tal es el ejemplo del último capítulo en donde Munguía va mencionando a cada culpable y sus motivos para matar a don Jesús; lo hace desde su propia voz pero sin emplear signos de puntuación e incluso sin mencionar nombres. En este punto es cuando el receptor, a partir de los datos obtenidos durante la lectura, infiere a quién se dirige; el narrador, una vez provocada la confusión de discursos, pretende que el lector tome las riendas del incidente y sea él quien resuelva el crimen, en tanto el detective es deficiente; el lector interpreta, ya que la voz del investigador se pierde como una más de todo el entramado de opiniones.

A continuación se presentan los fragmentos del diálogo del detective del último capítulo, en donde señala teóricamente al culpable; aunque aparentemente se refiere a uno solo, en realidad está involucrando a Federico, Álvarez, Jacinto, Isidro y Sergio.

En el comienzo del diálogo Suárez le pregunta a Munguía:

–A poco ya resolviste el caso? –En cierta forma, sí. –¿Ya confesó? Munguía se volvió de espalda. Suárez preguntó nuevamente: –¿Ya confesó? –Está muy claro: *usted tenía muchas razones para querer rehuir el encuentro con el albañil que podía rondar la obra esa noche. Usted quería todo o nada para usted porque piensa que los robos entre varios siempre fracasan; nada garantiza el silencio de un cómplice al que con la mayor facilidad se le va la lengua por querer presumirles de muy listo a sus compañeros también borrachos y boquiflojos como la mayor parte de los albañiles que usted conoce y sabe capaces de hacer correr el rumor de que su amigo y usted le robaron al velador tres mil pesos a repartir...* (227).

Aquí Munguía no le responde a Suárez, más bien inicia con un discurso con él mismo sobre sus conclusiones;⁴ el detective le habla a alguien, no existen cortes ni signos de puntuación que lo indiquen, pero el sentido del discurso insinúa que existe un

⁴ En la cita se colocaron cursivas para distinguir el diálogo interno de Munguía, a diferencia de las que marcan los diálogos que tiene con Suárez; se trata de la voz de Munguía en un monólogo interior.

interlocutor aunque no se mencione su nombre, ni se haga un marcaje distintivo con guiones o aclaración del narrador; Munguía se refiere al Patotas, asesino probable porque quería robar el dinero sustraído al Nene. Esta es una posibilidad más de un presunto culpable y el objetivo de la polifonía es la mezcla de las voces que dialogan entre ellas dentro de la conciencia del investigador.

Consecutivamente, en otro instante Federico dice: "...Fue su risa, acuérdesse ingenierito estúpido, ingenierito estúpido, ingenierito estúpido; la risa de todos los albañiles riéndose con el velador; y la de sus compañeros y la de su padre que aunque no se lo decía, pensaba: mi hijo es un bueno para nada pero tengo que hacerle sentir confianza" (229). Como tal no se menciona su nombre, sino únicamente "ingeniero"; puede ser cualquiera de los ingenieros que se mencionaron a lo largo de la obra, mas se deduce que es Federico por los acontecimientos mostrados previamente y por el antecedente que el lector tiene de él.

Esta inferencia posee una restricción: la coherencia; como afirma Seymour Chatman (1990), los existentes narrativos deben permanecer iguales de un suceso a otro, si no, debe haber explicación explícita, implícita o algún principio de coherencia, una sensación de que la identidad de los existentes es fija y continua. Ello sucede en *Los albañiles*, particularmente en el discurso de Munguía: pese a que está fragmentado se mantiene el sentido de que no se dirige únicamente una persona, sino a cada sospechoso.

El veredicto del detective a partir del fragmento de su discurso en donde habla de Federico como si estuviera frente a él y el ingeniero tomara la palabra al instante de señalar a Jacinto sin mencionar su nombre y sin hacer algún cambio en su discurso: "...Con qué derecho el más miserable de los trabajadores se reía de usted. *Ratero desgraciado. ¿dónde está la cartera?*⁵ No pensó en matarlo. No quiso hacerlo. ¿Qué fue? **Fueron las copas. Fueron las razones por las que usted se emborrachaba pensando en su pueblo y en ese hijo al que el velador pervertía en sus meras narices...**" (230), El ingeniero no tenía hijos y podemos saber que cambia de Federico a Jacinto porque remite al abuso que cometía don Jesús a Isidro, puesto que Jacinto veía al peón como su hijo, sentía la necesidad de cuidarlo como no cuidó del que

⁵ Posible respuesta de Federico desde la conciencia de Munguía, en cursivas.

murió. Lo señalado en negritas da la impresión de que, si bien Munguía pregunta, parece que es Jacinto el que contesta, aun cuando no se trate de su voz, sí es su mirada, como si su interlocutor entrara en su mente y pudiera leerla. Los desconciertos de los cambios repentinos manifiestan la angustia y la incertidumbre del detective: el titubeo del Sherlock Holmes mexicano nos deja varados en una obra sin concluir.

Además del Patotas, Federico también es culpado del asesinato porque estaba harto de que don Jesús iniciara las burlas en su contra entre los albañiles y lo hacía quedar como un tonto frente a todos sus empleados, entonces el Nene buscaba venganza.

Jacinto, de igual forma, es sospechoso del homicidio, puesto que veía en Isidro, el peón, a su hijo fallecido al enterarse que don Jesús abusó de Isidro, Jacinto quiso tomar venganza. Tanto Federico como Jacinto tenían razones para matarlo y ambos estaban contemplados en la recapitulación del hecho.

Continuando con el diálogo de Munguía, después de señalar a Jacinto, se dirige a Isidro de la misma forma, mezclándolo con el Chapo, el maestro de obras:⁶

*...Le llevaste a tu novia a pesar de que tu novia era todo para ti; y el velador, no tú, el velador antes, primero que tú, le bajó los calzones, el velador te engañó. Con qué cara le dirías después a tu novia: **perdóname**. Ella te quería y tú la llevaste con el velador [...] Usted solo iba a reclamarle, a dejar ultimado el asunto y él fue el que comenzó a picarlo hasta que usted ya no pudo y ni modo, así fue. **De todos modos, se lo merecía**. Era mejor. Hasta se sintió contento. **Eso les pasa a los que se burlan** de usted. El velador ya no podrá volver a ponerlo en ridículo delante de su gente, ni a dejar lugar a que cualquier albañil se permita la más mínima burla, porque desde el momento en que el albañil se permite la más mínima burla, por insignificante que sea, es señal de que el maestro de obras perdió su autoridad... (234).*

En la cita anterior se aprecia una estructura compleja del diálogo, puesto que hay una mezcla de modos narrativos: se combina el diálogo directo (porque Munguía se dirige a Isidro y al Chapo), y el narrador cede la voz a los personajes con el diálogo indirecto, pues Munguía hace suyas las palabras de ambos interlocutores.

Posterior a la culpabilidad de Álvarez, el detective incluye a Sergio García (el plomero), también tenía razones para matar a don Jesús: "...Está demostrando que usted aborrecía al velador, no precisamente por lo que el velador le hizo a su hermana sino porque en sus burlas como que se recapitulaban las burlas de los albañiles y,

⁶ La distinción entre cursivas y redondas da cuenta del cambio de interlocutor, lo subrayado se refiere al diálogo indirecto y las palabras en negritas al diálogo directo.

anteriormente, las burlas de los curas del seminario...” (235-236). De igual forma, Munguía conoce la vida de Sergio, lo inculpa y piensa que asesinó a don Jesús como venganza por el abuso que cometió con su hermana Celerina; el cura tenía roces con el comportamiento de don Jesús, Sergio García pudo ser el responsable del crimen al momento de acumular el odio, la ira y el desenfreno.

El ingeniero Federico, Álvarez, Jacinto, Isidro, Patotas y Sergio García tenían una razón diferente para matar a don Jesús, todos coinciden en una en específico: la venganza ante las atrocidades cometidas por el protagonista. De esta manera, la novela polifónica no se estructura como la totalidad de la conciencia que retoma a las otras, sino como la interacción de varias; este complejo desarrollo de perspectivas propician a mirar la narración como una multiplicidad de voces que concurren en don Jesús.

La polifonía es un elemento que juega un papel esencial en *Los albañiles*: contar el mismo hecho a partir de diferentes miradas y voces que construyen la historia con matices de la vida de cada involucrado y la del protagonista coloca a la novela policial de Leñero más allá de encontrar al asesino por medio de pistas y testimonios que llevan a obtener un solo resultado tras la metodología de la investigación. La polifonía busca dar una impresión de realidad al momento de entrelazar o converger la variedad de diálogos desde las diversas perspectivas y circunstancias de los personajes sospechosos, sin embargo, el objetivo de la obra no es llegar a una conclusión verdadera, sino más bien en entrecruzar todas las versiones para hacer responsables a todos, como un múltiple asesinato, un caso inconcluso, un incidente social, religioso y cultural.

B. Dialogismo y monólogo interior

Después del diálogo de Munguía en donde acusa a sus sospechosos, cuando termina de señalarlos realmente no llega a una conclusión, reconstruye el momento del asesinato a partir de sus hipótesis del crimen, pero esta supuesta recreación es dudosa, porque no se sabe si está contándosela a sus colegas, si es una proyección de su mente o si se está dirigiendo a los culpables en el presente, ya que al terminar su discurso pide más tiempo para tomar una decisión.

Esto se debe a que la novela polifónica:

Es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como un todo en el cual interactúan varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra; esta interacción no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento de acuerdo con el tipo monológico normal, y hace participante, por lo tanto, también al observador (Bajtín, 2012: 79).

Al instante de llegar a una conclusión, Munguía configura un discurso en donde señala a los responsables dirigiéndose a ellos, mas todo ocurre en su conciencia, es ahí donde dialoga con las múltiples voces, ese dialogismo se intensifica de tal manera que hasta él mismo se aturde.

El pensamiento de sus personajes es a veces dialéctico o antinómico, pero todas las relaciones lógicas permanecen dentro de los límites de las conciencias aisladas y no dominan las relaciones entre los acontecimientos. [...] Todo pensamiento lo percibe y representa como posición de una individualidad. Por eso, incluso dentro de los límites de las conciencias aisladas, las series dialécticas o antinómicas solo representan un momento abstracto, vinculado indisolublemente con otros de una conciencia íntegra y concreta (Bajtín, 2012: 64).

Este discurso transcurre en un monólogo interior en donde el investigador cuestiona las pistas que posee; este fluir de la conciencia articula múltiples e incoherentes asociaciones, al mismo tiempo de ser una metáfora paradójica en el sentido de que en la conciencia se establece la razón sistemática de la indagación y en ella todas las voces se tornan estridentes, desorientando al personaje que, por excelencia, debería restituir la armonía en la sociedad. El monólogo interior expone “el contenido mental y los procesos psíquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada, tal y como los dichos procesos existen a los varios niveles del control consciente antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra” (García, 1998; 276); este fluir de la conciencia es la representación del caos que por más que se logre el orden siempre vendrán más incertidumbres causadas por pensamientos aleatorios.

Hay otro ejemplo de la desorganización en donde el narrador se desplaza, cuenta en tercera persona pero aparecen marcas que descarten la relación entre él y otra voz, tal como si el narrador se moviera entre su voz y la del otro; el diálogo del personaje es dicho por el narrador con las mismas palabras que don Jesús, incluso no hay un marcaje con guiones ni señales:

...Que el velador pensara lo que quisiera; a lo mejor veía muy natural que Federico hiciera el recuento. Y si no ¡qué! Con qué derecho se burlaba de don Jesús, con qué derecho se reía. Con el derecho que dan los años, nada más. Y por si no es suficiente, con el derecho del más listo, del que se atrevió a tomarle el pelo, del que nunca le ha tenido miedo a nadie, menos al Nene. Sí señor: el alcohol anima. También anima la marihuana ¿no quiere un cigarrito? De una vez la verdad: la cartera se la robó él; la tarraja del Cura se la robó él. Y que anotara de una vez en la libreta quince bultos de calhidra que le vendió a un albañil de otra obra (86-87).

Aquí existe una intención de discurso directo sin marcas, el narrador tiene la voz y se confunde con la del personaje, lo cual ocurre repetidamente. Así, el narrador representa a través del lenguaje un sector social, por el que los hablantes son los que recrean los hechos para poder ser comprendidos por el resto y de esta manera penetrar en la esencia de cada uno, al mismo tiempo que el lector se concibe como participante en el momento de su interpretación, de ahí que la propuesta de este apartado sea llamar al culpable un ‘asesino colectivo’, tal como la voz del pueblo que mata en busca de venganza.

Los albañiles es una obra de caos que plasma el trabajo mediocre de albañiles perniciosos, enfermos y rateros, sosteniendo un edificio mal construido; se busca justicia por la propia mano al verse atrapados por el peso social, la incógnita y los problemas se quedan sin resolver y, aun así, funciona cual monstruo desfigurado, al ser el retrato fiel de una sociedad rancia, corrompida y humillada por sus propios paradigmas.

3. El derrumbe de la novela policial

A. El carácter racional de la novela policial tradicional

El crimen no es un fenómeno aislado que pueda diseccionarse tranquilamente en un laboratorio, sino una especie de epidemia que permea cada rincón de la tortuosa alma humana.

Juan José Galán

¿Por qué se dice con frecuencia que la novela policial es un género paraliterario? Con esta pregunta inician las discusiones y la polémica en torno a su especie, puesto que a través del tiempo ha presentado matices que llevan a los críticos a debatir sobre su

carácter literario. Ricardo Viguera afirma que “hoy en día la novela policíaca no es un género y menos en sí mismo, la grandeza o mediocridad de sus obras viene determinada por la grandeza del tema, enfoque y estilo de sus autores” (2006: 18-19).

Thomas Narcejac (1986) coincide cuestionándose cómo una narración ficcional puede derivar de una técnica científica, debido a que se presentaba como un relato que cumplía con todas las reglas del razonamiento científico; así, la controversia aparece por la contradicción del carácter literario artístico y estético en oposición a lo metódico o racional.

Es evidente que la novela policial se ha convertido en una expresión literaria que refleja a la cultura del momento y va más allá de una elaboración metódica de la resolución de un caso. Desde sus inicios hasta la fecha el género pasó por un proceso de cambio y más tarde toma forma en su estructura, puesto que introduce una visión repensada y artística que propone ir más allá de la naturaleza científica; así la crítica se ve obligada a replantear la pregunta si el género es o no literatura (algunos pensarán que no). Esta narrativa ha mostrado la importancia de la crítica sociológica lo que permite una postura más sobre el crimen y los vicios colectivos. Hasta nuestros días, la novela policial ha tomado un rumbo que innova en las formas narrativas y exige para sí misma una categoría de obra de arte literaria.

Si bien existe un consenso sobre que la novela policial es un género narrativo que busca la resolución de un crimen por medio de una investigación; Boileau-Narcejac⁷ quienes se encargan de hacer un estudio sobre este tipo de relato, retoman las palabras de Regis Messac para esbozar una definición: “la novela policial es un relato consagrado, ante todo al descubrimiento metódico y gradual –por medio de instrumentos racionales y de circunstancias exactas– de un acontecimiento misterioso” (1968: 13). De esta manera la novela policial tradicional se centra en la determinación de un acontecimiento incierto por medio de una investigación sistemática de testimonios, con la finalidad de llegar a la misma conclusión una y otra vez.⁸

⁷ Boileau-Narcejac es el nombre que designa a dos escritores franceses que forman parte de los clásicos de la literatura policial: Pierre Ayraud, cuyo sobrenombre era Thomas Narcejac, y Pierre Boileau.

⁸ Inicialmente, el origen de la novela policial se da a finales del siglo XVIII; la figura del detective surgió tras los postulados científicos de la época, el principio de las ciencias sociales y el Positivismo, en donde se involucran métodos de análisis e investigaciones criminales subordinados a lo racional; con esto emerge la figura del detective junto con la idea de la búsqueda de la justicia y la legalidad para restaurar

Ricardo Viguera Fernández (2006) sostiene que los años de consolidación de la narrativa criminal y las variantes que trascendieron a medida que ha cambiado la sociedad convirtieron a la novela policial en un género literario que no solo se preocupa de adivinar quién es el asesino, sino cuáles fueron las causas y cómo se llevó a cabo.

La novela policial tradicional sigue pasos específicos y concretos, lo que rige su estructura; su finalidad es mostrar la investigación destinada a aclarar un misterio incomprensible. El asesino será un estratega nato y cometerá un crimen inteligible, existirá una víctima, un responsable del asesinato, el detective que resuelve el caso y los involucrados que testifican sobre el acontecimiento. La novela comienza con el crimen sin dar grandes detalles, se presenta a los personajes y se desarrolla la intriga. Conforme el detective va investigando el caso a partir de los testimonios de los involucrados, las declaraciones regresarán al pasado para tratar de atar los cabos; el agente, valiéndose de herramientas científicas, llegará a una conclusión por deducción, se atrapará al responsable y se volverá a la tranquilidad. La peculiaridad de esta secuencia está en culpar temporalmente a quien resulte evidente, pero la resolución del caso está en que el asesino se mantuvo incógnito, nadie pensaba que el criminal podría ser aquel, quien había pasado desapercibido (Narcejac, 1986).

B. La novela policial alternativa

En este apartado se desarrolla un análisis de *Los albañiles* desde un punto de vista que rompe con la estructura esperada por el género policial, de esta manera se le atribuye el título de *alternativa*, puesto que se transgreden los postulados de la narrativa tradicional. La novela policial norteamericana sugiere una especie de juego de

el bienestar social. El género tuvo su auge con el surgimiento de las ciudades; cuando estas comenzaron a crecer, también lo hacía la población y con ello nuevos ritmos de vida causados por la transformación social de la Revolución Industrial. En el XIX Edgar Allan Poe crea a Dupin, un investigador inteligente y objetivo que hace uso de la ciencia para resolver su caso.

También aparece la escuela francesa con Maurice Leblanc, Émile Gaboriau, Gaston Leroux; la escuela anglosajona con Agatha Christie y Conan Doyle quien, basado en el detective de Poe, logra construir a Sherlock Holmes, un icono de la novela policial. Más tarde, en el siglo XX, la corrupción y las mafias tuvieron su esplendor tras la Primera Guerra Mundial, el ascenso económico de Estados Unidos, y subsecuente el crac del 29, originó un nuevo aparato institucional compuesto por jueces, abogados y policías que debió restaurarse para adaptarse a la estructura social del nuevo siglo; simultáneamente el género policial evolucionó junto con la imagen del detective.

inteligencia, en donde hay una competencia donde el autor debe medirse lealmente con el lector (Boileau-Narcejac, 1968); por tanto, se hablará de la función que cumple el lector en el proceso de la resolución del caso y la interpretación como cómplice del hecho.

La obra rompe con la mayoría de elementos que conforman la estructura policial tradicional, por ejemplo, Boileau-Narcejac (1968) retoman los veinte postulados del género planteados por de S. Van Dine, los cuales estipulan que debe estar exenta de intrigas amorosas, puesto que introducir el amor perturbaría el problema intelectual; en *Los albañiles* no existe tal historia, sino un juego de flirteo adolescente entre Isidro y Celerina que se trasgrede por el vicio y abuso de don Jesús.

Un elemento indispensable de este género es la cronología. En *Los albañiles* el orden es fundamental: el seguimiento de los hechos se fragmenta con la historia contada al revés. Los hechos pasados que se consiguen por la información de terceros suelen ser lineales pero el tiempo de la narración es posterior a los hechos contados; por lo regular, el narrador nos lleva de la mano a lo largo de la historia (Galán, 2008).

Se espera que al iniciar una narración policial todo comience con el asesinato de un personaje, que el resto de la historia sea la investigación del caso y se concluya con el descubrimiento del asesino. No obstante, en *Los albañiles* sucede una discordancia temporal, en la cual sí empieza con el hallazgo del cuerpo fallecido de don Jesús, mas no habrá un orden para resolver quién es el asesino. Todos los pasados se disuelven con el presente en un vaivén de instantes. El desajuste temporal distraerá al lector como si el mismo tiempo buscara escaparse de las manos de su inquisidor a manera de asesino fugándose entre las páginas.

El espacio, por su parte, es presentado con una atmósfera opresiva, delictiva, violenta en una zona urbana; se trata de un sitio público en el que se puede esconder un crimen, en donde el asesino puede pasar desapercibido e incluso cualquiera puede convertirse en sospechoso, puesto que habitar implica dejar pistas, porque vivir dentro de un ambiente hostil es como alimentar el crimen.

En la novela policial tradicional, el lector y el detective deben tener las mismas posibilidades para resolver el problema y el culpable debe ser descubierto por deducciones lógicas, no por casualidad, ni por accidente; en la obra de Leñero, sin

embargo, el investigador duda de los indicios y el lector desconfía de la capacidad del detective (Boileau-Narcejac, 1968); ambos carecen de habilidad o certeza para resolver el caso y, aun así, Munguía da un juicio imaginario, no desprovisto de lógica; culpa a cinco personas sin llegar a una conclusión.

La tarea de un detective consiste en reunir las marcas para atrapar al culpable; si no llega a una conclusión a través del análisis de las pruebas su investigación se frustra por la incapacidad intelectual del agente. En el caso de *Los albañiles* Munguía no resuelve el caso, no obtiene pruebas suficientes, no atrapa al culpable y a demás, se vale de ayudantes para tratar la investigación. En una novela policial tradicional el detective es el único que se enfrenta al caso, ayudarse de las habilidades de otros para el acecho de criminales, sólo dispersa el interés y la importancia del carácter racional de la figura que busca establecer el orden perdido. El fracaso de Munguía rompe con el proceso metódico de la lógica policial, convierte al detective en la figura del hombre incompetente que se pierde en el abismo del misterio.

Otro punto de transgresión del género es el final inconcluso y abierto en donde el lector se ve obligado a completar el enigma; así el lector deja de ser una figura estática (como lector contemplativo) para adentrarse en el juego de acertijos y convertirse en el detective activo que se vale de la contradicción entre imaginación y razón para intentar cerrar el caso.

La finalidad de la novela policia tradicional es la resolución del caso por medio de un investigador que restablece el orden social como resultado de la eficacia del detective y de la Corte de Justicia al darle un castigo al culpable, a diferencia del objetivo de *Los albañiles*, que es criticar ese sistema de investigación, el cual opera de manera corrupta, deshonesto, violenta, improductiva e incapaz de dar justicia a un miembro de la clase baja.

En *Los albañiles* el elemento que corta rotundamente con su modelo es el detective, esta figura del agente incorruptible, con cualidades superiores a las de un policía común, hombre de ciencia, observador, lógico en sus actos y ecuánime en sus decisiones, personaje que a través de su investigación logra dar un castigo al responsable restituyendo la paz y el orden, pues resulta ser desplazado de su silla del triunfo, en tanto don Jesús quita el reflector a Munguía dejándolo con un puesto

mediocre al lado de sus compañeros: Malverde, Suárez, Pérez Gómez y Dávila; por si no fuera suficiente, a lo largo de muchas páginas, será un investigador sin nombre, donde solo se le alude como 'el hombre de la corbata a rayas', haciendo referencia a la importancia de su típica vestimenta institucional, más que a su personalidad y su papel dentro de la indagación del caso. Casi al final de la obra conocemos su apellido: Munguía, un hombre honrado que busca resolver el caso de la mejor forma posible, no por dinero, sino por un individuo carente de fuerza y poder, indeciso en sus pensamientos y su método de averiguación, una persona que se contradice dentro del interminable caos de la pobreza mexicana de la época; es la imitación de la falta de cumplimiento de las leyes, lo cual refleja la decadencia de la sociedad.

El detective reestructura el hecho del crimen en su memoria y en cada ataque a algún culpable afirma y niega cómo lo hizo, cree que lo sabe todo, no obstante la incertidumbre es lo que mueve su discurso en una especie de incoherencia entre sus argumentos, o bien, se trata de el discurso de un policía poco honesto que manipula los hechos valiéndose de sus habilidades lingüísticas para confundir y obtener la confesión que le daría al verdadero asesino:

... Dio la vuelta a la manzana. Atravesó el terreno de atrás y llegó hasta la barda. Para saltarla necesitaba una cuerda, un cajón o una escalera. Usted llevaba un cajón. No. Usted llevaba una cuerda. No. Usted llevaba una escalera. ¿Cree que me engaña? Todo lo tenía planeado. [...] Ni siquiera pensó en tomar precauciones porque en realidad no tenía pensado cometer el crimen. Estaba borracho. Al acabarse la quinta cerveza dijo: yo voy y mato al viejo, cómo de que no. Usted no quería matar al viejo. Usted iba a contar los bultos de cemento, los tabiques, la varilla, el mosaico; ni siquiera pensaba en el velador... (228-229).

Realmente no está resolviendo ningún caso, está enredándolo para dejarlo abierto. La conclusión del caso se apoya en el misterio del asesinato colectivo, el lector se convierte en un testigo y es responsable de darle solución al conflicto, en él queda el enigma del culpable. La intención del narrador por construir al detective como un personaje falto de objetividad, observación y herramientas para su investigación, implica hacerlo partícipe del asesinato por el hecho de no resolver el caso y, a su vez, critica la ineficacia del sistema de búsqueda, reflejo de la inoperancia de las instituciones políticas del país.

En la novela policial tradicional el culpable debe ser alguien que ha tenido un papel más o menos relevante en la historia; de ninguna manera se podría culpar a un personaje introducido al final: solo hay un culpable y toda la indignación debe concentrarse sobre esa alma negra. Lo que se presentó como un crimen desde el inicio, no podrá revelarse como un accidente o un suicidio al final, sería gastarle una mala jugada al lector (Boileau-Narcejac, 1968). Al criminal se le castiga y entran en función las cortes de justicia, ello no ocurre en *Los albañiles*; Munguía es un incompetente que duda de las pistas, del método, que no puede llegar a una conclusión porque no encuentra a un criminal que castigar, por el contrario, hay varios culpables y no existe indignación por el acto, ni compasión por la víctima, puesto que se lo merecía: don Jesús ya era un personaje indignante y no sería justo que se castigara al criminal, puesto que la justicia se trata de dar a cada quien una sanción digna que corresponda a la gravedad de lo cometido, don Jesús no merecía justicia.

La parte final de la obra es el broche de oro para quebrantar cualquier parecido con el género: Munguía regresó al lugar de los hechos, después de haber caminado toda la noche sin obtener respuestas y “contempó el edificio desde la acera oriente. Cruzó la calle. Empujó la puerta de fierro: tras ella, a no más de cinco pasos de distancia, estaba un hombre envuelto hasta la cabeza con un sarape. Se frotaba las manos sobre las brasas [...] –¿Es usted el velador? – Sí –dijo el hombre” (249-250). ¿Ese velador es don Jesús y nunca hubo asesinato?, ¿es el fantasma de don Jesús?, ¿si fuera un nuevo velador, para qué aparecería en la historia? Y, ¿porqué los indicios del sarape y la frotada de manos son iguales a los rasgos de don Jesús? La incertidumbre del final propicia que el lector decida y juzgue, no obstante la condición de la obra lo deja abierto y libre a múltiples interpretaciones. Solo nos referimos a una propiedad lógica de las narraciones, por la que evocan un mundo de detalles potenciales de la trama, muchos de los cuales no se mencionan pero pueden ser facilitados (Chatman, 1990).

La intención de colocar un nuevo velador con las características de don Jesús hacen que se dificulte llegar a una sola conclusión, si bien en ningún momento se menciona que sea él; la ambigüedad de las últimas líneas lleva a una duda perpetua: el asesino colectivo y un don Jesús aparecido tras el crimen, tal como un Jesús

resucitado. Así lo menciona Seymour Chatman: los lectores “tienen que responder con una interpretación: no pueden evitar el participar en la transacción, tienen que rellenar los huecos con sucesos, rasgos y objetos esenciales o posibles que por varias razones no se han mencionado” (1990: 29). El lector está obligado a reconfigurar una o varias posibilidades tal y como se ha planteado, a pesar de que no se sabrá cuál de las opciones fue la verdadera, se tratará de llenar una duda con otra sin encontrar una respuesta.

En el momento en que el lector se encuentra predispuesto, el narrador intentará sumergirlo en un sueño y en ese momento se conformará con mantenerlo en suspenso; mientras la novela policial tradicional recupera las características de una novela auténtica cuando el lector puede libremente detener o continuar su lectura. “El autor de una novela policial le plantea al lector un problema que este debe tratar de resolver, es mejor, entonces, que el autor no se valga de recursos que faciliten demasiado esta tarea...” (Boileau-Narcejac, 1968: 13). En *Los albañiles* la figura del lector participa en el juego de ser el juzgador, ya que es alguien externo a esa sociedad que puede percatarse de la problemática. El detective cede el poder al lector que se convierte en un elemento más dentro del engranaje narrativo. A pesar de que el investigador debe ser el eje de la racionalidad, él mismo es una imagen contradictoria, es un elemento racional que no alcanza a vislumbrar la verdad con su método sistemático, esto se debe precisamente por estar inmerso en esa sociedad caótica y formar parte de la misma decadencia.

Diego Trelles Paz (2006), quien aborda el género policial en América Latina, asegura que las convenciones de la novela tradicional son incongruentes en una sociedad donde la gente ha perdido la confianza en la ley y la institución de justicia, de modo que poseía entonces una fuerte carga ideológica ajena a los intereses y demandas de las clases bajas hispanoamericanas; el autor se cuestiona si pueden existir novelas policiales en sociedades donde la ley ha perdido credibilidad, respondiéndose que sí: formula la idea de un género nuevo transformado que incorpora y reformula la estructura convencional: la novela policial alternativa hispanoamericana.

Más allá de que *Los albañiles* opere como novela policial, constituye un antigénero, puesto que en las tradicionales la figura del protagonista es el detective que

resuelve un caso, y no sucede así, el enfoque del personaje principal es el hombre a quien mataron; hay un desplazamiento de la figura principal por la degenerada figura de un loco, velador, marihuano, promiscuo y violador (Trelles, 2006).

Para concluir, los elementos que construyen el entorno se enredan en la trama edificando una narrativa con trasfondo: la versatilidad de la psicología de los personajes, lo envilecido del contexto, el vicio social, el argot de la miseria, la ridiculización de las clases altas, la corrupción y el fraude, puesto que el objetivo de esta obra no es conocer al asesino de don Jesús para otorgarle un castigo, sino más bien conocer las causas de la problemática colectiva.

Los albañiles muestra el mundo marginado de México para la época, hombres trabajando para la construcción de un futuro que no será el suyo, envueltos en un ambiente de injusticia y abuso; individuos subyugados por la necesidad económica; expone la falta de oportunidades y la explotación laboral sin una paga justa; se pinta una sociedad degradada y degenerada por el vicio, una clase baja motivada por el morbo. Así la construcción de los personajes, en conjunto con sus acciones, es la representación del conflicto social mexicano.

El crimen imposible será el crimen ideal, aquel en donde el criminal aparece invisible o abstracto, en donde se lleva a cabo el juego con el lector, quien perderá el caso al no desenmascarar al culpable, este momento de fracaso será el crimen perfecto (Narcejac, 1986). En *Los albañiles* el caso sigue abierto en la imposibilidad de resolver la obra, en esa incapacidad, por tanto, se concibe como un crimen perfecto, y así una obra literaria impecable.

Capítulo II. De la literatura al cine: la transposición de códigos en *Los albañiles* de Jorge Fons

*La novela es un relato que se organiza como mundo,
el film un mundo que se organiza como relato.*
Jean Mitry

1. Dos artes, una transposición

En 1970 Luis Echeverría llegó a la presidencia de México en un proceso de transformaciones hacia el inicio de una crisis profunda en todos los aspectos de la sociedad. El gobierno comenzó a utilizar a su favor los medios de comunicación, incluso el cine, con lo cual se invertiría en el Banco Nacional Cinematográfico una importante cantidad que generará tres compañías cinematográficas: Conacine, Cinacite I y Conacite II, cuya fundación resultó simultánea a la inauguración de la Cineteca Nacional y el Centro de Capacitación Cinematográfica. En este contexto Jorge Fons se erige como uno de los creadores más reconocidos del cine mexicano de la época, a pesar de que sus trabajos ya se mostraban desde una década antes. Los años setenta son representados por un tipo de cine crítico y preocupado por temas políticos y sociales, con un claro énfasis en las clases medias. Fons encarna en su película las circunstancias y los recursos cinematográficos del momento en México.

En el capítulo anterior, se habló de los recursos narrativos utilizados por la novela: las anacronías, la polifonía y el carácter policíaco alterado. No obstante, la película cobra un nuevo sentido, a pesar de partir del texto literario. Lo que sobresale de *Los albañiles* de Fons, en primera instancia, es el desorden cronológico de las escenas, el énfasis en las caracterizaciones de los personajes y la exhibición del contexto mexicano de la época; a partir de estos rasgos que define la naturaleza del filme, se analizan sus lenguajes y sus recursos, así como sus problemáticas.

A. Reducción, corte y mezcla

Si bien el cine parte de la literatura en tanto narra una historia por su condición mercantil y de consumo, se ve en la necesidad de reducir la diégesis tomada, puesto que, de representarla en un tiempo fiel al tiempo del relato, la película se extendería por horas, lo cual no convendría a la industria productora tanto por cuestiones económicas como artísticas, además de ser, muchas veces, materialmente imposible.

La selección sobre las partes que se expone en la película, más que un resumen de la diégesis, es una posibilidad abierta de que el director pueda moldear o incluso modificar la trama o bien, cambiar lo que rodea la historia a partir de su intencionalidad. Así, se lleva a cabo una especie de elipsis en el primer paso de la transposición de la literatura al cine: esa reducción en donde una escena en la novela llevaría horas, incluso cierta extensión en la lectura, en una película se selecciona un fragmento, ya que mostrar la duración original de la acción causaría huecos o pérdidas del ritmo narrativo, puesto que la imagen se presenta ante nosotros; no habría que reconstruirla en la imaginación como en el caso de la literatura.

No es que las películas estén obligadas a reducir el tiempo de las acciones, sino que los elementos de la imagen y el sonido apoyan al flujo de la historia sin tener que representar exactamente el proceso completo de los hechos, a menos que el propósito sea tal, como el cine de Andréi Tarkovsky, David Lynch o Werner Herzog y sus incansables manías por representar la duración del desplazamiento real, construyendo películas largas y de cierto modo lentas para el canon establecido por el cine comercial. Tampoco es que resulten cansadas, más bien la velocidad de las cintas que más se venden ha malacostumbrado al espectador volviéndolo ansioso y desesperado tras un ritmo acelerado.

Los albañiles, una película con una duración de 02:00:02, considerablemente estándar, se proyectó a un público amplio a pesar de que no alcanzó la popularidad como otras cintas de Fons. Evidentemente se realizó una selección de la historia y se construyó la trama principal con otros objetivos. Dentro de las escenas el tiempo real también se reduce y en algunos casos, como la introducción y el final, se alargan con un objetivo descriptivo y simbólico; el alargamiento se da cuando el tiempo del discurso

es más extenso que el de la historia (Chatman, 1990). El cine se vale de la cámara lenta para hacer duradero un instante, pero la obra literaria no tiene este recurso, aunque las palabras pueden ser repetidas o parafraseadas y ciertos sucesos pueden ser contados muchas veces (tal como sucede en la novela con la repetición de diálogos en lo que Genette llama *frecuencia*, se lee varias veces lo que anteriormente ya conocemos). Si bien Fons no usa el desplazamiento gradual, son recurrentes las imágenes fijas con ligeros movimientos transitando por el edificio, en una dilatación intencional del asesinato.

En cuanto a la historia, la película elimina los relatos sobre Encarnación y el paso por La Castañeda. Mientras, los sucesos sobre el pasado de don Jesús, su padre y Salvatierra, suceden a manera de narración alrededor de una fogata de forma breve, don Jesús menciona que a su padre lo mataron a machetazos y después le caería la maldición a él, como si hubiera sabido, ya desde ese tiempo, que alguien lo iba a matar de forma similar.

Sucedan tres elipsis importantes que modifican el significado de la historia: la omisión de que don Jesús abusa de Isidro, la censura de la escena donde don Jesús se propasa con Celerina y el monólogo interior del detective al momento de culpar a todos.

El abuso de Isidro no se muestra en la película explícitamente, no hay una escena donde esté en la cama de don Jesús con el rancio olor de sus cobijas viejas; los elementos que pretenden dar a entender que don Jesús se ha aprovechado de él se manifiestan por medio de manoseos violentos y acercamientos inapropiados por parte de don Jesús, más los comentarios del Patotas cuando dice: “ya le llegó una cobija tierna al viejo”, o las habladurías de los albañiles diciendo: “aguas con el viejo”. Este elemento se enriquece cuando el espectador también fue lector, puesto que en el filme los comentarios e indicios no son suficientes para asegurar que hubo abuso sexual, la lectura previa incrementa el significado.

Mientras tanto, la censura de la escena del abuso sexual de don Jesús hacia Celerina posiblemente se debe al tipo de público que va dirigido: Isidro se va por medicinas y don Jesús se levanta la camisa para mostrarle a Celerina las cicatrices de bala; éste es el preámbulo para contextualizar el suceso, así lo que se omite es el acto

sexual mas no la transición hacia él; lo que se expone es la situación que conlleva al hecho de manera progresiva, la escena no es explícita a pesar de que la cámara sigue el movimiento ajetreado de don Jesús y Celerina hacia el lado oscuro del cuarto, no se alcanza a percibir más que el cambio drástico de la cámara hacia el rostro ligeramente iluminado de don Jesús desplazándose hacia la penumbra del pecado, dejando en cada paso el lamento de Celerina.

Por otra parte, el largo pensamiento de Munguía desarrollado en la novela, en donde se deja ver claramente el carácter dialógico de la polifonía, se manifiesta de una manera peculiar en la película, lo cual complica la interpretación, puesto que se desarrolla como un sueño. En la primera escena aparece una mano que coloca la aguja del tocadiscos e inicia la pieza musical que enmarcará el asesinato; casi al final, en la antepenúltima escena, el detective habla con el Patotas: Munguía está sentado en cuclillas iluminando la celda con la llama de un encendedor; el acusado, en un diálogo de resignación, desesperado y con la voz cortada, extiende su discurso hasta el cambio de escena, el investigador apaga la flama y, simultáneamente, con la misma pieza musical que acompañó el asesinato del inicio, concluye la escena en la oscuridad mientras la música y la voz del Patotas, en un *fade out*,⁹ se encabalgan en una nueva escena: el detective yace sentado en su oficina, despierta tras un cabeceo justo cuando la pieza ha terminado, se levanta, quita la aguja del tocadiscos, se acerca con Valverde, quien también duerme en un sillón, lo despierta y pregunta

¿Quién es el culpable?” Valverde responde: “–Yo hacía cantar al Patotas y se acabó. – No a quién hacías cantar Valverde, sino, ¿quién es el culpable? –El Patotas no hay otro, lo mató para robarlo. – También Jacinto tenía sus razones. –En ese caso el Chapo, como andaba con su vieja. –O el plomero, o Isidro, o el ingeniero –Entonces según tú, todos. –O ninguno. –Entonces, ¿el muerto qué?, lo soñamos” (Fons, 1976).

Esta mezcla de elementos apunta a interpretar todo como un sueño de Munguía, como si hasta ese momento las escenas que se vieron fueran producto de su actividad onírica.

Jean Mitry (1963) analiza cómo con el monólogo interior en teatro se exponen los pensamientos secretos por medio de una conversación, dado que tiene que ser

⁹ “Disminución desde la presencia plena del sonido hasta su ausencia. También recibe el nombre de *fade down*” (Konigsberg, 2004: 219).

pronunciado en voz alta para ser comprendido, mientras que el cine encuentra una resolución estética: la voz en *off*, un diálogo oído sin ser pronunciado, se muestra una imagen que se puede alternar con una voz que no necesita un rostro o mostrarse al mismo tiempo. La voz *off* del Patotas resuena como eco en la cabeza de Munguía, recurso propiamente del audiovisual, se puede escuchar un pensamiento sin que el personaje tenga que enunciarlo.

Por otro lado, en cuanto a la forma policial del género narrativo y cinematográfico, en la película *Los albañiles* se presenta el asesinato de don Jesús en el inicio, tal como es de esperarse por la estructura de la narración policial. Posterior al atentado, la historia se desarrolla mediante cortes; luego de la llegada de los policías y los investigadores del delito, sucede un corte que remite a un acontecimiento pasado, aparece don Jesús en la fogata convenciendo a Isidro de que se quede; otro corte a la paga de los albañiles, seguido de uno más en el lugar de trabajo de los detectives torturando al Patotas, en el edificio durante la construcción, en la casa de Isidro, alrededor de la fogata de nuevo. Toda la película está presentada a manera de analepsis fragmentadas en escenas; así, entre el ir y venir, pasado y presente se confunden, se pierde de vista al asesino.

A menos de hacer un film que dure lo que duran las cosas, es decir, un film sin principio ni fin; a menos de concebir un objetivo de 360 grados, una pantalla circular y, por supuesto, un espectador ideal dotado de seis pares de ojos y capaz de abarcar de una sola mirada el espacio que le rodea, el campo más total será siempre limitado y su duración, si no se cierra sobre sí misma, se reduce al menos a instantes sucesivos necesariamente discontinuos (Mitry, 1963: 9).

A estos fragmentos se les denomina *cortes directos*, puesto que se trata de un cambio inmediato de un plano a otro sin ninguna transición óptica como un fundido o un encadenado; se utiliza para pasar de una escena a otra sin importar la distancia espacial o temporal entre ambas escenas, recurso que ayuda a comprender que no se trata del mismo tiempo ni del mismo espacio de la escena anterior (Konigsberg, 2004), aunque al término de la película todos los retazos de la historia no se logran armar en una línea cronológica. El tiempo presente de la investigación, así como el tiempo anterior, el de la construcción del edificio, se distingue como un antes y después; los cortes dentro de esos dos tiempos están desligados y revueltos. A partir de las escenas

separadas de su continuidad se conserva el carácter policial de la historia, así como el desorden temporal.

Chatman (1990) señala que hay una diferencia en cuanto a los términos *elipsis* y *corte*, el primero se refiere a una interrupción narrativa entre la historia y el discurso, mientras que el segundo es la manifestación de la elipsis como un proceso en un medio específico, una realización paralela a un espacio en blanco o asteriscos en la página impresa. Un corte puede implicar elipsis pero puede representar simplemente un cambio en el espacio que conecta dos acciones que son totalmente o virtualmente continuas; como la escena en donde Isidro encuentra al muerto y baja las escaleras gritando “mataron a don Jesús”: a pesar de que el plano se corta puesto que la cámara no sigue a Isidro en el descenso, más allá de que por situaciones de bajar las escaleras no haya el suficiente espacio para que la cámara realice los mismos movimientos de Isidro sin hacer cortes, el discurso es continuo como la historia, el corte es necesario por la imposibilidad de no hacer pasar la cámara a través de la pared para seguirlo en el recorrido.

A este ejemplo se le conoce como *corte de continuidad*: una ordenación de los planos que no muestra toda la acción pero mantiene la continuidad de la narración, tal como un corte de un plano a otro en el que ambos se emparejen por la acción del mismo sujeto. Estos cortes son internos en la escena y no tienen como tal una repercusión en el orden del tiempo (Konigsberg, 2004).

Este uso frecuente de los cortes y empalmes se manifiesta hasta el último momento de la película. Claro está que en cuanto a escenas, los cortes apoyan a la desorganización premeditada de la cronología; como sucede en la novela, la narrativa corta tajantemente el tiempo pero, ¿por qué no recurrir también a la mezcla y superposición de escenas, tiempos y personajes?, tal como sucede en la escena de Isidro cuando encuentra a don Jesús; el peón corre bajando las escaleras hasta caer en la zanja, mientras la cámara aprovecha para un acercamiento al Chapo, quien camina y cambia de dirección acercándose al Nene; los dos entablan un diálogo mientras don Jesús, desde el tercer plano, se va acercando poco a poco hasta acercarse a ellos para ofrecerles agua; posteriormente la cámara se cierra a un *two*

*shot*¹⁰ ignorando al viejo; el Nene sale del cuadro, la cámara sigue al Chapo en un desplazamiento breve hasta el punto donde se encuentra don Jesús y el foco cambia y se centra en él, quien ahora le ofrece agua a Isidro; después de un diálogo Isidro sale y la escena termina con un sutil acercamiento al rostro decrepito y sonriente de don Jesús.

La escena es, quizás, la mejor lograda de todo el filme. Se muestra un claro ejemplo de la mezcla temporal, el caos y la confusión, ¿don Jesús no era el muerto que Isidro había encontrado en el edificio?, ¿don Jesús está vivo o muerto? El hombre está muerto, pero se trata del primer enredo de la historia, el vestuario de Isidro es el mismo en el momento que lo encuentra muerto y en el que don Jesús le ofrece agua, se trata de una continuidad del espacio, del vestuario y del movimiento de cámara, es un seguimiento donde toda el fragmento está empalmado, sucede ininterrumpidamente como la novela en el intento por confundir.

Jorge Fons debió elegir otros elementos como el uso del *travelling*, los movimientos de seguimiento y las mezclas, amalgaman los fragmentos para crear mayor desconcierto. En la novela *Los albañiles*, a pesar de que está construida por retazos de diálogos integrados por la voz del narrador y de personajes, o por los cambios abruptos de tiempos y de historias no hay un corte, sino por el contrario, una continuidad: la falta de signos, señalamientos gráficos o menciones del narrador permiten transitar a lo largo del cambio de voces hasta que se percibe que ya no es el personaje anterior quien habla. Si en la película el movimiento de la acción que se diera por medio del seguimiento de la cámara, las escenas no estarían cortadas, de esta manera se logra la mezcla con escenas de otros momentos sin tener que interrumpir, lo cual complica aún más la sensación de temporalidad.

La extensión del instante puede señalarse sin recurrir al ensamblado de dos planos fijos, tras un *travelling*, la cámara puede describir un objeto cualquiera cuyo sentido alusivo repercute sobre los acontecimientos descritos, la diferencia está en que en el montaje se produce una ruptura; se pasa instantáneamente del corte A al corte B; de ahí el efecto de choque. Por el contrario, con el *travelling* se pasa gradualmente del

¹⁰ “Dos cuerpos que llenan todo lo que pueden de la pantalla, que muestra aproximadamente desde sus coronillas hasta sus muslos, por tanto la cámara está entre plano medio y primer plano” (Chatman, 1990: 105).

uno al otro, el objeto se integra en el conjunto concreto (Mitry, 1963). Este recurso podría mezclar las escenas para dar continuidad y crear confusión visual, el espectador se desplazaría de una a otra sin otro corte más que la entrada o salida de personajes, mas el cambio sería paulatino, casi imperceptible, como es el caso de la escena en donde Isidro encuentra a don Jesús.

Por último, la secuencia se entiende como el conjunto de escenas que transcurren una tras otra hasta integrar una unidad narrativa, planos ordenados que integran la línea del argumento, los cortes que lo conforman son tajantes en un desorden cronológico; existen variaciones en cuanto a la transición; tales como: el encabalgamiento de las escenas,¹¹ la secuencia de los planos se superpone entre dos escenas a partir de ambos sentidos: se observa una imagen pero escuchamos el audio que le corresponde a la que se presentará de inmediato.

B. La focalización literaria expresada en planos cinematográficos

Anteriormente, se habló de la focalización múltiple que caracteriza a la novela, esta orientación del punto de vista narrativo tiene otras expresiones en el cine, por ejemplo el uso del plano. Este elemento distingue tres instancias: el encuadre, el ángulo y los movimientos de cámara; aunque se trata de un recurso propiamente técnico, su objetivo es exponer un punto de vista psicológico y significativo que buscará manifestarse por medio de una imagen previamente estructurada, un camino de visión con un concepto propio. A pesar de que la imagen ya está construida, se muestra por medio de una estética de la mirada y un lenguaje visual que va más allá de lo que ve la cámara.

La focalización múltiple de la novela hace al lector moverse desde lo que ve el narrador hasta lo que piensa cada personaje. En la película esa focalización permite al espectador mirar lo que la cámara quiere que vea, por tanto, la transposición de las miradas se lleva a cabo a partir del juego de planos. Un plano es el funcionamiento

¹¹ Cuando Jacinto fue acusado de asesino en el ministerio público, el personaje se quedó solo arrinconado entre los barrotes, la toma se desplazó desde la mitad del cuerpo hasta que se centró en su rostro unos segundos, mientras el audio cambió paulatinamente de ese espacio otro, es decir, mientras Jacinto está en la delegación y la cámara estática trata de fijar sus angustiosos rasgos, entra un audio de pájaros silbando y la imagen cambia a la escena donde Jacinto llega a su pueblo y encuentra a su hijo muerto.

ininterrumpido de la cámara que produce la acción continua en la pantalla, se puede incluir un cambio de foco o un movimiento de cámara siempre que sucedan en el transcurso de una sola toma (Konigsberg, 2004). Es la construcción básica de una película, similar al papel que desempeña una palabra en el lenguaje; los planos se montan juntos para formar escenas y a su vez, para formar secuencias.

La longitud de los planos oscila desde aquellos que ocupan muy pocos fotogramas, para crear un efecto fugaz, hasta aquellos que ocupan 10 minutos, que es la duración de un rollo entero de película en una cámara profesional. Así, la duración predominante de los planos en el transcurso de una película a menudo refuerza la perspectiva del director sobre el tema y crea un ritmo propio que ayuda a transmitir las intenciones de la obra, como hizo David Wark Griffith, quien fue el primer cineasta que movió la cámara acercándola y alejándola de los personajes, utilizando cada plano por su valor psicológico o emocional para desarrollar el dramatismo de la escena (Konigsberg, 2004).

Un medio recurrente en la película es la exposición del lugar para la presentación de la acción o de un personaje, como es el caso de la escena posterior al asesinato, se muestra el edificio de la construcción y, a lo lejos, los albañiles acercándose a su lugar de trabajo; más tarde el edificio y a un lado los albañiles sentados alrededor de la fogata; mientras la toma capta todo el espacio se va acercando en un *zoom*¹² lentamente hasta cerrar el cuadro a los tres personajes que escuchaban la historia de don Jesús. Otro cuadro similar sería la entrada de Celerina a escena, cuando se muestra a lo lejos caminando y acercándose a la construcción hasta toparse con Isidro. Un cuadro parecido, pero con mayor importancia, es el de don Jesús bien vestido saliendo de su cuarto cargando la cruz el día de la fiesta en la construcción. El plano usado toma el nombre *de plano general*, el cual muestra a los personajes en una cierta lejanía que los sitúa en el contexto de su entorno físico; su objetivo es presentar o introducir el espacio en donde se sitúa la acción.

Este plano general, en ocasiones, se muestra en un *ángulo picado*, en donde se sitúa la cámara en una posición en la parte alta del edificio y los albañiles en una

¹² “Movimiento aparente de alejamiento o acercamiento a un objeto, conseguido por medio de un objetivo de longitud focal variable” (Konigsberg, 2004: 585).

proporción pequeña; su finalidad es aplastar al individuo y colocarlo en estado de inferioridad moral o física (Mitry, 1963).

Por otro lado, el diálogo entre dos personas es frecuente en la película y por lo regular tiene una carga importante para el significado de la historia, como el caso de la discusión entre don Jesús y Sergio, luego del robo de la tarraja; se encuentran situados en un *two shot*, que genera una sensación de tensión creada por ambas masas colocadas con la finalidad de exagerar el conflicto (Chatman, 1990).

El diálogo referido inicia cuando Sergio le dice a don Jesús: “Usted sabe que Dios nos lleva cuenta de todo lo que hacemos y de eso nos van a juzgar el día de nuestra muerte, los sufrimientos de esta vida no son nada en comparación a los que tendremos en el infierno si no nos arrepentimos...” (Fons, 1976). Mientras la toma se va acercando en un *zoom* hasta convertirse en un plano medio, don Jesús le responde: “Lo que pasa es que tu a fuerza quieres ver en mi un cabrón y, ¿sabes por qué?, porque tú solo miras lo que llevas dentro, pura mugre; pero no le hace, para eso estoy yo aquí: para cargar con tu mugre y con la de todos los demás” (Fons, 1976).

El *two shot* se presenta por lo regular en un plano de tres cuartos o americano, tomado desde las rodillas hasta la cabeza; a pesar de que Fons decide valerse al mismo tiempo de un lento *zoom*, el cual se acercará hasta un plano medio, desde el busto hasta la cabeza, con la intención de destacar un diálogo significativo: don Jesús va a cargar con toda la mugre de la sociedad, como Cristo cargó con nuestros pecados. En el momento en que don Jesús termina de hablar, la cámara se abre y regresa al plano anterior mientras don Jesús da la espalda y se va. Queda entendido que al momento de cerrar la toma y acentuar las facciones de ambos mostró la importancia del diálogo.

Asimismo, el diálogo anterior permite una asociación con temática religiosa: don Jesús-Cristo, una correspondencia entre el personaje principal y la figura más emblemática de la cosmovisión cristiana. Para mostrar una similitud entre el personaje y Cristo, la película utiliza el emeneto del *primerísimo primer plano* en la escena en que don Jesús tuvo un ataque epiléptico mientras los albañiles comían, unos gritaban “que

le sujeten las extremidades”, mientras le metían una cuchara en la boca llena de espuma¹³.

En la primera escena, la del asesinato, don Jesús se arrastra y hace un recorrido por el cuarto, al igual que Cristo cuando era apedreado y obligado a continuar hasta llegar al lugar de la crucifixión, el personaje en la película es golpeado, acorralado y perseguido por el asesino; el hombre hacía un intento por escapar hasta que no pudo más y quedó rendido ante el criminal, quien lo terminó por completo. En este recorrido se utiliza la *cámara subjetiva*, una forma de focalización desde donde se observa lo que sucede, desde los ojos del asesino, un tipo de visión en primera persona, puesto que

La imagen cinematográfica se halla siempre teñida de subjetividad. Pero esta subjetividad corresponde al autor, al ‘mostrador de sucesos’, al narrador de la historia. Proyectada sobre una pantalla, la imagen se ofrece como objeto. Por tanto, se la puede calificar de objetiva, tanto más cuanto que lo es respecto al drama representado. La mirada de la cámara es la de un espectador invisible que podría desplazarse a cada instante y considerar las cosas, los acontecimientos, los personajes, desde diversos puntos de vista sucesivos. Pero a esta mirada se viene a añadir la visión de los personajes del drama. La imagen entonces se clasifica de subjetiva, porque permite al espectador ponerse en el lugar de los héroes, ver y sentir como ellos (Mitry, 1963: 69).

La cámara queda sustituida por uno de los personajes: se observan las cosas desde su lugar y se identifica con su mirada. El objeto de usar este recurso es desorientar al espectador por ser incapaz de definir como elementos suficientes del comportamiento del personaje o situarle con exactitud, lo cual nos convertiría en cómplices por participar en el momento del asesinato y no saber quién es el responsable. El empleo de la cámara subjetiva supone un realismo para juzgarlo desde el interior; el director espera que el espectador participe y juegue un papel en la resolución del caso (Mitry, 1963).

La función de esta técnica es otro componente mayor logrado de la película; transponer la polifonía y el carácter del género policial en la búsqueda del criminal, con un recurso como la cámara subjetiva, logra reunir todas las posibilidades de culpables en una sola visión que, al mismo tiempo, se desplaza entre la realidad del cine, nuestros ojos, el lente de la cámara y el mismo asesino. El efecto que produce en el

¹³ Este tipo de encuadre coloca al espectador ante el detalle del objeto. A pesar de que los planos no tienen duración de más de un segundo, señalarlos sugiere una mirada de comparación a los estigmas de la crucifixión (Konigsberg, 2004).

espectador es un acercamiento involuntario y obligado por el cual nos vinculamos con el homicida.

Mientras el término *focalización* se concentró primordialmente en el estudio de la literatura, los narratólogos André Gaudreault y Francois Jost han señalado que este concepto requiere modificarse para el análisis del cine, puesto que la focalización ofrece cierta claridad en una novela, donde la visión es metafórica, pero se vuelve paradójico en un medio meramente visual como el cine, debido a que puede mostrar de manera simultánea lo que ve y dice un personaje. De esta manera, los narratólogos dedicados al estudio del filme proponen el término *ocularización* para especificar lo que la cámara muestra y lo que el personaje está observando; por tanto, a ese recurso de observar lo que el personaje mira se le denomina *ocularización interna primaria* (Stam, 2004).

Otra propuesta de Fons a la estética de la mirada es la utilización de puntos específicos desde donde se muestra la acción y que, al mismo tiempo, insiste en este acercamiento a la situación; tal es el caso de las tomas en donde se inmiscuye la cámara, como si fuera una espía del acontecimiento.

Por ejemplo, la imagen en la segunda escena (véase imagen 1),¹⁴ donde Isidro encuentra a don Jesús. La cámara está situada en la ventana opuesta al edificio del crimen, pero la toma inicia en *picado* haciendo un movimiento a la derecha en *zoom* hasta llegar a la ventana donde se visualiza el perfil de Isidro.

¹⁴ Todas las imágenes son capturas de pantalla tomadas directamente de *Los albañiles* de Jorge Fons (1976).



Imagen 1

Una muestra más es el tipo de encuadre detrás de las rejas, en el momento del interrogatorio (véanse imágenes 2 y 3); la intención es posicionar al espectador dentro de una celda, como si él mismo fuera también un culpable. Este es el caso del *emplazamiento*, punto de vista o ángulo que adopta la cámara a la hora de captar una escena (Konigsberg, 2004), solo refiere a una postura de la cámara, mas en el contexto que Fons lo ha plasmado, cobra un sentido distinto: alguien que está presente del otro lado de la ficción.



Imagen 2



Imagen 3

No obstante, se presenta un juego con las miradas en la escena donde el Chapo habla con Josefina, la esposa de don Jesús; le dice que la quiere ver, puesto que tienen un amorío. La cuestión es que, en la posición en la que se encuentra la cámara, nos deja mirar cómo al fondo don Jesús se acerca, él escucha esa conversación y, consecutivamente, la cámara se coloca en una posición contraria (véanse imágenes 4 y 5). La segunda visión no es la del velador, puesto que la cámara está situada dentro del material de construcción, como si se estuviera escondiendo; si fuera la perspectiva de don Jesús, la cámara quizá se encontraría por encima del material, tendría el movimiento natural del cuerpo expresando en la cámara subjetiva y no se acercaría tanto al Chapo, pero se trata también de un emplazamiento derivado de un contracampo.

Trata de presentar una visión desde cierto ángulo y cambiar al contrario para mostrar la contraparte; Mitry lo define como:

El punto de vista diametralmente opuesto, o por lo menos, el campo inverso considerado según una latitud variable. Es el 'cuarto muro' descubierto y considerado objetivamente. El campo único es el espacio teatral (de tres lados), y la ausencia del contracampo, la visión del señor situado tras la concha del apuntador. Desde el instante en que hay movilidad de puntos de vista y desplazamiento en el espacio hay cine y, por tanto, contracampo [...] Gracias a la multiplicidad de ángulos, ese 'otro' se halla de hecho implicado en el conjunto (1963: 20).



Imagen 4



Imagen 5

Por último, el posicionamiento de la cámara también es proyectado como “la visión del pueblo”; únicamente en el momento de la aprehensión del Patotas después de convertirse en sospechoso de la muerte del velador. En este momento se presenta la multitud en un plano general, mientras la cámara en mano sigue al Patotas, quien es llevado por los policías hasta la patrulla; pero durante el lapso en el que es trasladado al auto, la cámara presenta ajeteos como si fuera una persona más del pueblo que no quiere que se lo lleven.

2. Rostro y personaje

La teoría sobre el personaje se ha manifestado ya desde Aristóteles, quien lo subordina a la trama; los formalistas al basar sus teorías en la clasificación aristotélica, sostienen que el personaje está en función de la trama convirtiéndose en un elemento secundario. Sin embargo, Seymour Chatman (1990) afirma que, de ser así, podría pensarse lo contrario: la trama necesita del personaje. El autor no cree necesaria la idea de la prioridad puesto que las historias solo existen cuando se dan sucesos y personajes a la vez.

Considera al personaje como ser autónomo, no como una simple función de la trama, ya que es reconstruido por el público debido a que la narración evoca un mundo, y puesto que no es más que una evocación, se nos deja libres para enriquecerla con cualquier experiencia real o ficticia que adquiramos, siempre y cuando valga la pena y no recaiga en lo trivial.

Mientras tanto, la personalidad es un medio natural y útil de analizar a los personajes, no tienen vidas, solo les dotamos de personalidad en la medida que es una estructura familiar para nosotros, en la vida y en el arte. Un nombre propio, implica contar con rasgos que fueron codificados culturalmente y, a su vez, con un sistema de hábitos, acciones repetitivas, rasgos y carácter. Por ejemplo cuando en la novela se denomina a Munguía “el detective de la corbada a rayas” se le atribuyen características sociales y económicas, así como la composición de una personalidad seria, recta y profesionalmente activa; es decir, cada pieza que conforma a los personajes se vincula estrechamente con el contexto de los mismos y su quehacer en la historia.

Los personajes existen y se mueven en un espacio anterior a cualquier tipo de materialización, como la pantalla bidimensional del cine, el escenario tridimensional del teatro, el espacio sugerido por la imaginación. De esta manera, el escenario hace resaltar al personaje en el sentido figurativo, es el lugar y colección de objetos frente a los cuales van apareciendo adecuadamente sus acciones (Chatman, 1990).

En la literatura, el diálogo es la expresión del personaje; se puede conocer al responsable de las acciones, ya sea por un diálogo directo desde sus palabras, o desde un indirecto a partir del narrador, la palabra es la que permite la acción. El

diálogo en el cine, da la impresión de vida, no debe ser desaliñado o incoloro, sino espontáneo. Debe salir de la boca de los personajes y no de la memoria de los actores (Mitry, 1963). Los momentos de conversación deben tener tiempo para pensarse, como ocurren en la vida real, y de esta manera contribuir a la sensación de realidad. Todo cuanto en novela participa del estilo directo puede traducirse en cine por medio del diálogo y del comportamiento. Esto, añadido a lo que se dice, es la manera de decir y de actuar, el juego de los actores. Tal es el caso de la transposición entre la construcción de los personajes en la novela *Los albañiles* y la película de Fons, a pesar de que ambas busquen expresar el vicio encarnado en el comportamiento y acción del personaje, tanto en una como en otra, se configuran a partir de expresiones diferentes, es decir, la novela utiliza el diálogo y la descripción, mientras que el cine lo presenta visualmente; existe un enriquecimiento del personaje literario a partir de su reconstrucción cinematográfica y viceversa.

Conjuntamente, lo que participa del estilo indirecto puede definirse por la expresión visual pura; es el papel del montaje, del encuadre, de los movimientos de cámara, así como de la organización espacial del campo en relación con la acción y la situación, por tanto, es el análisis de los hechos y de los gestos en su ritmo apropiado. De este modo, la relación de los estilos directo e indirecto coincide con la de los dos modos de expresión –el visual y el verbal–, actuando de forma diferente sobre el concepto. Todo cuanto en literatura aparece poco a poco en el espíritu del lector tras un análisis, puede ser percibido inmediatamente (Mitry, 1963). Mientras que en la novela hay un narrador que introduce la acción y la conduce hasta el diálogo del personaje, en la película el personaje mismo ejecuta la acción y actúa su diálogo, un ejemplo de la novela *Los albañiles* sería la escena en donde Isidro encuentra muerto a don Jesús; “Lo encontró Isidro, el peón de quince años” (Leñero, 1999: 1), en la película Isidro aparece y representa el momento; el personaje muestra facciones tomadas del Isidro literario y otras nuevas incluidas por el director.

Por tanto, Arnheim sostiene que la combinación entre imagen y palabra debe ser necesaria y nunca redundante, producir un auténtico paralelismo entre los elementos que procura, así como jerarquizar la imagen sobre la palabra. (Wolf, 2001). A partir de este planteamiento que envuelve al personaje, se abordará a continuación un

postulado de ideas que se orientan hacia la construcción de los personajes cinematográficos desde su creación literaria

A. El intercambio de identidades

A lo largo de la novela, se muestra un sutil vínculo entre algunos personajes que aparentemente tienen cosas en común, tal como una sensación de vaguedad o duda generadas por la inversión entre uno y otro. En el transcurso de la novela y la película, se proyecta claramente una estrecha relación entre Isidro y don Jesús, dos personajes que se mueven a la par como protagónicos, dialogan: don Jesús le da consejos e Isidro, le cuenta sus vivencias y, a pesar de ser personajes contrarios, convergen. Isidro es inexperto, el más joven entre todos los trabajadores, mientras don Jesús es el anciano que pretende persuadir al novato para abusar de él, que al mismo tiempo le hace compañía y le da disfrutes sexuales. Sin embargo, don Jesús también depende de Isidro; en ocasiones está desesperado porque el peón no lo abandone, busca hacer y decir cualquier cosa con tal de que permanezca a su lado.

Un primer caso de intercambio entre estos personajes se presenta en la novela cuando don Jesús abusa de Isidro y los albañiles se burlan porque el viejo lo quiso convertir en homosexual. Así como lo menciona Gabriel Medina (2007), en el acto sexual entre don Jesús e Isidro se consuma el intento de fusión con el otro. Esta relación en la novela se logra de algún modo cuando se menciona que Isidro se estaba pareciendo a don Jesús, en sus gestos, la forma de hablar e incluso se le iba endureciendo la cara por la tierra de la obra y sus facciones se paulatinamente se asemejaban a don Jesús. Mientras tanto en la película se muestra únicamente la complicidad entre ambos a partir de la acción, los dos necesitan y en la mayoría de escenas aparecen juntos.

No obstante, solo hay un elemento que persiste en cuanto a la relación entre don Jesús e Isidro: en la segunda escena, cuando Isidro es quien encuentra al viejo muerto y desciende corriendo para avisar que lo han asesinado, cuando llega al último piso y sale del edificio, se encuentra en la construcción y los albañiles ya habían cavado una zanja, Isidro cae dentro, como si don Jesús hubiera muerto y a Isidro lo fueran a enterrar. La continuidad o relación entre los sucesos se verifica con el apoyo del

vestuario, Jesús e Isidro mantienen un tipo de ropa en varias escenas, el viejo con paliacate rojo amarrado al cuello, camiseta percutida, mezclilla azul, pantalón café sucio, sombrero y, en algunos casos, su cobija amarrada; Isidro usa pantalón café con camiseta naranja y gorro café oscuro. Esta ropa la usan juntos repetidamente, cuando llega a cambiar ambos lo hacen. Tampoco participan directamente en la construcción: el velador no trabaja en los andamios e Isidro solo es el peón que realiza actividades sencillas, como auxiliar.

Un segundo caso se da entre Encarnación y Celerina. Don Jesús estaba enamorado de Encarnación al igual que Isidro de Celerina; las dos mujeres también mantienen una línea paralela. El velador toma a Celerina como si fuera Encarnación y al mismo tiempo Isidro quiere a Celerina como el viejo quería a su primer amor. En la película no se lleva a cabo esta relación, puesto que la figura de Encarnación es omitida; el personaje quedó fuera de la selección del guion, por tanto la figura de Celerina se configura como la adolescente en su apogeo, la única mujer, que se pasea por la construcción sin vengüenza de las miradas de los albañiles, a pesar de su apariencia de niña.

Un tercer caso es Isidro el peón e Isidro el hijo muerto de Jacinto; en la novela el narrador busca despistar al lector mostrando el traslado entre un Isidro y otro, puesto que Jacinto le llama “mijo” a la hora del trabajo y se refiere a Isidro como su único hijo, puesto que todos sus otros hijos eran de hombres distintos. En esta confusión hay una inversión de personajes, a Isidro lo mataron con una piedra e Isidro el peón reemplaza al hijo muerto de Jacinto, no es una coincidencia que ambos lleven el mismo nombre y que sean tan parecidos, más bien es un recurso narrativo para crear un doble sentido. Por ejemplo, cuando Jacinto platica con el ingeniero y le hace saber su pesar sobre el accidente que sufrió Isidro, y lo mucho que le dolía porque era su único hijo de sangre:

¿Por qué tenía que ser Isidro, ingeniero? ¿Por qué Isidro y no la Rosa o cualquiera de los otros?[...] A mí no me hacen pendejo. Desde antes de que me la trajera para acá se metía con todos. El panzón le hizo a la Rosa. Tú lo conociste, Darío, o llegaste a oír hablar de él ¿no? El panzón fue. ¿Verdad que fue el panzón, vieja? Ya que ganas con porfiarme. Mírela ingeniero, muy sorda muy sorda... (Leñero, 1999: 214-215).

En la novela esta parte se cuenta primero cuando Jacinto lleva al ingeniero a su pueblo para beber el curado de piña que tenían preparado y encuentran a Isidro muerto

por una pedrada que accidentalmente le arrojó su hermana. En capítulos posteriores se repite este mismo diálogo pero en el festejo del día de la Cruz en donde también beben curado de piña y también Jacinto le habla a un ingeniero, que parece ser el mismo pero se trata de otro, estos dos elementos confunden a qué ingeniero le está contando y si está sucediendo en el momento del festejo o está recordando un hecho pasado.

El intercambio entre personajes no se conserva en la película, el caso de Isidro peón e Isidro hijo muerto de Jacinto, se disuelve en la escena donde aparece la madre de Isidro en una casa miserable, del mismo modo que se muestra a Jacinto en su pueblo tras la muerte de su hijo. Más tarde, en la fiesta de la Cruz se lleva a Isidro y en ningún momento se menciona que el hijo de Jacinto se llamaba igual. El ingeniero que lo acompañaba a su pueblo no vuelve a aparecer en escena y en el festejo del día de la Cruz, Jacinto no le cuenta a nadie más sobre la muerte de su hijo.

B. Las facciones de la imagen

El personaje literario se encuentra construido dentro de un medio verbal que utiliza el diálogo, la descripción, su contexto, su acción vinculada con otros y con el espacio-tiempo. El objetivo de este apartado es analizar el proceso de la transposición de códigos verbales de los personajes que se reconfiguran en un ambiente audiovisual, de tal manera que se plantea cómo la imagen visual proyecta su contenido concatenado a una imagen sonora, ambas conjugan una presencia compleja que muestra un nuevo semblante visto con otros ojos, otra mente y otras posibilidades de mundo.

A pesar de que los personajes de cine pierden algo de la complejidad verbal que los caracteriza por una textura que evoluciona lentamente en la novela, ganan cierta solidez automática en la pantalla por medio de su presencia corporal; así, buscará elaborarse por medio de sus propios recursos. Queda claro que existe un antecedente verbal, mas su necesidad alcanzará múltiples elementos como movimiento corporal, estilo actoral, gestos, locación, vestuario, acento y tesitura de voz; al mismo tiempo, se moldea con el diálogo, la iluminación, la utilería y la música; además no solo actúan, también reaccionan, registran sorpresa, aburrimiento o curiosidad. Igualmente enuncian diálogos con determinada entonación, simultáneamente se observa la expresión facial-corporal que acompaña a las palabras junto con el resto de elementos que participan

en el instante de la acción, algo que por lo general no se especifica en la novela por su carácter sujeto a la palabra.

Los encargados del montaje contextualizan las palabras no solo a través de la actuación y la puesta en escena, sino por medio de las vías mencionadas, así tienen la posibilidad de asociar un personaje particular y un tipo de iluminación específico, colocándolos bajo cierta luz o vistos desde determinado ángulo con la finalidad de adjetivarlos. Mientras en las novelas poseen una entidad única, en la reconstrucción cinematográfica tienen tanto al personaje como al actor. A estas dos partes se les conoce como dualidad de la representación cinematográfica, la cual ofrece la posibilidad de interacción y contradicción que son negadas a un medio puramente verbal (Stam, 2014).

Si analizamos esta dualidad, en primera instancia el personaje literario ya está construido y la película puede o no seguirlo al pie de la letra. En el *casting* para la selección del actor ya se habrán elegido los rasgos que buscarán en una persona: edad, complexión física, rasgos faciales, color de cabello, timbre de voz, lenguaje corporal, técnica de actuación, acento y dicción. Con todas estas cualidades, o al menos acercándose a la idea que tiene el director, López Tarso fue elegido como protagonista haciendo el papel de don Jesús, un hombre viejo, con un ríspido timbre de voz y un acento mexicano del centro, que no le fue difícil ajustar a la jerga del albañil. Por su parte la fisionomía del Chapo Álvarez, Jacinto, Isidro y Patotas se asemeja al perfil del mexicano, con estatura media, piel morena, cabello negro y lacio.

De esta manera, existe una relación entre la identidad del personaje y la forma en la que la cámara muestra el rostro; el modo de presentar las facciones es a partir del *close up*: cuando la cámara se cierra al rostro para mostrar la expresión facial, existe un vínculo con el primer plano, puesto que en él se muestran detalles de los movimientos.

La exacerbación del gesto funcionará en otra dirección. En ella se apuntará a la concentración de los micromovimientos del rostro para generar un gesto dominante que retorna a sí como parte de una serie de elementos compositivos. Los micromovimientos faciales concentran la información para construir un gesto carente de la ambigüedad expresiva del rostro y para rescatarlo en la imagen en relación al contexto, al cuerpo o al diálogo. Dicha concentración conlleva una potencia de la emoción, pensamiento o deseo que contendría al rostro y, en ello, su propia desmesura con respecto a su contexto (Santa Cruz, 2011: 140-141).

El llamado *plano de reacción* apoya la situación de formar un perfil a partir de una toma, muestra la respuesta facial de un personaje a algo que acaba de ocurrir en la pantalla, es decir, el rostro del personaje es acentuado para el énfasis gesticular de la circunstancia en la que se encuentra, tal es el caso del sufrimiento de Jacinto tras la muerte de su hijo presentado en un *close up* (véase imagen 6).



Imagen 6

A diferencia de la novela, el cine cuenta con el recurso del *close up* para enfatizar momentos, situaciones o emociones, el acercamiento paulatino al objeto específico es un elemento único del cine, mientras la narrativa describe cada detalle lo hace por medio de la palabra y el énfasis siempre será verbal, sin embargo el cine lo muestra directamente.

Igualmente se vale del *primerísimo primer plano* para mostrar la importancia de un objeto o destacar alguna información, como es el caso de la toma del Patotas (véase imagen 7).



Imagen 7

La finalidad de esta herramienta es evidenciar el papel de la mirada específicamente de este personaje, es decir, el Patotas es quien mira, quien escucha y a quien no le importa decir la verdad; es quien se percata de toda la podredumbre social y permanece atento ante cualquier situación, se convierte en el representante del pueblo, este hombre con un estilo vulgar de hablar, los ojos saltones y la recurrente recriminación a la sociedad que lo oprime; encarna al pueblo culpable de sus propios males, de quien se abusa porque no puede hacer nada, y quien trabaja pero no obtiene el pago justo. Patotas está construido a partir de estos parámetros de injusticia y marginación, es la voz de las mayorías, quien denuncia las atrocidades del sistema.

Tal es el caso de cuando se realiza el pago a los albañiles y al Patotas le descuentan de su paga y dice: “Vénganos tu reino y que trabajen los weyes, mientras haya weyes que se partan la madre mientras otros se agarran todo el bonche como no, ah pero nunca faltan los muertos de hambre que trabajan por lo que sea como sea y por donde sea... Por eso están como están, porque les falta huevos para decir las verdades” (Fons, 1976).

Al final los detectives lo quieren culpar porque no tiene cómo defenderse, sabe que no tiene esperanzas: “como decía don Jesús, aquí se jode el jodido, por pobre y porque no tiene en que caerse muerto, ni tiene quien lo defienda; por eso tienen que chingar al pobre y usted allá con los suyos defendiendo a los mismos de siempre porque ni con su buen corazón, ni con nada, va a hacer que cambien las cosas” (Fons, 1976). De esta manera el Patotas cobra un sentido fundamental como la crítica al sistema abusivo que defiende a los poderosos y culpa a los inocentes de las clases bajas. A diferencia del cine, en la novela la figura del Patotas no se construye con el mismo enfoque, forma parte de los sospechosos del crimen como albañil trabajador de la construcción.

El vestuario es otro componente que configura al personaje; ya se ha mencionado la ropa con la que aparecen Isidro y don Jesús; casi siempre está llena de tierra y desgastada, a diferencia del Chapo con camisa blanca, pantalón de vestir, en la escena del interrogatorio le agregan una chamarra de piel. El Chapo no pertenece a la clase más baja y pobre: es quien contrata y paga; sin embargo está subordinado al ingeniero Federico, caracterizado por la variedad de vestuarios coloridos y a la última

moda de la época, sin embargo, el uso de colores pasteles le restan personalidad, carente de responsabilidades o falta de seriedad, a diferencia de su padre, el ingeniero Zamora, quien siempre viste tonos oscuros, con traje formal y corbata, lo cual le da presencia sobre todos los demás. El vestuario colabora en la construcción del personaje en tanto define su estatus social de modo evidente a través de su indumentaria y apariencia.

Para concluir este apartado, es importante observar la forma en la que se presenta la idea del edificio no solo como un lugar físico en donde se desarrolla la historia, sino como prácticamente un personaje a quien, mediante una prosopopeya, se le adjudican cualidades humanas; don Jesús dota de acciones al edificio en donde se desarrolla la historia. Por ejemplo, cuando el Nene llega al cuarto del viejo para la revisión de las notas, don Jesús comienza a hablar para sí mismo de cuán importante es el edificio para él, es como un hijo, como si él fuera el padre de ese hijo que va creciendo durante la obra; la construcción se come el cemento, la varilla y la arena, como si fuera el alimento que lo solidifica, le gusta verlo crecer desde que solo está el terreno, le gustaría que las obras no terminaran nunca porque cuando están en crecimiento son de todos los que las trabajan, pero terminadas son de otra gente que nunca vio crecer al hijo, son de los compradores que no ven ni valoran la sangre y el sudor que corre por las vigas y cuando no queda más por construir, los albañiles son desplazados a otras obras.

Por tanto, a pesar de que el edificio es el motivo por el cual los albañiles se relacionan entre sí, se conocen, trabajan, se desenvuelven, no es únicamente un espacio que los une y en donde se desarrolla la acción; se manifiesta como un recurso simbólico de la infinitud del velador, como la creencia popular mexicana de que en una obra alguien debe morir para que sea el encargado de cuidar ese lugar; don Jesús muere dentro del edificio cuando aún no está terminado, así no tiene que ser desplazado, permanecerá por los siglos de los siglos velando la misma obra. El edificio es la prolongación de la vida en una cimentación interminable dentro de una novela sin final, una especie de reencarnación tangible que alcanza su eternidad al permanecer en construcción por medio del sacrificio.

3. En construcción...

*La imagen es una impresión de la verdad;
el atisbo de la verdad que, en nuestra
ceguera, se nos permite.*
Tarkovski

En el siguiente apartado, se plantea que la película *Los albañiles* de Jorge Fons atiende a una estética del simbolismo que expone la cruda realidad del contexto cultural, social y económico mexicano. El objetivo del filme, más allá de dirigirse a un público numeroso en una época crucial para el cine en México, no es pretencioso en cuanto a técnicas cinematográficas, sino busca establecer un eje simbólico concentrado en la miseria mexicana del desgastado catolicismo que se carcome los restos de la clase baja en sus rebuscados rituales religiosos y el clasismo social tan marcado por los desfalcos de los ricos y la explotación de los pobres.

De esta manera, se propone una mirada a la película como una forma visual alegórica de mostrar el contexto mexicano a partir de la imagen descriptiva estática que resume y contiene en sí misma un significado religioso.

A. La edificación de un contexto degenerado

*Los símbolos están en el centro, son el corazón de esta vida imaginativa.
Revelan los secretos de lo inconsciente, conducen a los resortes más ocultos
de la acción, abren la mente a lo desconocido y a lo infinito.*
J. Chevalier

En cuanto a la cuestión visual de la selección de la imagen en la película, se muestra un recurrente uso del símbolo; la composición de la fotografía está basada en un código simbólico más allá de la narración. De esta manera, se entiende por símbolo la representación de una idea abstracta que se funda en el convencionalismo de una cultura o sociedad y el cual cobra un significado arbitrario. Jean Chevalier (1986) cita a J. Ouves Puig, quien define al símbolo como

...el fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por él a modo de puente el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere. Pues precisamente por el símbolo la existencia y la realidad del mundo sucesivo dejan de ejercer su tiranía sobre la mente. Las ideas-fuerza, grabadas desde

la antigüedad en la piedra y la madera, cantadas y dichas en el mito con inspirada gracia, y escenificadas en el drama perpetuo de la naturaleza y la vida, operan en nosotros un retorno, una reubicación en lo atemporal anterior al tiempo (9-10).

La presencia de los símbolos posibilita discurrir acerca de lo que constituye a la sociedad, la historia y la cultura. Como diría Mircea Eliade: es la categoría trascendente de la altura, de lo supraterrrenal, de lo infinito que revela al hombre entero, a su inteligencia y alma. El simbolismo es un dato inmediato de la conciencia total, el hombre se descubre como tal y cobra conciencia de su posición en el universo; estos descubrimientos determinan tanto la actividad de su subconsciente como las expresiones de la vida espiritual (Chevalier, 1986).

De esta manera, el cine hace posible representar contradicciones culturales temporalizadas no solo dentro de la toma, por medio de la puesta en escena, la escenografía, el vestuario y los otros elementos, sino también a través de las interacciones y contradicciones entre las diversas pistas que pueden mutuamente oscurecerse, empujarse, disminuirse, relativizarse o acompañarse (Stam, 2014).

Tal es el caso del edificio: deja de ser un espacio físico para convertirse en un símbolo (llámese escenario simbólico), puesto que establece en una estrecha relación con la acción. Acontecimientos tempestuosos tienen lugar en espacios tempestuosos (Chatman, 1990).

Mientras tanto, el cine hace uso de la imagen descriptiva como recurso para manifestar el drama, el movimiento, la acción, desde un ángulo susceptible de dar la mejor descripción, en este caso, del lugar. El punto de vista es el más favorable a la expresión de la acción y la mirada es lo más impersonal posible, ningún detalle, ningún personaje puesto en relieve, con lo cual se consigue el objetivo: una significación simbólica (Mitry, 1963).

La primera escena que abre la historia: tomas nocturnas del edificio en obra negra sin presentar ningún personaje, ninguna acción, solo el ligero movimiento del *zoom* en la toma para señalar la ventana del departamento en donde será asesinado don Jesús.

En un principio, la primera significación que posee el edificio es el ordenamiento del caos, en contra parte a la obra que todo presenta en desorden; el edificio es el

centro de la acción en donde transcurren las acciones y representa el equilibrio que no hay en la sociedad, ni en el discurso de la novela ni en el argumento de la película. La construcción es la renovación de la creación, un edificio se establece como un doble simbolismo del retorno al centro y del paso de la tierra al cielo.

Es notable el hecho de que, en algunas regiones del mundo, al inicio y durante una construcción esta se acompañe de prácticas rituales, especialmente sacrificiales: se trata de incorporar al edificio la esencia o la vida de la víctima y así se trata de purificar el sitio, de protegerse de los accidentes, es decir, por medio de la muerte “no intencional” de algún trabajador o alguna ceremonia religiosa en donde un sacerdote intervenga en la bendición del inmueble (Chevalier, 1986).

Luego, un plano de la parte interna en un desplazamiento largo de la cámara hacia la izquierda mostrando las herramientas de trabajo, botes de pintura, el lugar en obra, y en ese trayecto aparece una ventana con los vidrios marcados con una X (véase imagen 8), al mismo tiempo que uno de los vidrios incluye un cráneo. Este símbolo representa el ciclo iniciático, la muerte corporal y el renacimiento a un nivel de vida superior y condición del reinado del espíritu. El cráneo se representa a menudo entre dos tibias cruzadas en X, formando una cruz de San Andrés, símbolo del descuartizamiento de la naturaleza bajo el predominio del espíritu y, en consecuencia, símbolo de perfección espiritual (Chevalier, 1986).



Imagen 8

En cuanto a la cruz, remite a una cuestión religiosa cristiana, sin embargo, es uno de los símbolos que se registra desde la más alta antigüedad. Es el símbolo del

intermediario, del mediador, de aquel que es por naturaleza reunión permanente del universo y comunicación tierra-cielo, de arriba abajo, y de abajo arriba. La tradición cristiana ha enriquecido prodigiosamente el simbolismo de la cruz al condensar en esta imagen la historia de la Salvación y la Pasión del Salvador (Chevalier, 1986).

Se distingue igualmente la cruz de pasión y la cruz de resurrección; la primera recuerda los sufrimientos y la muerte de Cristo, la segunda su victoria sobre la muerte. Por esta razón está generalmente adornada con una insignia o una llama y semeja un estandarte, o lábaro, que Cristo blandiría lanzándose de la tumba (Chevalier, 1986), como es el caso de la cruz que se muestra al inicio en la película de *Los albañiles*, con la finalidad de remitir al concepto de retorno, no es coincidencia que se elija esta cruz y aparezca segundos después del asesinato de don Jesús; se habla de un elemento visual que apoya a la circularidad de la película, el inicio y el final permanecen ligados y la cruz de la resurrección brinda la connotación del regreso.

La imagen de la cruz se empalma con el sonido de un pájaro y se funde con la imagen de un cuervo volando hacia arriba; el ave solo está presente en el inicio después del asesinato, no se vuelve a presentar en otro momento. Culturalmente el cuervo se relaciona con el mal augurio, sin embargo, desde la antigüedad se le compara con el mensajero de la muerte, se le asigna el papel de guía y espíritu protector; es asociado con el comienzo por el color negro, el inicio y la fertilización; puesto que vive en el aire, se asocia con el poder espiritual del cielo; es un mensajero del cielo (Chevalier, 1986). En la película, tanto el sonido del ave, el paso del cuervo, la cruz y el cráneo, se presentan como símbolos a partir de la imagen descriptiva; más allá de narrar, en esta primera parte, el objetivo es utilizar imágenes que muestren los elementos de un todo, con la finalidad de representar un símbolo, sugerir antes de contar.

De igual manera sucede con la fotografía que expone un contexto degenerado, evidentemente la trama es lo importante, sin embargo, en la película se muestra un propósito específico: exhibir la podredumbre del contexto de la época a partir de los personajes, los planos descriptivos, el color, la iluminación, la música y el sonido. Anteriormente se habló de cómo los personajes representan la problemática de las clases sociales y la forma de insinuación simbólica de los planos descriptivos.

En cuanto al color y la iluminación, son recursos utilizados por el cine para transmitir sensaciones o reforzar instantes, proporcionan adecuación a la realidad. Cuando se habla de color se incluye la gama de tonalidades y, por supuesto, contrastes de blanco y negro, puesto que no solo el color expresa: también su ausencia. Cada color produce un efecto anímico diferente; los colores fríos generan una sensación de lejanía, como el verde, azul, violeta; los cálidos acercan y exaltan, como el rojo, naranja, amarillo. El color está íntimamente relacionado con la perspectiva, los fondos oscuros debilitan los colores y entristecen los objetos. El color no trata de mostrar sino de sugerir. La verdadera riqueza del color en cine consiste en un empleo sutil de los diferentes cromatismos con vistas a contar una historia por medio de este. Puede ser un papel dramático en tanto se emplea como elemento de explicación de las fuerzas. El color, como todos los elementos significantes del filme, debe estar motivado, no debe tener y debe prestarse como una interpretación dramática y psicológica (Mitry, 1963).

En la película se manifiestan los grises de las escenas en la cárcel como una forma de sugerir indiferencia y seriedad; los fondos oscuros y abrumadores se apoyan del contraste de luz, puesto que la iluminación en este tipo de escenas crea sombras, arrugas, rostros tensos y le da un carácter dramático. Sin duda predomina el contraste oscuro con rostros iluminados y rincones en penumbra para enfatizar la pobreza del lugar y austeridad de los elementos presentes (véase imagen 9). A diferencia de los colores brillantes en el día de la celebración de la Cruz, en donde, incluso, es de día y todos asisten con una variedad de colores vivos, no es más que la representación de la diversidad y júbilo de la festividad tradicional.



Imagen 9

La música en el cine es otro recurso utilizado como un reflejo del pensamiento de la clase baja en ese momento; se manifiesta como parte del lugar en circunstancias específicas, de tal forma se propone asimilar la música de esta película como un elemento más que construye el escenario fiel del contexto de la época. No se trata de música con la finalidad emocional que caracteriza los momentos álgidos de sentimentalismo, sino, en este caso, la película integra canciones del folclore mexicano como parte interna del momento real en que se desenvuelve la escena.

La música no tiene porqué comentar la imagen, o parafrasear la expresión visual, o sostener su ritmo; tal como asegura Mitry, la música tiene el mismo papel que el texto: un buen diálogo no debe tener ningún sentido, ninguna lógica dialéctica separado de las imágenes, que son precisamente las que se lo dan. La música del filme no es ni explicación ni acompañamiento: es un elemento de significación y nada más, y a su vez, la música debe renunciar a tener una forma propia si es la aliada de la imagen (Mitry, 1963). El objetivo de la banda sonora en la película *Los albañiles* es recrear el contexto social del México de la época. Así, la selección de las piezas conforma un significado conjunto a la imagen, y reconfigura el momento de la acción como una realidad: “Que la música del *film* se libere por tanto de todos esos elementos

subjetivos; que se haga, al igual que la imagen, realista, que apoye, utilizando medios estrictamente musicales, y no dramáticos...” (Mitry, 1963).

En la novela de *Los albañiles* no hay una selección de canciones que exhiba el contexto mexicano; el narrador y sus descripciones sugiere un entorno, mas el cine reconfigura cada parte del ambiente para envolver la historia en un todo que complementa lo ya expuesto en la literatura, la música y los sonidos se conjugan con la imagen para mostrar un contexto más fiel de la sociedad, la música popular en la cantina salida de un toca discos, la música en la fiesta del día de la Cruz recrean el ambiente en donde se desenvuelve un albañil.

Asimismo, el momento del pago de sueldos, en donde los albañiles están tomando cervezas en una cantina y el plano inicial muestra una rockola que comienza a tocar una canción de género popular que habla sobre la persecución de Pancho Villa por Estados Unidos, evento posterior a la Revolución. Es de esperarse que en toda cantina se escuche música característica de las clases populares.

Otro elemento es el caso de la composición con la que abre la película desde la primera toma, la introducción, el asesinato y los créditos del inicio, se repite también al final, después del sueño de Munguía (ya mencionada). Es una pieza colocada intencionalmente por un personaje dentro de la historia y que resuena en el espacio de la acción; posteriormente la misma composición se escucha en la oficina del detective, quien despierta y la quita del tocadiscos. La música entonces, en este sentido, es

Una especie de aleteo que permitiera medir interiormente el tiempo psicológico del drama refiriéndolo a la sensación primaria del tiempo real. Dicho de otro modo, le faltaba una medida de este contenido temporal que era aportado por la música. Mucho más que un clima sonoro encargado de dar eco a las modalidades sentimentales, o incluso librarnos del silencio creando su unidad, la música daba al espectador la sensación de una duración efectiva vívida (Mitry, 1963: 136).

Se trata de asociar dos formas expresivas partiendo de una misma estructura rítmica fundamental, siendo entonces la música un soporte que un contenido paralelo que ajusta al desarrollo cinematográfico la noción de temporalidad que le faltaba. No se trata de poner las imágenes sobre la música, sino de introducir la música en una continuidad visual. Es preciso que estas dos formas concurren para producir

sensaciones análogas según sus medios respectivos, así las emociones provocadas se conjugan, se corresponden o se completan en un todo (Mitry, 1963).

De la misma manera lo confirma Arthur Honegger: “el cine sonoro solo conseguirá ser cuando haya realizado una unión tan estrecha entre la expresión visual y la expresión musical de un mismo hecho que ambas se expliquen y se complementen mutuamente. Esta síntesis será el nacimiento de un arte curioso, orientado al mismo tiempo y con igual calidad a los dos sentidos” (Mitry, 1963: 173).

Esto sucede en la película en una escena que retrata la más pura tradición católica mexicana: el festejo del día de la Cruz, en donde Federico, junto con personas de su clase, se mezclan con los trabajadores y las mujeres de cada quien; es el momento de la colorida costumbre que muestra a todas las clases en el mismo nivel y a todos los hombres como iguales, el momento en donde el Nene se sienta a compartir un taco con el Patotas y todos olvidan sus prejuicios sobre el poder económico. Evidentemente, en un festejo de tal magnitud, no puede faltar la música, en este caso el dueto que canta con guitarras y ponen el ambiente en el festejo, mas aparece un momento cuando don Jesús, de solista, canta: “Y al pie de un verde nopal, ahí quedé, / y ahí me dejó mi amor, que ingrato fue, / y a los jalones de los gendarmes me desperté, / quiero curarme, no hallo con qué” (Fons, 1976). Este fragmento es significativo por el hecho de que don Jesús es quien al pie de un verde nopal quedó, y a los jalones de los gendarmes se despertó de la muerte tras el asesinato; los policías lo recogieron para comenzar la investigación, se convierte en una especie de premonición, el viejo enuncia su muerte antes de que suceda, tal como Cristo sabía que lo traicionarían; nuevamente la música cobra un sentido simbólico que embona con cada recurso utilizado.

La música en la película de Fons más allá de utilizarse como forma de ambientar un espacio, realmente se conjuga con la imagen, en cuando a que retrata el contexto en el que se orienta el foco principal de la película: mostrar un México envuelto de circunstancias clasistas, opresoras, degeneradas y corrompidas, en donde sus participantes se vician en una eterna esperanza de cambio y en un aclamado llanto por la salvación de sus funestas vidas.

B. Los finales en obra negra

La trasposición del final de la novela al de la película aparentemente podría ser el mismo, puesto que concluyen con idénticas palabras; pero el filme es explícito al presentar la imagen y el sonido: es una escena ya construida. Es ahí donde el detective regresa al edificio, se encuentra con don Jesús; se conoce porque lo distinguimos entre las sombras y porque su voz es la que escuchamos a lo largo de la película; Munguía le pregunta si él es el velador y él responde que sí, instantáneamente se encienden las luces de un cuarto y el investigador se retira del lugar.

Se interpreta entonces que don Jesús es un fantasma, su espíritu se quedó a velar el edificio que le pertenece porque lo vio crecer. Es posible deducirlo por la voz del actor que interpreta a don Jesús, por la sombra del personaje que es visible e idéntica al viejo, porque la imagen señala el edificio en construcción que se mostró a lo largo de la película, y por el vínculo que el espectador ha creado a lo largo de lo que ha visto. Existe un proceso de asociación, puesto que Munguía está buscando respuestas a un acto que, en el transcurso del orden narrativo, ya sucedió; si el investigador entra al edificio y encuentra a don Jesús, es probable que se haya encontrado con lo que quedó de él.

En la novela, la parte última de la historia, cuando Munguía llega a la esquina de Cuauhtémoc y empuja la puerta de la entrada, en ese momento aparece un hombre y lo describen envuelto hasta la cabeza con un sarape; mientras en la película podemos ver a don Jesús, en la novela solo lo suponemos sin ningún otro apoyo que confirme que es él. Las conclusiones intentan dejar la historia abierta, dejan pistas para que el lector y el espectador interpreten. Lo curioso de la película es la mujer con el bebé que aparece en uno de los cuartos del edificio al inicio y al final; por instantes el plano muestra uno de los cuartos con la luz encendida con la mujer, no hay otro rasgo que ayude a hilar esa toma, más que el hecho de que sea al principio y al término, como una especie de circularidad que obligara a mirar la vida en la muerte, con el asesinato de don Jesús en un principio y con la vida del protagonista al término de la obra, repitiéndose así una y otra vez, como una cuestión cíclica de morir y nacer.

Por tanto, esta serpiente que se muerde la cola en eterno retorno es parte del desenlace abierto que se convierte en la perpetua historia de Jesús que resucita tras intentar limpiar la mugre de los pecadores, a pesar de ser el más sucio; el viejo loco marihuano es una parodia de redentor para su clase social igualmente caricaturizada. El personaje principal permanece en la infinita acción de velar un edificio, con la constante esperanza de que algún día las cosas mejoren para los que sufren y, a su vez, es el cuadro más retratado con el lente de la realidad que observa el anhelo de un cambio, razón del porqué no se puede cerrar el caso.

Para concluir, este deseo de cambio mezclado con frustración que tiñe a los personajes, se manifiesta a partir de un movimiento de cámara que ilustra la falta de empleo en México de la época, es el *travelling* que aparece al último, en el cierre de la película, como una forma de presentar los créditos, el director elige un desplazamiento a manera de viaje, equiparable al recorrido en un auto, donde se muestran los albañiles y plomeros, así como la necesidad de la gente que realiza un trabajo por unos cuantos pesos; es posible que la intención de este movimiento se deba al intento de representar la interminable lista de personas que buscan un trabajo y en el recorrido no hay un fin, puesto que la escena no concluye: simplemente fluye a través de la incansable búsqueda, así como tampoco termina la historia. En este caso, la obra literaria de Leñero dota a sus personajes de clase baja con un lenguaje que manifiesta la necesidad de empleo y sus pocos recursos para trabajar; mientras la transposición de este código en la película se da a partir del movimiento de cámara a lo largo de la calle, exhibiendo la multitud de manos disponibles para laborar al costo que sea.

Capítulo III. Comparatística, interpretación y reconstrucción

A lo largo de la historia del cine y su relación con la literatura, han surgido preguntas en torno al valor del texto con respecto a la película. Por lo regular, los lectores y espectadores se basan en un contraste superficial: el libro es mejor, o, la película no incluye a todos los personajes, o la adaptación quedó a deber. Se espera que el cine cumpla las expectativas de un público que cuenta con una experiencia anterior de interpretación literaria.

Estos comentarios abundan entre la gente lectora y cinéfila que reacciona ante el montaje basado en el texto literario; se habla de un ejercicio comparatístico entendido como un recurso para establecer similitudes y diferencias entre elementos que busca equipararlos desde el mismo punto de vista y relacionarlos a partir de diversos niveles: superioridad, igualdad o inferioridad. Emitir un juicio a partir de este parámetro implicaría caer en el error de comparar dos elementos artísticos que hablan por medios distintos. En consecuencia, la finalidad de este capítulo es desarrollar un análisis comparatístico desde la transposición de códigos, puesto que la vana comparación entre similitud-diferencia no alcanza para explicar los recursos de expresión de cada una. No sería justo para ambas equipararlas tal como si fueran de la misma especie; plantear en qué se parecen o qué arte es mejor, más creativo, innovador, o complejo, no genera un trasfondo para ninguna de las dos. Por tal motivo, se propone desarrollar cuáles son los elementos que participan en el cambio del lenguaje literario a uno audiovisual.

1. El proceso comparatístico en *Los albañiles*

La Literatura Comparada como metodología es el estudio sistemático de la literatura desde un punto de vista internacional, así la define Guillén (1985), quien prefiere utilizar el término supranacional, mejor que internacional, para recalcar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las internacionales.

El propósito de la comparatística va más allá de la confrontación de las dos artes; no se conforma con distinguir parecidos, sino más bien generar un entendimiento detallado de la literatura como un conector con otras áreas. Busca crear redes de significación que permitan la comprensión literaria, y así establecer los vínculos que trascienden la literatura, que su dialéctica sea el resultado del fenómeno comunicativo del ser humano. No pretende unificar, sino evidenciar diferencias. “Vivimos en mundos plurales y el gran enemigo es la simplificación. Ninguna visión tiene total hegemonía sobre el terreno que contempla. Ninguna cultura es monolítica. Ninguno de nosotros es solo una cosa” (Guillén, 1985: 23).

A. Entre la novela y el filme: modelo, tipo de estudio y metodología

Si la literatura comparada es una disciplina que se enfoca en explicar a la literatura sobrepasando las fronteras nacionales o lingüísticas, por medio de un método busca establecer relaciones a partir de términos para definir un modelo tipo de estudio, un método y un modelo; por tanto, confrontar *Los albañiles* de Leñero y de Jorge Fons implica al modelo de supranacionalidad (A) según Guillén (1985), que corresponde al análisis de fenómenos y conjuntos supranacionales que implican internacionalidad, o contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien, premisas culturales comunes. Los albañiles, novela y película, surgen dentro de un mismo ambiente, a pesar de ser locales, lo que los diferencia son sus lenguajes. Se instaura en el modelo (A) porque las obras seleccionadas tratan de una misma civilización, pues aunque son de la misma nacionalidad y los procesos pertenecen al mismo contexto cultural, las obras se originan con un objetivo diferente. La novela no se escribe pensando en que posteriormente se hará película, puesto que en sus inicios se consolidó a partir de sus rasgos literarios a su vez, la película es una adaptación de la novela pero logra constituirse dentro del cine como un producto cultural independiente.

En cuanto al tipo de estudio comparatístico, como lo expone Schmeling (1984), en este caso se empleará el monocausal, basado en una relación directa genética entre los miembros de la comparación; tal como si fuera una “autolimitación voluntaria”, siguen los métodos factualistas-positivistas en cuanto a que las obras son provenientes

del mismo país, la misma época y la misma temática, a grandes rasgos, se analiza la misma obra en diferentes presentaciones. Se optó por el tipo monocausal porque, en primera instancia, el autor es mexicano, al igual que el director de la película, el filme, por otra parte, surge de la publicación de la obra literaria. El tema, la época y el espacio geográfico coinciden, mas la diferencia recae en la forma de exposición de las obras, el uso de los lenguajes verbal y audiovisual.

Para esto, cabe mencionar la propuesta de Franz Schmitt-Von Mühlentfels en su artículo *La literatura y las otras artes* (1984), en donde su reflexión versa en torno a la reflexión sobre la *iluminación recíproca de las artes*, donde se enfatiza la cuestión de los llamados *medios de expresión*, en cuanto a que contempla una obra literaria con otra no-literaria; así, el texto de Vicente Leñero maneja la palabra escrita como código y la película de Jorge Fons es un producto cultural que se vale de la imagen y el sonido para expresarse. He aquí la principal diferencia: los lenguajes. Esta vinculación de la literatura con otras artes demuestra características estructurales relacionadas con dos o más artes ya sea en temas, estilos, épocas, influencias o transposiciones comunicativas. “La ciencia comparada de la literatura se acercaría, al comparar las artes, a la ciencia general de la cultura, —sin perder a causa de la acentuación del carácter artístico de los medios de expresión participantes— sus firmes contornos dentro de una ciencia de la cultura que también abarca fenómenos no artísticos” (Schmitt-Von, 1984: 170).

A través del método, se puntualizan los rasgos predominantes en *Los albañiles* de Fons al momento de la producción para la realización de la película; así se llegará al resultado de comprender este ejercicio de comparación a partir de que hay una labor de transposición de códigos que permite vincular una con la otra, y más que unificar, busca hacer evidente la pluralidad de los elementos de significado. El conocimiento de las relaciones recíprocas de los fenómenos culturales en ámbitos culturales históricamente unitarios influye en el planteamiento de temas en la ciencia comparada de la literatura (Schmitt-Von, 1984: 169).

De igual forma, la idea de las sensaciones sobles sinestésicas refiriendo a los talentos dobles, como también reflexiona Schmitt-Von, proporciona información sobre las estructuras artísticas comparadas. El doble talento de Vicente Leñero como creador

del texto, le da la oportunidad de reconfigurar la obra en un segundo texto: el guion para la película de Fons; a pesar de que el autor de la novela y el guionista sean la misma persona y el guion esté adaptado, Vicente Leñero cumple una doble función, expresar de una manera literaria la idea desde la palabra y exponer la misma idea de una nueva forma: audiovisual. Independientemente de Fons sea el creador del proceso de dirección fílmica, el desenvolvimiento del talento doble de Leñero evidencia uno de los primeros pasos de la transposición de códigos, la selección, reconfiguración y adaptación: de la novela al guion.

B. Adaptación y transposición desde una visión comparatística

Cuando se habla de adaptar una novela al cine, se trata de pasar de un medio de expresión a otro distinto conservando las características fundamentales de la original pero generando propiedades diferentes; se trata entonces de una intervención textual con una intencionalidad creativa, “la naturaleza expresiva de una obra tiene características intrínsecas cuyos factores provienen del interior del autor y determinan la particular visión del mundo y la forma de expresión de ese autor [...] utiliza su experiencia vital para ‘leer’ el universo virtual del que extrae su creación, que a su vez diseña para que la experiencia vital del director establezca su propia ‘lectura’” (Martínez, 2014: 147).

En cuanto a la transposición, Ramón Company hace énfasis en el cuidado del significado literario a la hora de trasladar, para él

La comparación entre literatura y el cine no puede hacerse (o, al menos, en el estadio presente de la investigación no parece que pueda proporcionar resultados interesantes) entre las materias y formas de la expresión, sino a partir de la problemática de su plano de contenido... Lo que varía de un sistema a otro es la repartición del campo semántico, la forma del contenido, cuyo estudio comparativo permitiría profundizar en el conocimiento de esa relación existente entre ciertas investigaciones del pensamiento y ciertas transformaciones de la forma (1987: 40).

Tal como se menciona se puede pensar, por tanto, en un método más directo para establecer un paralelo entre las artes, el cual se basa en el análisis de las obras de arte propiamente dichas y de sus relaciones estructurales; mostrar de la manera más clara cómo dos o más artes pueden mantenerse juntas en su cohesión, separación, totalidad, transposición y colaboración.

La película no tendría porqué ser una reproducción del texto literario, puesto que por sí misma crea una nueva representación con un lenguaje propio; a pesar de que toma una historia literaria que se vale de la palabra, solo es una parte que conforma el relato cinematográfico. El arreglo que se muestra no es la obra literaria, sino la reestructuración de una nueva razón. La literatura no es totalizadora, ni superior a otras expresiones artísticas, pero el medio de organización de pensamiento y de la comunicación común entre los humanos se da a través de la lengua y es así como se produce la reflexión de las artes (Pantini, 2002).

René Wellek y Austin Warren afirman que las diversas artes tienen una evolución particular, guardan relación mutua, pero no se trata de influencias que partan de un punto y determinen la evolución de las otras, más bien son un complejo esquema de relaciones dialécticas que actúan entre ellas, y que pueden transformarse dependiendo sus necesidades comunicativas. Por tanto, las diferentes expresiones son una suma total de las actividades culturales del hombre, todo un sistema de series que evolucionan por sí mismas y cada una con su conjunto de normas que no son forzosamente idénticas (Pantini, 2002).

Por una parte la literatura se vale de la palabra, los géneros, las estructuras y las estrategias o recursos narrativos que reconstruyen un mundo ficcional a partir de la interpretación, mientras que el cine acude primordialmente del audiovisual: dos sentidos conectados que utilizan la imagen, el sonido, el movimiento, y la multiplicidad de elementos que al conjugarse, generan un entramado de significado; a pesar de que el cine también se elabore a partir de estrategias, estructuras, de que se clasifique en géneros y se reconstruya una narrativa; lo motivan todas las piezas que participan alternadamente a través del sonido y la imagen, están en función del audiovisual.

La literatura apela a la imaginación; la narrativa se desarrolla por medio de imágenes mentales; mientras, el cine se vale de la vista y el oído, los cuales son simultáneos, puesto que no percibimos la realidad con un órgano aislado, sino más bien a partir de una fuerte unión entre ambos, para el cine se trata de una experiencia sensorial paralela.

De esta manera, el lenguaje cinematográfico posee una doble articulación; la primera es el contenido de transmisión en una serie de unidades dotadas de forma y

sentido y extendidas más allá de la imagen simple; la segunda debería coincidir con la subdivisión de estas formas significantes en una sucesión de unidades técnicas como el encuadre, el ángulo de la toma, el movimiento interno y externo. También a pesar de que el cine posee una forma diferente de narratividad, se expresa por la imagen en movimiento (Álvarez y Miranda, 1992).

Quizás el modo más objetivo de iniciar un análisis comparatístico entre la literatura y el cine es despojándolos de toda atribución positiva o negativa, dejar a un lado la discusión sobre jerarquización entre origen y decadencia, puesto que conlleva a pensar la transposición a partir de la idea de que es igual a una traducción o a una traición.

Por ejemplo, Sergio Wolf (2001) declara que la traducción implica creer que siempre hay equivalencias entre una lengua y otra, esperando pasar el significado base tal cual a la traslación de otra. Es cierto que toda traducción implica una zona de libertad donde a menudo quien trabaja sobre el texto introduce criterios propios o pone en evidencia la manera en que ha leído el escrito, ha leído al autor, o en la que se relaciona con ambas lenguas, pero el acto de traducir es posible cuando se trabaja con un mismo código: el de la palabra escrita. Por tanto, no es pertinente hablar de traducción como sinónimo de transposición, puesto que esta última requiere al menos una franja de independencia que podrá ensancharse o angostarse según el criterio elegido, pero es en esencia la actividad misma de transponer.

Se explica entonces el uso de este término como eje motivador del presente estudio (más allá de solo llamarla “adaptación”, como si el texto literario tuviera que ajustarse y entrar en un molde que no concuerda con su forma), puesto que el llamar *transposición* de códigos a la reconstrucción de una obra literaria designa la idea de traslado, pero también de trasplante; de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema. Esta labor es un desafío más del cine que de la literatura (Wolf, 2001).

Por otra parte, el arte cinematográfico es relativamente nuevo, propio de la revolución burguesa fuertemente basado en la tecnología y en la reproducción de forma industrial, teniendo en cuenta que el desarrollo de artefactos que apoyaron su esparcimiento por Europa surgieron en el contexto de los cambios drásticos que sufría

la sociedad respecto al sistema capital y la productividad intensiva. La consolidación de la industria cinematográfica constituye un umbral histórico: por primera vez un arte se configura como fenómeno de masas y se elabora un modelo de producción y de difusión fuertemente industrializado que será el modelo actual de otras formas de expresión; el cine se consolida como el primer arte a partir de la producción en serie (Company, 1987).

Este arte se relaciona con lo simbólico y el juego de identificación que vive el espectador, posee un propio lenguaje en donde participan diversos elementos como la imagen, el plano, el encuadre, la angulación, los movimientos de cámara, el uso de la palabra para contar historias (como la literatura), la iluminación, la música incidental, la banda sonora (en tanto música),¹⁵ voces, silencios, efectos. El lenguaje cinematográfico no se compone de una suma de signos simples, sino que recurre a elementos significantes en diversos niveles como directo, indirecto, o figurado, los cuales se organizan en una forma estructurada que constituye su cuerpo comunicativo. Cada película elegirá sus recursos para configurarse, dependiendo sus sus necesidades e intenciones, así como cada texto expresa su mundo particular a partir de los elementos que le ayuden a dar el concepto requerido (Bettetini, 1975).

Al definir los elementos que utiliza *Los albañiles* para explicar cómo se construye la historia a través de los recursos propios del cine, se evidencia la elección de herramientas por las cuales buscará expresarse, debido a que “no se trata, en suma, de construir sistemas o teorías a partir de experiencias artísticas concretas, y luego explicar estas últimas a través de los sistemas y las teorías que se acaban de construir, sino de analizar qué es lo que, de hecho, mantiene juntas la poesía de Goethe y los lieder de Schubert [...] como el papel mediador general de la comunicación entre las artes” (Pantini, 2002); por tanto, se trata de exponer cuáles son los recursos que utiliza el cine para transponer la narrativa a la película y configurar un nuevo significado, debido a que la novela no habla a través de la película, sino la proyección se muestra por sí misma.

¹⁵ La banda sonora es llamada también *soundtrack* y hace referencia a la selección de canciones utilizadas para el filme, a diferencia de la música incidental o *score*, que refiere a las composiciones de fondo que complementan las escenas.

Si bien, la literatura se ha posicionado en un estrato alto dentro del mundo de la creación, la cultura y la universalidad; este arte ya se consolidó desde siglos atrás. Tanto las primeras obras literarias como la épica antigua fueron el resultado de la tradición oral de las voces del pueblo y las grandes masas; a través del tiempo la escritura tomó diversos ámbitos desde el sector eclesiástico, hasta la reproducción de textos con la invención de la imprenta; a lo largo de la historia, la literatura se ha transformado junto con el pensamiento del hombre. Mientras tanto, el nacimiento del cine parte de los avances tecnológicos, surge en los espacios de espectáculos de feria, dirigido a un público popular; en palabras de Sánchez Noriega (2001), el cine se sitúa fuera de los ámbitos artísticos o académicos; no es hasta los años sesenta que esta manifestación logra el reconocimiento social e intelectual que posee la literatura.

La contraparte del cine y la propuesta de una nueva expresión con su propio estilo, técnicas, herramientas y lenguaje, lo ha colocado en un lugar dentro de las Bellas Artes. La aceptación de esta reciente expresión deviene posiblemente de un posicionamiento antiguo de la literatura; el uso de la palabra como medio de expresión en el nivel de la imaginación marca una diferencia con el cine, puesto que lo hace con el audiovisual aunque a veces también utilice la palabra; el arte cinematográfico se desenvuelve a partir de los sentidos y la experiencia sensorial. El cuestionamiento que se ha generado en torno al valor legítimo de ambas no implica una competencia puesto que una expresión no es más que la otra, a pesar de que tengan una historia en común, sino, más bien, cada una posee un valor propio: más que una rivalidad, existe una correspondencia a favor.

Aunque existe un prejuicio sobre la literatura como expresión previa del cine se puede explicar, en parte, por el hecho de que muchas de las películas basadas en novelas importantes son insuficientes o erradas, asegura Robert Stam (2014); la creencia en esta superioridad se deriva también de supuestos inconscientes y profundamente arraigados sobre las relaciones que existen entre las dos artes. El autor afirma que la inferioridad de las adaptaciones surge de un conjunto de prejuicios, la noción por una valoración previa de antigüedad o primacía y la conjetura de que las artes anteriores son necesariamente mejores.

De esta manera, dentro del cine, sobresale la importancia de la interpretación de dos elementos indispensables para la realización de una película basada en una obra literaria: el director y el guionista (como en *Los albañiles*, el autor de la obra literaria es también el guionista), con la finalidad de mostrar que ambas obras, por sí mismas, son auténticas, independientemente de que retome una a la otra.

2. El papel del director y el guionista para la realización de la película

A. Director y guionista: un proceso recíproco de interpretación

Cabe reflexionar sobre el trabajo del director y del guionista para la reconstrucción de la obra literaria, quienes poseen cualidades lectoras, visuales, experiencias literarias y conocimientos técnicos de cine; llenar cada *espacio vacío* que ha dejado la obra literaria se convierte en una actividad laboriosa, pues los vacíos que reconfigura el lector deben ser completados y presentados en la pantalla. El *espacio vacío* es un objeto o situación enunciada o existente en el mundo ficcional, pero carente de alguna especificación que confirme al objeto con una cualidad determinada; este concepto es definido por Roman Ingarden como “un punto de indeterminación, al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente” (1998: 33).

Más allá de reconstruir un espacio o las acciones expresadas en la obra literaria, el guionista y el director tendrán que enfrentarse a las altas expectativas de un público que ha reconfigurado los espacios vacíos desde su imaginación, lo cual puede interferir en la forma de mirar la película, no porque la película lo haga “bien o mal”, sino porque ya existe un prejuicio al momento de percibir el valor estético.

En cuanto a este valor, como lo menciona Wolfgang Iser (1989), se relaciona con la concepción de la obra literaria; asegura que posee dos polos: el artístico y el estético; mientras el primero designa al texto creado por el autor, el otro viene de la concretización del lector en el momento de enfrentarse a la interpretación, puesto que cobra vida solo en el ejercicio de concretización y a su vez no es totalmente libre de los planes que tiene el autor, sino depende igualmente de la actividad de reconfiguración

por parte del lector; de esta manera el texto y el lector coinciden, así alcanza su existencia a través del trabajo de construcción de una conciencia que lo recibe.

Por lo tanto, para llevar a cabo esta tarea de concretizar la obra literaria, el director y el guionista¹⁶ emprenden una actividad de interpretación, mediante la reestructura del guion y, más tarde, de la búsqueda de los elementos necesarios para reconfigurarla. La apropiación que implica la relectura no piensa el texto como un riesgo a salvar, no presenta un compromiso de identidad con el origen, más bien, toma el texto como un trampolín para que la película salte a otro espacio, propio e intransferible: el del lenguaje cinematográfico (Wolf, 2001).

El cine no solo es un proceso de transposición de códigos, sino que conlleva interpretación, un proceso hermenéutico; Robert Stam (2004) dice que es más bien como una metáfora de la traducción que sugiere un esfuerzo regulado de cambio, con pérdidas y ganancias propias. El reto de trasponer una narración implica, de alguna manera, reproducir los mecanismos hermenéuticos de ambigüedad textual y de desciframiento encontrados en las novelas, pero en un registro distinto.

Cada recreación de una novela en el cine no solo pone en evidencia diversos aspectos de la novela, su periodo y su cultura de origen, sino también del tiempo y de la cultura en las que se produce la adaptación. Esta es un trabajo de re acentuación, donde una obra es reinterpretada a través de nuevos discursos que revela algo sobre el ambiente del momento de la re acentuación (Stam, 2004: 107-108).

Asimismo, Sergio Wolf (2001) sugiere que el cine debe crear con los materiales de su medio y establecer una intención a partir del lenguaje propio, no por sustituir lo perdido, puesto que no está para corregir la literatura, porque representaría colocar al director en el lugar de un deudor siempre obligado a saldar una cuenta que no le corresponde. ¿Acaso el cine no perdería su condición de arte al tratar de reproducir al texto literario sin su propuesta? Wolf llama traición al hecho que el director no sigue al pie de la letra la obra original, a pesar de que no está obligado a hacerlo con el texto

¹⁶ Es importante diferenciar la función del guionista y del director; el primero es el encargado de rehacer la obra literaria a partir de su interpretación, cumple la función de reelaborar la historia desde una perspectiva visual, es quizás la primera mirada de transposición de la literatura al cine. Mientras tanto el director conjuga lo verbal con lo visual del proyecto, da instrucciones a todo el personal que labora en la filmación y, además, tiene la última palabra de lo que aparecerá en la pantalla. Al poseer funciones distintas, a pesar de que el director toma las decisiones, ambos participan en el trabajo interpretativo de la novela para la creación de una película.

primario; sin embargo, la tarea del director está en encontrar equivalencias entre disciplinas o códigos que difieren sin perder de vista su intención y parte creativa.

Mientras tanto, Robert Stam (2004) también se cuestiona sobre la problemática de la fidelidad, ¿en qué sentido se debe ser fiel al original? ¿El realizador debe ser fiel a la trama en cada detalle? De ser así, la película se prolongaría por horas en un discurso enredado con sus múltiples personajes, espacios, situaciones y temporalidades. Entonces, ¿debe ser fiel a las descripciones físicas de los personajes?, pero, ¿cuando el actor no encaja con la descripción física del personaje, resulta mediocre?, ¿debe ser fiel a las intenciones del autor? Todas estas preguntas son lanzadas al aire por el autor dejando entrever que la situación de la fidelidad no debería ser un problema para la valoración de un filme, puesto que existe un trabajo de transposición y es ahí donde predomina el papel del director.

Transvasar una obra de un modo de expresión a otro, adaptándola, supone pretender la equivalencia del significado pese a la diferencia de las significaciones. No sólo los signos y símbolos empleados en uno y otro caso tienen distinto poder de expresar o de significar, sino que actúan sobre la conciencia de la misma forma. Su percepción no es la misma y, por lo tanto, tampoco lo es su percepción mental; no se abren a los mismos horizontes conceptuales (Mity, 1963: 426).

Lo que se propone, entonces, es una nueva perspectiva a la forma de mirar y analizar el cine en relación con la literatura, otra manera de ver *Los albañiles* de Fons sin enumerar los elementos que le hicieron falta para parecerse a la obra de Leñero; en cuanto a la realización del filme, no se trata de imitar a la obra literaria sino replantearla a partir de otros signos. Pareciera que el cine se queda como el arte secundario al texto literario siempre persiguiéndolo por su historia.

El cine está equipado idealmente gracias a su naturaleza de múltiples pistas y formatos, como una tecnología de la representación, el cine tiene la capacidad de mezclar diversas temporalidades y espacialidades, producido dentro de una constelación de tiempos y espacios. El arsenal de técnicas cinematográficas multiplica aún más las posibilidades. A diferencia de la novela, una película se puede ver hacia atrás, la sobre posición redobla el tiempo y el espacio, como lo hacen el montaje y los cuadros múltiples dentro de la imagen. El hecho de que el cine convencional haya optado masivamente por una estética lineal y homogeneizada donde cada pista refuerza la siguiente dentro de una totalidad no es suficiente para olvidar el hecho igualmente sobresaliente de que el cine es infinitamente rico en potencialidades polifónicas (Stam, 2004: 60-61).

En *Los albañiles* de Fons, vemos la historia contada a partir de la selección de los objetos en un encuadre, la historia que no se desenvuelve a la par que la original, sino como propuesta del autor por usar el recurso de la imagen con la finalidad de decir lo que ve desde su perspectiva, de mostrar su visión del mundo y desarrollar otra postura sobre la misma problemática que tanto a Leñero como a Fons preocupó. Jorge Fons presenta una película entrelazando cada elemento que hace posible la realización, los conjuga en el sentido en que logra enseñar una parte del México de la época; los componentes se vuelven indispensables para alcanzar el objetivo, por tanto, cada parte es fundamental y poseen el mismo valor dentro de la realización del cine.

A diferencia de la literatura, el cine se vale de un conjunto de códigos que se integran en concordancia para manifestar el mensaje que el director desea, ninguno de estos elementos cinematográficos puede tener significado si lo aislamos de los otros. La película es tomada como un todo a partir del cúmulo de piezas; cada componente juega un papel indispensable y a la vez está relacionado con los otros. “Un filme es un conjunto de conjuntos, un encabalgamiento de implicaciones y de relaciones que remiten a diversas significaciones, como otros tantos reflejos indefinidamente prolongados o multiplicados...” (Mitry, 1963: 133).

La multiplicación de los registros también tiene que ver con el hecho de que el filme es un arte sinestésico en su capacidad por recurrir a varios sentidos, al mismo tiempo que busca absorber y modificar a las artes que lo anteceden como la literatura, la fotografía, el teatro. Se trata de un lenguaje compuesto en virtud de sus diversas materias de expresión; el cine hereda todas las formas artísticas asociadas con dichas materias de expresión: tiene a su disposición lo visual de la fotografía y la composición de la imagen en la pintura, el movimiento de la danza, la decoración de la arquitectura, las armonías de la música y la actuación del teatro. Incluso, el avance de la tecnología que supera hasta nuestros días la forma de mirar y experimentarlo, como el 4D o la realidad virtual, los cuales experimentan el cambio audiovisual yendo incluso al nivel olfativo y táctil, o por qué no, tecnología de edición, cámaras renovadas, efectos especiales, animación digital y una calidad de sonido e imagen cada vez más sorprendente (Stam, 2014).

La descripción de un paisaje en la literatura es visualizada de manera diferente por cada lector, en cambio en el cine, un paisaje es siempre el mismo y es la forma de mirar del director a pesar de que cada espectador lo observe desde su perspectiva. En la literatura hay imágenes y sonidos imaginados por el lector, se asocian conforme el texto lo va manifestando, pero el cine, por su parte, sí recurre a una melodía o a un sonido que representa una realidad y la sensación que despierta en el espectador una experiencia sensorial (Donoso, 2009-2010).

En la obra literaria *Los albañiles*, al leer los diálogos, podemos imaginar o no los diversos tonos de voces, pero en la película la voz caracteriza al personaje y se vincula estrictamente con su rostro; el personaje se verá de la misma manera ante todos los espectadores, aunque cada uno piense algo distinto de él; Ignacio López Tarso será el don Jesús ante los ojos de todos mientras tanto, en la novela, podemos imaginar al protagonista dependiendo de nuestras referencias; el don Jesús de la literatura es distinto para cada lector.

Por otro lado, hablar de cine conlleva reflexionar sobre las manifestaciones de la ficción, si se replantea su esencia en cuestiones de realidad, la simulación a partir de mostrar los objetos; la diferencia fundamental entre ver una serie de figuras en la vida real y en la pantalla es el corte o marco que selecciona la parte de la realidad, elegido por el fotógrafo. En la cotidianidad no hay borde rectangular que delimita el sector visual, sino un enfoque y desenfoco aleatorio de los objetos que se presentan en nuestro entorno y que decidimos mirar.

Las figuraciones que los fragmentos descriptivos verbales evocan mentalmente no están encerradas en fotografías fragmentadas, pero al mirar una película no se pierde el sentido de que se encuentra dentro de los bordes de la pantalla. En cuanto a la obra literaria, en el momento de la lectura la mente del lector solo recrea lo que se sugiere; en el filme, se otorgan al espectador numerosos objetos que por la lógica de la realidad estarían en determinado espacio (Chatman, 1990).

El cine se configura como verosímil y así entabla con el espectador un pacto de credibilidad que se desenvuelve en un proceso de identificación con los personajes y con los hechos; quien mira “se encuentra frente a imágenes de nombres y de cosas

que son verdaderas en su falsedad reproductiva y crea todo lo que observa, integrándose gradualmente a la acción fílmica” (Bettetini, 1975: 59).

Jean Mitry (1963) diría que, como espectadores, solo percibimos lo que un ojo mecánico, por llamarlo de alguna manera, ha visto con anterioridad; la información presentada ha pasado previamente por una percepción ajena de un esquema organizado que no es nuestra conciencia. Entre el mundo real y nosotros está la película, la cámara, la representación, como si el cine tuviera el poder de registrar una verdad en sí, revelada por la pantalla; verdad de la que antes convendría demostrar que existe.

Es así que el director interviene conscientemente al plasmarla según los modos de su decisión poética efectuando un acto de selección; es quien debe escoger la porción de la realidad que le interesa traducir en imágenes y prever los límites reales del cuadro en el que colocará la proyección, debe saber elegir, por su capacidad de imaginación y gusto estético, las facetas más idóneas de los objetos para formar sobre una superficie al ente irreal (Bettetini, 1975).

B. El intermediario entre el texto y la película: un híbrido con ambos códigos

Anteriormente se habló sobre la transposición del lenguaje narrativo al audiovisual, se puntualizaron los tipos de cambios que se llevan a cabo, mas existe un intermediario que apoya a la realización de la película para adaptar los códigos, se trata del texto que logra conjuntar el elemento narrativo de la literatura y lo técnico del montaje del filme: el guion, su objetivo principal es describir la mayor cantidad de detalles, que más tarde se llevarán al montaje. Existen diferentes tipos de guiones como el literario¹⁷ o el técnico;¹⁸ en este caso se hablará de los guiones que competen al cine y se relacionan con la literatura.

¹⁷ Describe las acciones por medio de acotaciones, los diálogos de los personajes y algunos detalles de escenarios; se enfoca en la historia, desarrolla el argumento por medio de escenas, no involucra asuntos técnicos sobre la realización del filme. Independientemente de su estructura, la función del guion es ser una pieza de apoyo para la película.

¹⁸ Texto cuyo siguiente paso es la realización del montaje; toma al guion literario como base, pero anexa nuevas descripciones sobre las cuestiones técnicas que involucran al cine: audio, iluminación, movimientos de cámara, planos, secuencias, música y efectos; para este guion entra la perspectiva del director quien deberá trabajar en una lectura reflexiva, como dice Chatman (1990), mediante una decodificación de las estructuras narrativas superficiales a las profundas. La traducción narrativa de un

Para Jorge Fons, el realizador del guion fue Vicente Leñero, autor de la obra original; la selección y la intención de Leñero por mostrar el contexto mexicano fue fiel en el cambio de un texto a otro. De alguna manera el escritor dio prioridad a la razón que motivó la obra desde un inicio: la clase marginada del México cristiano que internamente se corrompía y se encubría con sus tradiciones; tanto la literatura como la película representan a la clase baja de sus trabajadores en un ambiente de ignorancia y envilecimiento.

Toda obra de arte literaria se explica a través del lenguaje verbal, pero en el cine, particularmente, necesita un esqueleto: el guion literario; debido a que las estructuras narrativas que motivan el filme son engendrados por la conciencia del guionista que se modificará con la visión del director en el guion técnico, mas el soporte literario se mantendrá. Los filmes, sobre todo los más convencionales, pueden ser narrados de la misma manera en que puede ser resumida una novela, es decir, sintetiza la historia en función de contar los núcleos que la configuran. Lo más probable es que una narración literaria podría convertirse en una película de ficción (Donoso, 2009-2010).

El director construye la película anticipándose a su proyección; toma el guion literario como punto central que conduce la historia ya desarrollada y trabajada; posteriormente se vislumbra cada detalle en el guion técnico. Desde la fase del proyecto y la elaboración del guion hasta su representación en pantalla, la película está delante del director, mientras detrás de él se encuentra el arte del lenguaje y la representación que le precede (Guerin, 2004).

A lo largo del surgimiento del séptimo arte y su auge en la industria cinematográfica nació un texto con características literarias que cumple con una función única: ser la guía para la realización de una película. Con esto, generó una nueva forma de mirar el arte; la publicación de guiones ganó fama y se convirtió en novedad para los seguidores, al mismo tiempo que cambió la forma de mirar la película hacia una actividad en donde se lee el filme, aunque no ha alcanzado la categoría de género.

medio a otro es posible porque se puede interpretar aproximadamente el mismo conjunto de sucesos y personajes.

Si se cuestionara qué es un género, se diría que se trata de grupos en donde se tiende a clasificar al objeto a partir de sus características; es más bien una etiqueta que vincula una expresión con otras semejantes. Primeramente el género es un concepto en relación con un origen, una clase o tipo con caracteres comunes o que imitan ciertos rasgos, una categoría encargada de ordenar las formas:

El mencionado principio de ordenación es, en realidad un principio lógico aplicado a la clasificación de objetos del objeto de estudio. Vale la pena recordar a este propósito la definición que del término género da la Filosofía: una clase que tiene mayor extensión y, por consiguiente, menor comprensión que otra llamada especie (Aullón 1994: 117).

El término es usado para designar tanto formas complejas como simples; así, en cada categoría se puede hablar de una constitución formal, como abstracción de los componentes estructurales del texto; la práctica reiterada de una especie forma su serie histórica en la que un conjunto de elementos que predominan; tratar de encuadrar puntualmente características únicas del guion para etiquetarlo como un tipo resultaría difícil, en otras palabras, no es otra cosa que moldes organizativos en los que se inscriben las construcciones funcionantes a los cuales se les denominan géneros literarios (Torres, 1997:288-289); no obstante, ¿qué pasa con aquellos que no comparten propiedades o que no tienen nada en común con los modelos por los que se organizan los demás?

El cine, a diferencia de otras artes, involucra un esfuerzo colectivo: recursos materiales y elementos creativos como dirección, guionistas, vestuario, fotografía, escenografía, iluminación, entre otros; cada elemento se conjuga para responder a una unidad fílmica. Así el guion se observa como una parte dentro de un todo y no como un elemento independiente que se vale de sí mismo, más bien, es la base para un fin mayor, razón suficiente para asegurar que el texto no alcanza un lugar dentro de la literatura.

Está claro que el éxito del guionista reside en su trabajo interpretativo, de selección, visualización y creatividad, pero la realización del guion no es una actividad artística en su totalidad; el guion no es independiente, por tal motivo, no resulta una obra de arte, consecuentemente, tampoco un género literario, en tanto posee sus propios códigos constitutivos verbales y visuales, precisión narrativa, uso de términos propios del cine, acotaciones e indicaciones sonoras; esto no le alcanza al guion para

ser autosuficiente, por tal motivo su público se reduce a técnicos que lo llevarán a la pantalla, no como un objeto artístico en sí mismo que permita el goce estético; el guion solo es una pieza del rompecabezas que se encuentra adjunto a otros elementos de misma importancia, únicamente es el vínculo entre la literatura y el cine (Castro, 1999).

El guion literario es la base de la narrativa cinematográfica, adapta y selecciona las partes del relato que serán representadas en la pantalla, reestructura diálogos, personajes, circunstancias, y en ocasiones, da un giro a la historia. En la práctica cinematográfica se debe elaborar un guion y trasponerlo en una actividad de intermediación y de traducción, para pasar las palabras a imágenes, a la acción, a los tiempos o ritmos del montaje, puede ser que además en el paso de la novela a la película el texto sea reelaborado y actualizado radicalmente, esto no sería motivo de pérdida o desorientación de la historia (Gnisci, 2002).

Es así que se propone estudiarlo como un texto híbrido construido a partir de una especie literaria narrativa, en la cual el diálogo y la acotación sirven para contar la historia y describir las acciones, tal como una parte técnica cinematográfica estructurada a partir de aspectos visuales y sonoros. No pretende llegar a un tipo de lector, puesto que es el guía de los realizadores que llevan a cabo la película, pero tampoco se limita a su función única; también está la posibilidad de que el creador desarrolle una historia original en un guion que alcance un público amplio por lo auténtico de su construcción.

En la literatura la adaptación parte del principio de que los valores significantes existen independientemente de la expresión que los ofrece a la vista o al entendimiento, se consolida la obra como un ente emancipado. Pero cuando se pasa de un sistema a otro, los valores cambian. Al ser consecuencia del sistema adoptado, los mismos elementos adquieren otro sentido y las cosas significadas son de una naturaleza muy distinta. Como menciona Jean Mitry (1963), resulta imposible expresar con palabras lo que una imagen expresa con formas y colores, el lenguaje visual puede ser descrito, contado, explicado, analizado desde un punto de vista estético, pero jamás podrá significar lo mismo que declara con sus códigos.

Para Silvia Donoso Hiriart (2009-2010), una película puede vigorizar el argumento de una historia literaria, ya que una imagen y un sonido pueden echar mano

de recursos completamente distintos a los de las letras; para esto, la capacidad del director para interpretar lo propuesto por el texto y para recurrir a las herramientas pertinentes que el montaje cinematográfico requiere integran el componente esencial para que la película resulte en una obra significativa y autónoma, no solo como un traspaso literal de la historia a un formato audiovisual. Entre todas facultades que posee la obra cinematográfica está fortalecer el argumento con la potencia de una imagen y un sonido.

Para concluir, cabe reiterar que al estudiar la literatura y el cine de forma conjunta hay que considerar los medios por los cuales cada arte llega al receptor. Por una parte, la participación del lector como el constructor imaginacional encargado de recrear la obra, mientras que del otro, la interpretación del director y el guionista para la configuración de una nueva, asimismo, la labor de estos para la transposición del código verbal al audiovisual. No se lee un guion como se le una novela; Leñero no escribió el texto base de la película pensando en hacer literatura y Jorge Fons no recreó el argumento, más bien edificó un nuevo mensaje por medio de sus elementos. El cine se encuentra en un proceso de evolución puesto que se va configurando a la par del avance tecnológico, el cual es reciente y se transforma velozmente. De igual forma, es multidisciplinario y requiere de herramientas para conjugarse, trata de explicar con elementos del lenguaje cinematográfico lo que con palabras hace la literatura.

3. La reconstrucción cinematográfica de don Jesús

En este apartado se eligió al personaje protagonista de la obra *Los albañiles* para analizar el trabajo interpretativo: don Jesús literario y cinematográfico, quienes poseen características únicas de cada lenguaje; el don Jesús abusivo y depravado de la literatura cobra nuevos atributos en la pantalla: un personaje que causa compasión pero que es astuto, el color de la voz del actor y el rostro del sufrimiento marcan un eje distinto al original. Ambos diferentes son el resultado de creaciones que parten de una visión particular de Vicente Leñero como escritor literario y como guionista; sin

embargo, en la conformación cinematográfica interviene a su vez la visión de Jorge Fons, lo cual transforma al personaje.

A. Don Jesús y la rotación del poder

Tanto la novela como la película hacen hincapié en manifestaciones de poder, las cuales no permanecen siempre en la misma posición, así se analizarán las formas en que el poder se desplaza de un personaje a otro en los diversos estratos que se rotan continuamente.

La forma más superficial de poder, la más evidente, se conecta en la jerarquía clasista y profesional, en donde los que tienen dinero pudieron estudiar una profesión y los que carecieron de oportunidades económicas se vieron obligados a trabajar en cualquier circunstancia; se trata de lo que Michel Foucault (1988) llamaría *el sistema de diferenciaciones* que permiten actuar sobre la acción de los otros, los privilegios que goza un sector de la población como las distinciones en la apropiación de las riquezas o sus ubicaciones en los procesos de producción; dicho de otro modo, dentro de un grupo social existen desigualdades en donde la parte que posee estabilidad económica puede beneficiarse del resto; de esta manera el grupo social que posee la mayor cantidad de bienes y que se encuentra a la cabeza de los procedimientos productivos es quien toma las decisiones sobre los demás.

Así es como en la parte más alta se encuentra el ingeniero Zamora, quien da las órdenes y proporciona el capital para llevar a cabo la obra; sin tal presupuesto no habría trabajo para el grupo de albañiles, de modo que su participación en las escenas de la construcción siempre lo muestran de lejos, bajándose de un lujoso auto acompañado de dos personas que lo custodian y una mujer que cumple la función de secretaria o asistente personal; pese a permanecer en una silla de ruedas, todos giran a su alrededor como satélites, es la figura paterna que representa el poder absoluto.

En la misma línea del poder, debajo del ingeniero Zamora se encuentra Federico, su hijo, quien está al mando de la construcción en Cuauhtémoc y es un miembro de la clase alta; al no producir un proyecto funcional por sus capacidades como arquitecto, puesto que terminó su profesión sin experiencia ni conocimientos, se ve en la necesidad de depender tanto del dinero de su padre como de la oportunidad

de estar al mando de una obra de verdad. Federico es el *junior* que hizo el intento por estudiar porque su padre así lo quiso, pero realmente no es bueno en ello; su apodo (el Nene) únicamente confirma que es hijo del jefe y que solo no podría llegar lejos, si bien el respaldo de su padre lo protege y lo coloca en una posición de poder sobre los trabajadores de la obra; aunque en la película se le ve descender de un auto de lujo, no es más que la demostración de superioridad y el énfasis en la desigualdad de las clases en México de la época, como en la escena en que Sergio García y la secretaria tienen que empujar el auto del Nene porque no arranca: a pesar de que la secretaria está en una posición laboral más alta que Sergio, el filme descarta la inferioridad de los empleados sin importar su género ni jerarquía (a fin de cuentas, ambos resultan subordinados).

Debajo del Nene se encuentra el Chapo Álvarez, el maestro de obras, quien se encarga de contratar albañiles, pagar y asegurarse de que las actividades se lleven a cabo; el Chapo puede decidir qué albañil hace determinada tarea, tiene el control del dinero al momento de los pagos y decide cuánto les da a los empleados; este personaje se mueve por el chantaje de quitarles el trabajo si no hacen lo que él les pide, y la ventaja que tiene él sobre el Nene es que conoce las debilidades del personal, sabe sus movimientos y mantiene relaciones estrechas con ellos, lo cual le da la superioridad de poder en la construcción, aunque el Nene goce de dinero e influencias no es suficiente puesto que no se relaciona con la gente que tiene a su disposición, por eso le roban los materiales.

En un punto más bajo que el Chapo se encuentra Sergio García: no es un albañil, sino un plomero que estudia inglés; desea superarse para mejorar sus posibilidades y trabaja con una herramienta más cara que el resto de los peones, la tarraja, objeto en disputa al ser hurtada. No obstante, en el plano del poder religioso, quien se coloca en un peldaño alto es Sergio García, en tanto posee conocimientos que adquirió durante su estancia en el seminario y asume el poder para juzgar los actos de los demás, en especial los de don Jesús.

En la jerarquía de poderes económicos y sociales, debajo del plomero, se localiza Jacinto, aunque albañil, el mejor pagado por Álvarez y a quien ayuda a construir una casa: tiene beneficios que otros no. Más abajo, el resto de albañiles;

incluso debajo de ellos, el peón Isidro, en tanto no ejecuta una actividad específica, solo ayuda a los trabajadores en lo que necesiten, es enviado por su madre para que pueda apoyarle con los gastos, mas la acción que desempeña Isidro no es indispensable en la obra. Hasta el final, en la parte más baja de esta jerarquía, se encuentra don Jesús, pues el trabajo de velador no genera un esfuerzo mayor, realmente no mete las manos en la construcción, solo observa cómo los otros efectúan la tarea pesada; con el pretexto de estar viejo, enfermo y necesitado, puede contemplar desde una posición cómoda a los otros; aunque la ocupación del velador se vuelve indispensable y se coloca a la cabeza en otra forma de poder; Federico y Álvarez necesitan de don Jesús para sacar el material que el ingeniero le roba a su padre, apoyado por Álvarez quien, al mismo tiempo, roba a Federico.

Un elemento visual que muestra las jerarquías de poder en cuanto a la situación económica del personaje es el vestuario, construye su identidad y lo posiciona en un sector social específico, mas en el filme el objetivo del vestuario se basa en la distinción social de la clase y el oficio que practica cada uno. El uso de sombreros se relaciona con la figura del hombre y su autoridad: señala el nivel de poder que alcanza; el ingeniero Zamora siempre lleva uno tipo *porkpie* negro con corona pinchada y lazo alrededor de la base; deja ver que es el dueño de la construcción y quien tiene el mando. El Chapo Álvarez usa un casco de construcción, a diferencia de los albañiles que llevan tejidos de palma. Don Jesús siempre usa uno viejo y roto acentuando su pobreza; mientras, Isidro suele aparecer con un gorro anaranjado pegado a la cabeza, como señal de que él aún no ha llegado a formarse como hombre para portar un sombrero, como los demás.

En nuestro contexto el poder suele ejercerse a partir de las situaciones económicas, mas en la película se muestran otras formas que se rotan entre personajes, dependiendo de sus funciones; se ha dicho que en lo más alto se localiza el ingeniero Zamora, pero cambia de posición de tal modo que pasa al último lugar; es estafado por el hombre más pobre e inútil de la construcción; don Jesús. De igual manera, que el Nene posea el poder económico y esté al mando de la obra no es suficiente para mantenerse en una posición superior, debido a que no es respetado por

ninguno de los albañiles, carece de autoridad y se convierte en el punto central de la burla.

Otra forma más de poder es el de las instituciones que predominan en *Los albañiles*; por una parte la creada por el Estado: el conjunto de detectives comandado por Munguía, quienes buscan la justicia por medio de una ley y un poder coercitivo: los que actúan sobre la acción de los otros, intentando mantener los privilegios y hacer funcionar a la autoridad, ya sea que se ejerza el poder por la amenaza de las armas, la palabra o sistemas de vigilancia. Por otra parte, también se encuentra la religión que ejerce sus mandatos morales dentro de la tradición mexicana pero sin repercusión jurídica, únicamente espiritual; por tratarse de una sociedad religiosa, esta jerarquía se mueve, debido a que en México el poder divino posee una alta repercusión social, incluso más que ser apresado por la ley, el cristianismo dio origen a un código ético distinto del mundo antiguo; el cristianismo es una forma de poder cuyo objetivo es asegurar la salvación individual en el otro mundo, al mismo tiempo que se está preparado para sacrificarse por la vida y la salvación del rebaño; no solo se preocupa por toda la comunidad, sino por cada individuo particular, durante toda su vida (Foucault, 1988).

Igualmente las necesidades personales o el poder afectivo configuran otra forma de relaciones de poder; aquí se ubica Isidro, el peón, en lo alto de la jerarquía, ya que don Jesús necesita de él, tanto de su compañía, como para satisfacer sus perversiones sexuales. Jacinto también requiere de él para cubrir el espacio de su hijo muerto, por ser joven y por llamarse Isidro. Pero el poder afectivo vuelve a cambiar las posiciones colocando a don Jesús en el punto más importante al ejercer el poder por persuasión y experiencia: domina a Isidro con su destreza de la palabra para enseñarle sobre las mujeres. Como sugiere Gabriel Medina (2007), don Jesús busca ostentar el poder con chantajes y, a pesar de que ya es un hombre de la tercera edad, parece estar aún en una etapa adolescente: muestra, mediante la agresión y la debilidad, la vulnerabilidad del adolescente lastimado.

Se ha vislumbrado que el poder no es algo que se posee, sino que se ejerce; implica la capacidad de ciertas personas para dominar a otras. Una relación de poder se articula sobre dos elementos: el poderoso y el oprimido, ambos indispensables para

que alguno sea totalmente reconocido y que se le mantenga hasta el final como un sujeto de acción (Foucault, 1988).

Es así como don Jesús, con sus artimañas, vicios, secretos y capacidades de convencimiento, va jugando sus cartas según sus conveniencias, puesto que posee experiencia, dice a todos sobre lo que deben hacer y señala a los albañiles llamándolos ignorantes. El velador es un hombre sin escrúpulos que astutamente consigue lo que quiere a pesar de su avanzada edad (Medina, 2007). El protagonista, literario y cinematográfico, se vale del chantaje para dominar a la mayoría de los personajes; primeramente con Isidro asume el rol de maestro inmoral quien le aconseja sobre una inapropiada forma de tratar a las mujeres; de padre, puesto que Isidro no tenía una figura paterna que lo apoyara; de abuelo, por la edad, la experiencia, las historias de aprendizaje y hasta una guía sexual. De esta manera, don Jesús cuenta con diversas armas para manipular a Isidro; el viejo tampoco tiene miedo a los que mandan sobre él, no le importa lo que el Nene haga ni lo que el Chapo le diga, eso lo coloca en la parte más alta de la jerarquía: con el poder de salvar a toda la sociedad y de redimirlos de toda su mugre. Sabe que su mujer lo engaña con Chapo, que Federico le roba material a su padre y que Chapo le roba a Federico; conoce todo sobre Isidro y Celerina, incluso es el único que sabe quién lo asesinó, sabe más que el lector y es de quien se habla durante la obra a pesar de que ya está muerto. Es el eje central que desencadena la acción, el punto clave del poder puesto que se mueve a placer y con astucia, controla lo que ocurre a su alrededor, conoce el punto débil de cada personaje, funciona como salvador, protector, manipulador y víctima simultáneamente.

B. La intertextualidad bíblica: don Jesús y la redención a través de Fons

*Todo texto se construye como mosaico de citas,
todo texto es absorción y transformación de otro texto.*
Julia Kristeva

*Al día siguiente contempló a Jesús que venía hacia él y dijo:
“¡Mira, el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo!”.*
San Juan 1:29

A lo largo de este estudio, al poner frente a frente a la obra literaria con la película, salta a la vista un elemento que es construido a partir de una referencia, la creación del personaje de don Jesús desde Vicente Leñero hasta la reconstrucción del protagonista para Jorge Fons. Don Jesús posee características tomadas de la figura principal de la religión cristiana, remitiendo a la figura de Cristo como el salvador.

Este hecho lleva a estudiar el proceso de alusión de un sujeto anterior del cual se toman propiedades elegidas por el escritor y posteriormente, por el director. El concepto de intertextualidad, como preocupación de la comparatística, responde a esta necesidad por remitir a un texto anterior, puesto que la palabra, dice Claudio Guillén, no es un punto fijo con un sentido dado, sino un diálogo entre varias escrituras, este diálogo se establece entre tres lenguajes, el del escritor, el destinatario y el contexto cultural actual o anterior. “Lo que el texto necesita es ser producido, ser elaborado o, mejor dicho, seguir siendo elaborado, puesto que desde un principio arrancaba de un diálogo” (Guillén, 2005: 288).

Mas cabe resaltar que la intertextualidad, como un tejido de ideas y visiones anteriores, forma una especie de actualización de ese pensamiento; sin embargo, independientemente de que el personaje contenga elementos asemejados a los de Cristo, el lector identifica el propósito simbólico de la referencia bíblica; si el lector no logra el discernimiento de la relación entre un texto y otro, el vínculo pierde el sentido y el personaje solo será percibido como un participante más de la historia. Para el lector la referencia pretérita se convierte en un ejercicio de completar, pensar y asociar recuerdos, engarzar citas, puesto que se encuentra entre las fronteras de las cosas visibles e imaginadas, es decir se convierte en una oportunidad para el lucimiento del lector experimentado (Guillén, 2005).

Tanto en la obra literaria como en la película hay un seguimiento de la idea religiosa para la construcción del personaje principal. De antemano sabemos que Jesús de Nazaret es el hombre que fue crucificado, quien se convirtió en el salvador de la humanidad y es la figura central del cristianismo. De la misma manera, el protagonista de *Los albañiles* se llama Jesús y a lo largo de la historia se presentan características que lo colocan como el redentor de una sociedad decadente, pero entonces, ¿cómo se da la reconstrucción religiosa del personaje en la película?

Primeramente, la película introduce el diálogo de un sacerdote dando el sermón momentos antes de la fiesta del día de la Cruz, mientras en el audio escuchamos la voz de un cura decir: “porque también nuestro señor Jesucristo fue un obrero, un constructor de la fe que cargó sobre sus espaldas todos los pecados de todos nosotros y subió hasta la cruz para limpiarnos. Para alcanzar la vida eterna hay que sufrir el calvario de esta vida pasajera.” Simultáneamente vemos a don Jesús en un plano general, carga una cruz y se acerca a recibir la bendición del padre. Esta imagen quizás sea una de las más representativas de la película en cuanto a la cuestión religiosa: don Jesús cargando su cruz, llevándola a lo alto del edificio. Las palabras del sacerdote sugirieron que Cristo fue también un hombre trabajador y un constructor de la fe; tal como don Jesús y su esperanza de que en algún momento las cosas cambien para beneficiar a los que están abajo, como el momento en que le habla a Isidro sobre el edificio y le dice: “quiere al edificio Isidro, quiérello. Ya vendrá el día en que todo será de todos y habrá de todo para todos” (Fons, 1976).

Si se habla de cómo la figura de don Jesús está cargada de un sentido religioso y cómo en ambas obras está encarnada la figura de Cristo en el protagonista, también debe retomarse la figura de Sergio García, el plomero, quien tiempo atrás estuvo en el seminario; un trabajador miope que trata de ir en contra del sistema haciendo las cosas bien, aprende inglés para superarse y es quien hace hoyos en la construcción para poder meter sus tuberías, como si quisiera arreglar las cosas o cambiar la podredumbre social en el que está sumergido. Con un rígido pensamiento, Sergio le dice a don Jesús: “Dios nos lleva cuenta de todo lo que hacemos y de eso nos van a juzgar el día de nuestra muerte. Los sufrimientos de esta vida no son nada en comparación con los que tendremos en el infierno si no nos arrepentimos” (Fons,

1976). Pero don Jesús no cree que haya cometido pecados en su vida; al contrario, tanto en la novela como en la película, su respuesta afirma que él es el salvador: “tú solo quieres ver en mí un cabrón y, ¿sabes por qué?, porque solo miras lo que llevas dentro, pura mugre; pero no le hace, para eso estoy yo aquí: para cargar con tu mugre y con la de todos los demás” (Fons, 1976). Tal como Cristo cargó con los pecados de la humanidad, don Jesús carga con la mugre de su sociedad.

Si se hace una comparación entre el sitio en el que Cristo fue crucificado y el lugar donde asesinaron a don Jesús, existe una clara relación; el Gólgota es descrito en los evangelios como una pequeña colina con forma de cráneo: “le llevaron al lugar del Gólgota, que quiere decir lugar de la calavera” (Marcos 15: 22). En la película, el lugar en donde ocurre el asesinato se muestra con una toma del edificio en un acercamiento a la ventana del tercer piso y en otra el dibujo de la cruz y la calavera. No se trata de reproducir o de recrear el momento religioso, sino más bien de construirlo a partir de las necesidades de la obra: el dibujo en la ventana va de la mano con la idea de que los vidrios nuevos siempre están marcados con una equis, y en el momento del asesinato don Jesús no cargaba una cruz pero sí se tambaleaba en el recorrido del departamento, cayendo una y otra vez en un trayecto hacia su muerte. El lugar que reconstruyó Fons para la muerte de don Jesús corresponde a los detalles que la imagen requiere para representar un lugar real para la historia y evocar un momento religioso simultáneamente, los vidrios marcados con un signo de muerte, el trayecto de don Jesús hasta quedar postrado en el piso, ayudan a crear la escena del asesinato con elementos que sugieren un aspecto religioso, mas solo aparecen como detalles que insinúan un vínculo entre don Jesús y Cristo.

En la película y la obra literaria, las descripciones del lugar son distintas; en la novela se dice que fue asesinado en el departamento 201, pintado de rojo, lo mataron al salir del baño y, al encontrarlo, Álvarez lo cubrió con una sábana, tal como la sábana santa en la cual fue envuelto Cristo; estas descripciones le dan al asesinato un sentido violento con un referente religioso. En la película los detalles cristianos están mezclados con el contexto cultural: el día de la Cruz; no obstante el cambio de elementos entre la novela y la película permite mostrar una vez más que la interpretación del director implica una nueva intencionalidad.

De igual manera Fons agrega a una María Magdalena que llora desesperadamente la muerte de don Jesús: la esposa que tenía amoríos con otros, pero aun así se lamentaba; una mujer que se expresa desconsolada y furiosa en un lenguaje vulgar, arrastrándose de coraje por la injusticia. Evidentemente es una Magdalena rebajada a sus circunstancias: pobre, vieja, sin dignidad y pareja de un anciano decrepito que con su muerte liberó a todos de la mugre que los carcomía. Es así como don Jesús se convierte en el salvador, mas se trata de una especie de héroe caricaturizado, un redentor grotesco para una sociedad corrompida; el Cristo para el México de la época, se corresponde con su propio pueblo.

En la película don Jesús muere en el edificio que no está terminado y alcanza su liberación para la eternidad; deja en las vigas, los tabiques y el cemento su sangre, la cual corre por cada rincón, tal como se muestra en las imágenes de la introducción de créditos después de la escena del asesinato; las gotas de sangre que se derraman y se integran al edificio; de esta forma don Jesús ve en la construcción una forma de ascender al cielo tras la muerte. Y bien, es al final de la película que el detective Munguía se encuentra con la presencia de don Jesús en la entrada del edificio.

Cabe rescatar la idea de que don Jesús cuenta sus experiencias a los albañiles alrededor de una fogata, como Jesús se rodeaba de sus discípulos; probablemente alguno de sus conocidos lo traiciona y lo mata, aunque no sabemos quién, a fin de cuentas en el plan de salvación Jesús nos redime, pero todos somos causa de su muerte. El asesino es un colectivo que desea la muerte del hombre que encarna el vicio y el pecado, que al mismo tiempo ha obtenido el poder por medio de engaños y alcanza su gloria a través de la violencia. A pesar de que consigue su eternidad dentro del lugar que más deseaba poseer, nunca le pertenecerá. Don Jesús se convierte en el endemoniado (como los endemoniados que lo persiguieron a él y a su padre hasta la muerte) que buscará a Isidro una y otra vez en un eterno retorno de las culpas, defectos y transgresiones que se gestan en el interior de la sociedad.

En conclusión, la intertextualidad desde la comparatística apoya a este estudio la idea de que, tanto la obra y la película, mantienen una referencia con un texto (internacional) que el guionista y el director pretenden evidenciar, mas la actividad de

relacionar la evocación le corresponde al lector, quien reaccionará ante la intención de los autores.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación se cumplió con el objetivo de desarrollar un análisis literario de la obra *Los albañiles* de Leñero y un estudio de cómo Jorge Fons la transpuso a la película utilizando los códigos propios del cine. La estructura narrativa de Vicente Leñero rompe con la típica historia de detectives que resuelven un caso, la propuesta de Jorge Fons se centra en la reconfiguración del contexto social mexicano. Ambas obras por sí mismas se configuran con autonomía puesto que poseen características propias de su medio expresivo.

En primera instancia, el análisis de los constitutivos narrativos de *Los albañiles* de Vicente Leñero desde la propuesta de Genette, muestra la presencia de anacronías en tres tiempos diferentes de la continuidad temporal de la historia, se mezclan como un desorden de la cronología, mientras que el discurso narrativo se encuentra entretejido sutilmente por la variedad de fragmentos pasados y presentes que se conjugan para dar una sensación de alboroto. Así, la frecuencia en el relato sobre testimonios sobre el mismo acontecimiento también es una herramienta que confunde al lector entre toda la maraña de testimonios sobre el mismo hecho.

Mientras tanto el narrador, quien no señala los diálogos de los personajes, toma, cede y mezcla las voces sin cambios ni marcas gráficas para crear una polifonía, la cual funciona como recurso narrativo donde convergen diversas ideologías representadas por la multiplicidad de voces y participan en un dialogismo de conciencias con el objetivo de culpar a todos del crimen cometido.

El derrumbe de la novela policial deja atrás el canon incorporando la propuesta de Leñero como una forma de transgresión a la narrativa policial tradicional a partir de elementos contrarios como un detective que no resuelve el caso, un asesinato colectivo que da justicia, un sistema judicial incompetente y una víctima que merecía su final, con el objetivo de transgredir los elementos tradicionales con la decadencia y desigualdad social como resultado.

En segunda instancia, el análisis de la transposición de códigos para adaptar *Los albañiles* a la película de Jorge Fons se manifiesta a través de la focalización del narrador y su representación a partir de los movimientos de cámara, Jorge Fons

propone una reducción o selección de las partes que quiere presentar en la película como una posibilidad de un nuevo significado. El uso de *flashback* y el corte de la secuencia temporal como un equivalente de las anacronías del relato literario; la conjugación de dos tiempos en una misma escena como una continuidad narrativa (la segunda escena donde Isidro encuentra muerto a don Jesús, baja las escaleras, cae a la zanja, entra don Jesús y los tiempos del relato se mezclan) correspondería al desorden de tiempos sin cambios del narrador y la entrada de otras situaciones por parte del narrador en la obra literaria.

El recurso técnico del encuadre, el ángulo y los movimientos de cámara buscan exponer un punto de vista psicológico y significativo. A pesar de que la imagen ya esté construida, se muestra por medio de una estética de la mirada y un lenguaje visual que va más allá de lo que presenta la cámara. La focalización múltiple de la novela hace al lector moverse entre lo que ve el narrador hasta lo que piensa cada personaje; en la obra de Fons esa focalización permite al espectador mirar lo que la cámara quiere que veamos, por tanto la transposición de las miradas se lleva a cabo a partir del juego de planos como el caso de los emplazamientos, donde el punto de vista o ángulo que adopta la cámara es una forma de incluir al espectador dentro del caso. Así como el uso de la cámara subjetiva como una transposición de quien ve y transponer la polifonía y el carácter del género policial en la búsqueda del criminal logra reunir todas las posibilidades de culpables en una sola visión que, al mismo tiempo, se desplaza entre la realidad del cine, nuestros ojos, el lente de la cámara y el mismo asesino. El efecto que produce en el espectador es un acercamiento involuntario y obligado por el cual nos vinculamos con el homicida.

La caracterización de los personajes también integra un elemento de transposición, puesto que los literarios se conforman verbalmente y a través de la imaginación del lector que reconfigura cada parte (espacios vacíos) a partir de sus experiencias y recuerdos, mientras en el cine ganan solidez automática en la pantalla por medio de su presencia corporal, el estilo actoral, gestos, edad, complexión física, rasgos faciales, timbre de voz; al mismo tiempo, se moldean con el diálogo, la iluminación, la utilería y la música. Asimismo, el vestuario los configura, ya que

colabora en la definición de su estatus social de modo evidente a través de su indumentaria y apariencia.

Al igual que el color y la iluminación son recursos de transposición que producen sensaciones; en *Los albañiles* de Fons los tonos grises y fondos oscuros, apoyados con el contraste de luz, se utilizan para acentuar los rostros tensos, arrugados, desgastados y crean sombras para un ambiente dramático; a diferencia de los colores brillantes del día de la Cruz como representación de la diversidad, la tradición y la festividad. Igualmente, la música se yergue como un elemento que construye el fiel escenario de las circunstancias: más allá de utilizarse como ambientación, estructura el sentido de la narración.

En última instancia, el análisis comparatístico desde la comparación monocausal fundamenta la relación directa genética entre los miembros de la comparación; las obras provienen del mismo país y la misma época, además abordan la misma temática. La metodología que propone vincular a la literatura con otras artes por medio de una red de redes que se corresponden, con la finalidad de trascender del lenguaje verbal y escrito, hacia uno audiovisual por medio de la transposición de lenguajes. El modelo de supranacionalidad (A), según Guillén, argumenta los fenómenos y conjuntos supranacionales que implican internacionalidad, o contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien, premisas culturales comunes, como sucede en *Los albañiles*, novela y película, puesto que surgen dentro de un mismo ambiente; a pesar de ser locales, lo que los diferencia son sus lenguajes.

De igual forma, la interpretación del director de cine y el guionista para la reconstrucción de la obra literaria es una tarea recíproca dentro un proceso hermenéutico, al mismo tiempo, destaca la participación del guionista en la realización de un texto híbrido: el guion, que condensa tanto elementos literarios como técnicos cinematográficos y se conforma a su vez como primer herramienta de transposición de códigos.

Mientras tanto, la intertextualidad, aspecto abordado por la comparatística, es el tejido de ideas y visiones anteriores que forman una especie de actualización del pensamiento; se hace partícipe al lector, quien identifica el propósito simbólico de la

referencia con otro texto previo, es decir, se enfrenta al ejercicio de completar, pensar y asociar recuerdos, engarzar citas, ya que se encuentra entre las fronteras de las cosas visibles e imaginadas. La obra de Fons es una forma alegórica visual de mostrar el contexto mexicano a partir de la imagen descriptiva que resume y contiene en sí misma un significado religioso; entonces, la selección de la imagen conforma la recurrente referencia simbólica.

Por lo tanto, la literatura comparada postula una forma de estudio dentro de las diferentes formas de comunicación que se articulan dentro del arte, con la finalidad de abrir las fronteras y acercar a las diversas expresiones con algo en común, debido a que forman parte de un entramado relacionado entre sí; esa observación más allá de los géneros y temas, trasciende lo particular para favorecer una comprensión integral. La película no implica un simple traspaso de la palabra al audiovisual, o un duplicado del original, sino que existe un trabajo artístico por parte del director y guionista para entrelazar los recursos cinematográficos dentro de un lenguaje desemejante, con la finalidad de crear un nuevo arte que se comunica con elementos verbales y no verbales.

Para concluir, como se ha demostrado, se cumple la hipótesis que motiva este estudio: la novela *Los albañiles* de Vicente Leñero y la película de Jorge Fons se encuentran conectadas por la narrativa; a pesar de que ambas se valen del eje principal del relato y la intención, cada obra se configura por medio de sus propios elementos. Por lo tanto, existe una transposición de códigos para la realización del filme, la cual se lleva a cabo a partir de la interpretación del guionista y el director; de esta manera la película no busca ilustrar la obra literaria, sino recrearla para configurarse como obra autónoma.

Fuentes

Bibliográficas

Álvarez M. y A. Miranda (1992). *Literatura y cine. La realización fílmica de El lugar sin límites*. Tesis de Licenciatura en Letras Latinoamericanas. Toluca: Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México.

Aullón, P. (1994). *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta.

Bajtín, M. (2012). *La poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova, México: Fondo de Cultura Económica.

Beristáin, H. (2010). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

Bettetini, G. (1975). *Cine: lengua y escritura*. Trad. Manuel Arbolí, México: Fondo de Cultura Económica.

Boileau-Narcejac (1968). *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós.

Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (2014). *Guión cinematográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México [Cuadernos de Estudios Cinematográficos, núm. 1.]

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Versión castellana de María Jesús Fernández Prieto, Madrid: Taurus.

Chevalier, J. y A. Gheerbrant (1986). *Diccionario de los símbolos*. Trads. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder.

Colon, P.; Infante, F., et al. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.

Company, J. (1987). *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

García, M. (1998). *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

Gnisci, A. (2002)(comp.). *Introducción a la literatura comparada*. Trad. Luigi Giuliani, Barcelona: Crítica.

Guerin, M. (2004). *El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine*. Barcelona: Paidós.

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. Trads. G. Nyenhuis, México: Taurus.

Iser, W. (1989). "La estructura apelativa de los textos" en Rainer Warning (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 99-119.

Leñero, V. (1999). *Los albañiles*. México: Planeta.

Llovet, J. (2007). *Teoría literaria y literatura contemporánea*. Barcelona: Ariel.

Mitry, J. (1963). *Estética y psicología del cine 2. Las formas*. Trad. Rene Palacios More, Madrid: Siglo XXI.

Moncada, F. (1995). *Teoría de la música*. México: Framong.

Narcejac, T. (1986). *Una máquina de leer: la novela policíaca*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pantini, E. (2002). “La literatura y las demás artes” en Gnisci, A. (2002)(comp.). *Introducción a la literatura comparada*. Trad. Luigi Giuliani, Barcelona: Crítica, pp. 225-331.

Real Academia Española de la Lengua (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Reyes, B. (2014). “El guion cinematográfico ¿Un nuevo género literario?” en Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (2014). *Guión cinematográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México [Cuadernos de Estudios Cinematográficos, núm. 1.], pp.9-64.

Santa Cruz, J. (2011). *El rostro cinematográfico*. Tesis de maestría, Santiago de Chile: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Schmeling, M. (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Trad. Ignacio Torres Corredor, Barcelona: Alfa.

Schmitt-Von, F. (1984), “La literatura y las otras artes” en Schmeling, M. (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Trad. Ignacio Torres Corredor, Barcelona: Alfa, pp. 169-191.

Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. Trad. Florencia Talavera, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Tarkovski, A. (1984). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Trad. Enrique Banús Irusta, Madrid: Rialp.

Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras (1987) Brooklyn: Watchtower Bible and Tract Society.

Vigueras, R. (2006). *Breve introducción a la novela policíaca latina*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Wolf, S. (2001). *Cine y literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Mesográficas

Castro, M. (1999). “¿Es el guion cinematográfico un género literario?” en Ramón Alvarado *et al.* (comps.) *Literatura sin fronteras*. [En línea]. Universidad Autónoma Metropolitana. México, pp 652-66. Disponible en: http://www.academia.edu/7285275/_Es_el_gui%C3%B3n_cinematogr%C3%A1fico_un_g%C3%A9nero_literario [Consultado el 15/04/17].

Donoso, S. (2009-2010). “El cine respecto a la literatura: diálogos y aportaciones” en *Revista Borradores*. [PDF]. Universidad Nacional de Río Cuarto. Chile. Vol. X/XI, núm. 1851-4383, pp.1-6. Disponible en: <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol1011/pdf/EI%20cine%20respecto%20a%20la%20literatura,%20dialogos%20y%20aportaciones.pdf> [Consultado el 16/04/17].

Foucault, M. (1988). “El sujeto y el poder” en *Revista Mexicana de Sociología*, traducido por Iturbe, C. [En línea]. Vol. 50. Núm. 3 pp. 3-20. Disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici=01882503%28198807%2F09%2950%3A3%3C3%3AESYE%3E2.0.CO%3B2-A> [Consultado el 20/07/17].

Galán, J. (2008). “El canon de la novela negra y policíaca” en *Tejuelo*. [PDF]. Núm. 1, pp. 58-74. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2564516.pdf> [Consultado el 10/02/18].

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico akal de cine*. Trad. Enrique Herrando y

Francisco López. [PDF]. Madrid: Akal Ediciones. Disponible en: https://docs.google.com/document/d/1wKsQP3d_eDKPRgGYsv9yM2QEAWrzGfSHUbaX-7xgS1A/edit [Consultado el 10/02/18].

Martínez, F. (2014). “La adaptación y la versión en el trabajo dramaturgico” en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. [PDF]. No. 10, diciembre. Disponible en: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax\(140-164\)n10.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax(140-164)n10.pdf) [Consultado el 30/07/18]

Medina, G. (2007). “Marginalidad y poder en la novela *Los albañiles*, de Vicente Leñero. Un acercamiento analítico a los personajes” en *Colección Graduados Serie Sociales y Humanidades*. [En Línea]. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. No. 7, pp. 9-73. Disponible en: <https://www.yumpu.com/es/document/view/14488771/marginalidad-y-poder-en-la-novela-los-albaniles-de-vicentelenero/1> [Consultado el 30/06/16].

Sánchez, J. (2001). “Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente Comunicar”, en *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. [En línea]. Núm. 17, pp. 65-69. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15801709> [Consultado el 30/06/16].

Torres, G. (1997). “Los géneros literarios y la superación de sus límites. Concepto y práctica de lo transgenérico” en *CAUCE Revista de Filología y su Didáctica*. [En línea], núm. 20-21, pp. 287-304. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce20-21/cauce20-21_16.pdf [Consultado el: 15/04/17].

Trelles, D. (2006). “Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)” en *Aisthesis*. [PDF]. Santiago de Chile: Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. Núm. 40. Pp. 79-91. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2347657> [Consultado el 12/09/17].

Filmográficas

Los albañiles

Producción: 1976, Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) /Marco Polo S.a. / Avant Films S.A.

Dirección: Jorge Fons

Guion: Vicente Leñero, Luis Carrión, Jorge Fons

Música: Gustavo César Carrión

Fotografía: Ález Phillips Jr.

Intérpretes: Ignacio López Tarso, José Carlos Ruiz, Jaime Fernández, José Alonso, Salvador Sánchez, Katy Jurado, Adalberto Martínez, Salvador Garcini, José Luis Flores y Yara Patricia.

Duración: 122 min.

País: México