

# MIGRACIONES LINGÜÍSTICAS Y TEMPORALES DE *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR* DE ELENA GARRO ENTRE CINE Y LITERATURA

Rocío Luque\*

## Abstract

El presente artículo analiza la transposición cinematográfica de la novela *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, centrándose en las migraciones temporales y en las migraciones lingüísticas entre literatura y cine.

*Linguistic and Temporal Migrations in Recollections of Things To Come by Elena Garro between Literature and Film*

In this paper we analyze the dramatization of the novel *Recollections of Things To Come* by Elena Garro, focusing on temporary migrations and linguistic migrations between literature and film.

*Migrazioni linguistiche e temporali di Los recuerdos del porvenir de Elena Garro tra cinema e letteratura*

In questo studio si analizza la trasposizione cinematografica del romanzo *I ricordi dell'avvenire* di Elena Garro, focalizzando l'attenzione sulle migrazioni temporali e sulle migrazioni linguistiche tra la letteratura e il cinema.

## Introducción

Bergson llamó 'mecanismo cinematográfico' el procedimiento del pensamiento con respecto al movimiento: «el pensamiento – nos dice – coge del movimiento instantáneas inmóviles a las que les añade un movimiento artificial externo, y es en este proceso en el que se basa la ilusión mecánica» (Abbagnano 157)<sup>1</sup>. El arte y la literatura siempre buscaron la mejor forma para expresar el movimiento y encontraron nuevas posibilidades con la llegada del cine. Pero evidentemente los resultados son distintos, ya que si el arte y la literatura traducen el movimiento, debido a que no lo poseen; el cine, en cam-

\* Università di Udine.

<sup>1</sup> La traducción es mía.

bio, lo representa, y si lo significa es con el movimiento mismo o por medio de éste (Mítry 53).

Desde esta perspectiva, resulta ser muy interesante la transposición cinematográfica de la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, una novela que hace algunos años tradujo de la lengua española a la lengua italiana<sup>2</sup>, y que, en esta ocasión, analizo en su traducción del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico. La novela, de hecho, presenta una serie de migraciones por los elementos móviles e inmóviles del lenguaje que, cognitivamente, cristalizan el pensamiento, y por los elementos del tiempo, deslizándose entre el tiempo medible y el tiempo intuido; elementos que no habrán sido fáciles de trasladar para el director y guionista de la película, Arturo Ripstein<sup>3</sup>.

Este binomio novela-película llama además la atención porque esta última se empezó a rodar en marzo de 1968, una fecha nefasta para Elena, como a menudo lo solían ser para ella<sup>4</sup>, pues es el año en el que se da la masacre de Tlatelolco y es acusada de haber guiado un complot comunista para derrocar al gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, dando comienzo a su exilio. La película, de hecho, se estrenaría el 26 de junio de 1969, cuando Elena ya andaba huyendo, todavía en México, y la vería en la televisión, estando ya en España (Covarrubias et al. 48).

### Migraciones lingüísticas

Cine y literatura guardan, como es sabido, diversos puntos de contacto, pero también no pocas diferencias. El cine, de ser un simple medio para reproducir mecánicamente la realidad, se ha ido transformando poco a poco en lenguaje, es decir, en el medio de llevar un relato y de transmitir ideas. Inicialmente recurrió

<sup>2</sup> La traducción, titulada *I ricordi dell'avvenire*, se publicó en 2010 con Aracne.

<sup>3</sup> Arturo Ripstein es un director mexicano que siempre mantuvo una relación con la literatura. Realizó su debut como director de cine dirigiendo un guión escrito por Gabriel García Márquez, titulado "El charro", cuyo resultado fue "Tiempo de morir" (1965), una película que contó con la colaboración de personajes como el escritor Carlos Fuentes y el ya mencionado García Márquez (de quien, en 1999, adaptaría *El coronel no tiene quien le escriba*). Tres años después, adaptó la novela de Elena Garro *Los recuerdos del porvenir* (1968), película que, entre otras cosas, dedicó a Luis Buñuel. En 1985 encontró a la escritora Paz Alicia Garciadiego, con quien, a partir de "El imperio de la fortuna" (1985), emprendió una larga colaboración (*The Internet Movie Database*, web).

<sup>4</sup> Antes de la fecha del 2 de octubre de 1968, el día de la Masacre de Tlatelolco, Elena Garro había hipotizado la transformación en piedra de la protagonista femenina de *Los recuerdos del porvenir*, Isabel Moncada, el 5 de octubre de 1927.

a los mismos procedimientos de la escritura que la novela o el teatro<sup>5</sup>, usándolos con una eficacia comparable con la del lenguaje verbal, pero progresivamente se fue alejando del referente literario para adquirir sus propios medios.

La consideración de la que debemos partir, de todas formas, es que tanto los productos literarios como los productos cinematográficos son textos. El texto escrito y oral, de hecho, es considerado por Bachtín como el dato primario de todas las disciplinas y, en general, de todo el pensamiento teológico y filosófico en sus orígenes (Lozano et al. 17). Visto así, el texto como objeto permite la convergencia de distintos campos, pero el intento de aplicar una disciplina científica, la lingüística, a una actividad de creación artística es una tarea ardua, y el propio Christian Metz reconoció los límites de la investigación semiológica en este sector. De todas formas, coincidimos con Jean Cocteau en que «una película es una escritura en imágenes» (Martín 18). El cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, sintaxis, flexiones, elipsis y gramática.

No debemos entender la aceptación de esta similitud como la que se presenta entre la sucesión de imágenes en el cine y de palabras en la literatura, propiedades que llevan a pensar en rasgos comunes al orden del discurso, entre otras cosas, porque la disposición en la novela y en la película de *Los recuerdos del porvenir* es totalmente distinta. Debemos considerar, en cambio, que por un lado el mínimo común múltiplo del lenguaje verbal es la palabra y que, por el otro, el mínimo común múltiplo del lenguaje cinematográfico es la imagen. ¿Pero a qué nos lleva este planteamiento? Ante todo, si remontamos a la naturaleza convencional del signo lingüístico<sup>6</sup> y consideramos, además, las palabras como elementos polivalentes y con distintos niveles de significación, desde una perspectiva semántica, chocaremos con el signo imagen. La conexión entre lengua y objeto no es natural, sino que está determinada culturalmente, y en el lenguaje literario esta conexión es aún más arbitraria y simbólica; mientras que la conexión entre imagen y objeto suele ser real y objetiva.

Si nos detuviéramos en esta óptica, la imagen resultaría ser muy poco flexible y la filmografía resultaría ser sólo un arte imitativo (de onomatopeyas no gráficas, sino visuales) que debe instituir una especie de convencionalismo. Dada la reproducción fotográfica de la realidad, a primera vista parece que cualquier representación o ‘significante’ coincide de manera exacta y unívoca con el ‘significado’ o la información conceptual que vehicula. En realidad, la representación es siem-

<sup>5</sup> Véanse, a tal propósito, los volúmenes *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine* de Seymour Chatman y *Letteratura e cinema* de Sara Cortellazzo y Dario Tomasi.

<sup>6</sup> Nos remitimos, en esta tradición, a Wittgenstein, De Saussure, Hjelmslev, Genette y, sobre todo, al primer teorizador del lenguaje, Platón, que en el diálogo *Crátilo* argumenta la idea de arbitrariedad del signo lingüístico.

pre mediatizada por el procesamiento fílmico, tal como señala Christian Metz: «Si el cine es lenguaje, lo es porque opera con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos. La duplicación fotográfica [...] aleja del mutismo del mundo un fragmento de semirrealidad para hacer de él un elemento de discurso» (19).

A diferencia, por lo tanto, de sus análogos reales, los objetos que aparecen en la pantalla quieren decir, son signos y no son neutros. En la película de Ripstein, de todas formas, frente a la escena inicial en la que la cámara se detiene sobre las agujas detenidas de un reloj, el espectador que no conoce la novela se arriesga a quedar condenado en la opacidad de un signo implícito y a creer ingenuamente en lo real representado. La escena no puede hacer frente a la dialéctica significante-significado que se da en la descripción correspondiente de la novela, en donde el tictac de la palabra reloj, símbolo de la parálisis del tiempo en la que vive el pueblo Ixtepec y todo México, llega a nuestros oídos repetidamente a lo largo de toda la novela:

– Son las nueve – respondió Félix desde su rincón; obedeciendo a una vieja costumbre de la casa, se levantó de su escabel, se dirigió al reloj, abrió la puertecilla de vidrio y desprendió el péndulo. El reloj quedó mudo. Félix colocó la pieza de bronce sobre el escritorio de su amo y volvió a ocupar su sitio. [...]

Sin el tictac, la habitación y sus ocupantes entraron en un tiempo nuevo y melancólico donde los gestos y las voces se movían en el pasado. Doña Ana, su marido, los jóvenes y Félix se convirtieron en recuerdos de ellos mismos, sin futuro, perdidos en una luz amarilla e individual que los separaba de la realidad para volverlos sólo personajes de la memoria. [...]

Para él los días no contaban de la misma manera que contaban para los demás. Nunca se decía: “el lunes haré tal cosa” porque entre ese lunes y él, había una multitud de recuerdos no vividos que lo separaba de la necesidad de hacer “tal cosa ese lunes”. Luchaba entre varias memorias y la memoria de lo sucedido era la única irreal para él (Garro 19-20)<sup>7</sup>.

Si bien la escena del reloj en la película posee la ‘dialéctica interna’ (la imagen del reloj es, efectivamente, el ‘símbolo’ del tiempo), no contempla, en cambio, una ‘dialéctica externa’ o confrontación con imágenes contiguas que permita completar su significación<sup>8</sup>. Falta, pues, lo que en el lenguaje literario llamamos ‘metáfora’ y en el lenguaje cinematográfico llamamos ‘montaje’, es decir, la yuxtaposición de los planos en ciertas condiciones de orden y duración

<sup>7</sup> A partir de este momento, las citas sacadas de la novela *Los recuerdos del porvenir* aparecerán solamente con el número de página.

<sup>8</sup> En seguida, se pasa a la escena en la que Isabel, una de las protagonistas femeninas, observa al general Rosas desde la ventana, haciendo ya intuir desde el comienzo la importancia que el director le confiere a las pasiones amorosas de los protagonistas.

que produzca en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película (Martin 102).

De la misma manera, en la película se pierden todos los matices con los que Elena Garro carga las palabras, y tras las imágenes de muertos o colgados, no se ceta su definición de ‘cadáver’ y ‘muerto’: «“No todos los hombres alcanzan la perfección de morir; hay muertos y hay cadáveres, y yo seré un cadáver”, se dijo con tristeza; el muerto era un yo descalzo, un acto puro que alcanza el orden de la Gloria; el cadáver vive alimentado por las herencias, las usuras, y las rentas» (15). Pero lo peor del caso es que en toda la película no se intuye uno de los elementos fundacionales de la novela, el hecho de que todos los personajes están muertos y que la voz narrante es la del pueblo de Ixtepec que se observa a sí mismo. Igualmente, se pierde el contraste semántico entre los verbos ‘ir’ y ‘venir’, factor de movimiento y migración en el arco de la novela, y la simple reproducción en la película de las palabras de Julia, la amante del general Rosas, «No vengo... Voy a ver algo» (147), no nos da la idea del continuo vaivén de las gentes, los pasos, los árboles y el tiempo<sup>9</sup>.

Desde la perspectiva de la acción, luego, en la obra de Ripstein las palabras pierden cualquier valor performativo. No se le da ni siquiera importancia a un personaje, Juan Cariño, que sin embargo es fundamental, pues es el loco del pueblo que ha instituido otra presidencia para hacer frente a la Comandancia Militar en una casa de cuscas. Y, si bien para el semántico Kuroda «La palabra revólver no dispara», para el señor Presidente, las palabras disparan, y vaya si disparan:

“¡Los pistoleros!” La palabra todavía nueva nos dejó aturcidos. Los pistoleros eran la nueva clase surgida del matrimonio de la Revolución traidora con el porfirismo. [...] ejercían el macabro trabajo de escamotear hombres y devolver cadáveres mutilados. A este acto de prestidigitación, los generales le llamaban “Hacer Patria” y los porfiristas “Justicia Divina”. Las dos expresiones significaban negocios sucios y despojos brutales (76).

El idioma oficial que los militares corruptos de la Revolución mexicana introdujeron para despojar tierras y asesinar a los indios, dejando en el aire el eco

<sup>9</sup> Giacomo Manzoli propone dos métodos para enfrentarse a la cuestión de la imagen en movimiento en lugar de la palabra escrita: el diacrónico, que analiza los cambios en la historia, y el estructuralista, basado en la comparación entre el uso de los distintos mecanismos lingüísticos durante el paso de la palabra escrita a la imagen (62). Lamentablemente, en la película que nos ocupa, se citan fragmentos de texto de la novela sin ninguna reelaboración que nos permita procesar la información visual.

del ‘miedo’, la ‘culpa’ y la ‘traición’, es el que Juan Cariño tiene que devolver al diccionario para evitar el peligro de su performación:

Su misión secreta era pasearse por mis calles y levantar las palabras malignas pronunciadas en el día. Una por una las cogía con disimulo y las guardaba debajo de su sombrero de copa. Las había muy perversas; huían y lo obligaban a correr varias calles antes de dejarse atrapar. [...] Al volver a su casa se encerraba en su cuarto para reducir las palabras a letras y guardarlas otra vez en el diccionario, del cual no deberían haber salido nunca. Lo terrible era que no bien una palabra maligna encontraba el camino de las lenguas perversas, se escapaba siempre, y por eso su labor no tenía fin. Todos los días buscaba las palabras ahorcar y torturar y cuando se le escapaban volvía derrotado, no cenaba y pasaba la noche en vela. Sabía que en la mañana habría colgados en las trancas de Cocula y se sentía el responsable (64-65).

Esta esterilidad de la palabra en la película determina también que el director haya omitido el factor de la memoria, ya que, siguiendo a Platón, la memoria, el verdadero conocimiento, está constituida por las palabras. Este factor contrasta no sólo con el título de la novela, sino también con las primeras palabras de Ixtepec, que Ripstein no traduce:

Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga (9).

Sólo el silencio, la otra cara de la palabra, encuentra correspondencia en la escasez de diálogos en la obra de Ripstein, aunque desligada de las colocaciones ‘guardar silencio’ o ‘guardar las palabras’, que se repiten a lo largo de toda la novela como precaución ante el peligro de las palabras, y desligada de todos los términos de semantismo negativo que caracterizan a personajes como el general Francisco Rosas: ‘inmóvil’, ‘pálido’, ‘sólo’, ‘sombrió’, ‘triste’, etc.

Otro factor que debemos tener en cuenta ante el binomio palabra-imagen es el texto *Los recuerdos del porvenir* se halla en una posición, como la del teatro, que podemos considerar intermedia entre una novela y una película<sup>10</sup>. Esto se debe, principalmente, al hecho de que Elena Garro, que en este medio dio sus primeros pasos, aun cuando escribe narrativa sigue siendo siempre una

<sup>10</sup> Antes de que la comparación cine-literatura se diera en los términos película-novela, se dio en los términos película-teatro (Peña Ardid 155).

autora dramaturga. En *Los recuerdos del porvenir* el extranjero Felipe Hurtado, que llega en tren a Ixtepec, trae consigo la ilusión ('mecánica', diría Bergson) de poder representar otra realidad: «— La gente vive más feliz. El teatro es la ilusión y lo que le falta a Ixtepec es eso: ¡La ilusión!» (77), y por un tiempo en el pueblo se empieza a hablar del 'teatro mágico' en casa de Doña Matilde, de los días que faltaban para el estreno, de los trajes...<sup>11</sup>

Elena Garro, además, introduce elementos dramáticos en la novela que se prestan a la escenificación fílmica: en todo momento se precisa el punto de vista óptico (observemos el juego pronominal y morfológico en las ya citadas palabras Ixtepec «La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos», 9), así como la variación de las posiciones espaciales de los personajes (recordemos que rondan, van y vienen, dan pasos, permanecen inmóviles, el color de los trajes (las criadas de lila, los indígenas de blanco y las señoras de rojo o de rosa) o la detalladísima distribución de luz y de sombra<sup>12</sup>.

La palabra 'ojos' puebla la novela de Garro, así como el verbo 'mirar'<sup>13</sup>, acompañados por toda una serie de especificadores de modo (por ej. «con ojos náufragos») o angulación (por ej. «mirar de soslayo»), hasta llegar a redundancias del tipo «mirando con ojos de otro mundo» (156). El lector experimenta, en la novela y no en la película, lo que Walter Benjamin llamó 'el inconsciente óptico' (24), ese nuevo modo de ver o de conocer visualmente, que hace significar la mirada, que hace que el espectador se identifique con la cámara, o que, para jugar con los versos de Sor Juana Inés de la Cruz que le dan el nombre al presente congreso, oigan con los ojos o miren con las palabras.

<sup>11</sup> Elena Garro utiliza el expediente del teatro también en otras ocasiones, como en el caso de la obra *Felipe Ángeles*, en donde el juicio al general es llevado a cabo precisamente en un teatro, el Teatro de los Héroes de Chihuahua.

<sup>12</sup> Observemos, por ejemplo, las siguientes imágenes: «Los círculos de luz repartidos en la habitación continuaron intactos» (19); «[...] se echó la sábana encima de la cabeza para no ver la oscuridad caliente y las sombras que se integraban y se desintegraban en millares de puntos oscuros, haciendo un ruido ensordecedor» (33-34); «“Aquí está durmiendo el asesino”, decía la luz que la envolvía» (93); «Las ramas de los árboles proyectaron sombras móviles y azules en su rostro» (100); «El círculo de luz cayó sobre la figura de Juan Cariño sentado con la dignidad de un personaje oficial» (246), etc.

<sup>13</sup> Los números son impresionantes: 'ojos' aparece 212 veces y 'mirar' 465. Es como si el grado de abstracción racional que se logra en el pensamiento a través de la fragmentación del concepto 'nieve' en una docena de palabras distintas en la lengua de los esquimales, según se esté derritiendo, esté polvorienta, congelada, etc., se lograra aquí con centenares de imágenes que fragmentan el concepto de la 'mirada'.



## Migraciones temporales

Se pueden distinguir dos conceptos fundamentales de tiempo: el tiempo como orden medible del ‘movimiento’ (conectado, en la antigüedad, con el concepto cíclico del mundo, y en la modernidad, al concepto científico del tiempo); y el tiempo como ‘movimiento’ intuitivo (conectado con el concepto de conciencia) (Abbagnano 1075). En este sentido, la novela *Los recuerdos del porvenir* se inserta en una conceptualización medible del tiempo, ya que el fondo histórico es la Guerra Cristera que tuvo lugar entre 1926 y 1929, y las fechas son redondas y perfectas:

¿De dónde llegan las fechas y a dónde van? Viajan un año entero y con la precisión de una saeta se clavan en el día señalado, nos muestran un pasado, presente en el espacio, nos deslumbran y se apagan [...].

Basta decir la magia de una cifra para entrar en un espacio inmediato que habíamos olvidado. El primero de octubre es para siempre en mi memoria el día que empecé el juicio de los invitados (281).

Pero es en el tiempo intuitivo donde la novela alcanza su significación: recordemos las palabras de Ixtepec «Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra [...]», en las que los déicticos nos colocan en una ubicuidad temporal; u observemos la anulación del tiempo como un ir inexorable hacia el futuro con el oxímoron «El porvenir era la repetición del pasado» (68).

El cine, que bien puede representar un sistema de referencia social basado en horas, días, meses, años, etc., y que en la duración fluida y subjetiva logra ejercer un dominio absoluto, donde el tiempo lo puede acelerar, aminorar, invertir, detener o sencillamente ignorar; poco puede ante la novela de *Los recuerdos del porvenir*. La película de Ripstein no logra representar la pérdida de lugar de las fechas de quien sólo conoce el tiempo lineal y cronológico:

Él lo sabía: le escamoteaban los días, le cambiaban el orden a las fechas, las semanas pasaban sin que le enseñaran un domingo. Perdía su vida buscando las huellas de Julia y las calles se descomponían en minúsculos puntos luminosos que borran el paso dejado por ella en las aceras. Un orden extraño se había apoderado de ese pueblo maldito (197).

La imagen, la materia prima del lenguaje cinematográfico, al estar siempre en presente, dado que es un fragmento de la realidad exterior que se manifiesta en el presente de nuestra percepción y se inscribe en el presente de nuestra conciencia, carece de los matices psicológicos que brinda el lenguaje verbal



mediante los modos y tiempos verbales. La temporalidad no puede definirse desde el sujeto de la enunciación inscribiendo la propia subjetividad en el tiempo textual (Lozano et al. 127). Entonces, así como la palabra revólver no puede disparar, el cine no puede traducir en su lenguaje el siguiente diálogo:

Los golpes del aldabón sobresaltaron a las cuscas. Ya habían olvidado su existencia y asustadas preguntaron detrás de la puerta:

– ¿Quién es?

– Uno que fue – respondió el loco aceptando su condición futura de fantasma (316).

Asimismo, no puede ‘cinematografiar’ el siguiente párrafo en el que presente, pasado y futuro intercambian sus rumbos:

Por la noche, en su cama, recordó su propia muerte. La vio muchas veces ya cumplida en el pasado y muchas veces en el futuro antes de cumplirse. Pero era curioso que en el pasado fuese él, Martín, el que había muerto y en el futuro un personaje extraño el que moría; mientras él, acomodado en el techo de su cuarto miraba sus dos muertes, la realidad de su cama minúscula, de su cuerpo de cinco años y de su habitación, pasaron a una dimensión sin importancia. Las vigas oscuras del techo con el sol de la mañana lo devolvieron a un presente banal, sucedido entre las manos de sus nanas. Desde esa noche su porvenir se mezcló con un pasado no sucedido y la irrealidad de cada día (89).

La falta de acoplamiento entre los distintos tiempos es lo que determinó también, como hemos visto en la sección anterior, la falta de representación de la memoria en la película de “Los recuerdos del porvenir”, ya que la memoria es la posibilidad de disponer de los conocimientos pasados y está constituida por dos condiciones o momentos distintos: la conservación o persistencia de los conocimientos pasados que, para ser pasados, tienen que sustraerse a la vista; y la posibilidad de llamar, cuando es necesario, el conocimiento del pasado y de hacerlo actual o presente (Abbagnano 691).

De la misma manera, también los sueños presuponen que nuestra conciencia esté siempre en presente: en efecto, sabemos que la principal tarea del sueño reside en la localización precisa, en el tiempo y en el espacio, de los esquemas dinámicos que los sueños representan. Pero en la película se omite ese sueño o esa suspensión temporal en la que el extranjero Felipe Hurtado y la querida del general Francisco Rosas huyen del cerco de Ixtepec:

No sé cuánto tiempo anduvimos perdidos en ese espacio inmóvil.

Un arriero entró al pueblo. Contó que en el campo ya estaba amaneciendo y al llegar a las trancas de Cocula se topó con la noche cerrada. Se asustó al ver que sólo en Ixtepec seguía la noche. Nos dijo que es más negra rodeada por la mañana. En

su miedo no sabía si cruzar aquella frontera de luz y sombra. Estaba dudando cuando vio pasar a un jinete llevando en sus brazos a una mujer vestida de color de rosa. Él iba de oscuro. Con un brazo detenía a la joven y con el otro llevaba las riendas del caballo. La mujer se iba riendo. El arriero les dio los buenos días.

– ¡Buenas noches! – gritó Julia. [...]

Todo Ixtepec dormía redondo y negro con las figuras inmóviles en las calles y en los balcones (156-157).

El único elemento que en la película logra romper con el orden lineal del tiempo, haciendo olvidar de esta manera las muertes, es la Fiesta, tal y como teorizaría Octavio Paz en 1960 en *El laberinto de la soledad* (164), y, concretamente, la fiesta que las señoras del pueblo organizan en honor de los militares para que el Padre Beltrán pueda salir de Ixtepec:

Nadie nombraba a los muertos aparecidos en los caminos reales. Mis gentes preferían el camino brevísimo de las luces de Bengala y de sus lenguas surgía la palabra fiesta como un hermoso cohete. Juan Cariño era el más exaltado. Levantaba sin cesar su sombrero de copa para saludar a los vecinos y sonreía satisfecho: estaba de vacaciones. Las palabras que en esos días andaban por el aire eran sus palabras predilectas [...]. Su sombrero estaba vacío de palabras malignas (212).

Esta ruptura del orden lineal logra romper también con el riesgo de las palabras, como si la significación de ambas migraciones, la temporal y la lingüística, estuviesen conectadas.

## Conclusiones

Esta sugestiva novela, en la que el pueblo de Ixtepec nos narra su historia deteniéndose en el momento en que Plutarco Elías Calles decreta el cierre de las iglesias y la suspensión del culto, y en el que se encuentra rodeado por fuerzas gubernamentales al mando del general carrancista Francisco Rosas, cuyo papel consiste en vigilar el cumplimiento de las leyes revolucionarias, pierde indudablemente significación en su traducción al lenguaje cinematográfico. La partida de naipes, que simbólicamente representa la partida que juegan los habitantes de Ixtepec contra los militares, se reduce a una simple atención hacia los amores entre Rosas y Julia en la primera parte de la novela, y Rosas e Isabel en la segunda<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> La traducción del medio literario al medio cinematográfico, además, presenta algunos cambios como el descenso de grado del general Francisco Rosas y del coronel Justo Corona, que pasan a ser coronel y mayor, respectivamente; o la edad de Joaquín Meléndez, que resulta ser más joven.

Hasta la fuerza singular de la piedra en la que se transforma Isabel Moncada al final de la novela, tras la muerte de sus hermanos y la desdicha de sus padres, esa ‘piedra aparente’ sobre la que aparece una inscripción en palabras y sobre la que Ixtepec, sentado, comienza a narrar su historia, aparece limitada, en su imagen cinematográfica, a un contenido latente, en lugar de manifestar su contenido aparente.

Al ver la película por primera vez, temí que mi juicio estuviese determinado en buena medida por la gran admiración que siento hacia la novela de la autora mexicana, pero he de decir que el reciente descubrimiento de una entrevista que le hicieron a Elena al regresar, tras el exilio, a México, me fue de gran alivio en esta migración por su obra:

EG: No, yo sí creo que cualquier novela se puede adaptar al cine, siempre que se adapte la novela, no que se escriba otra novela. *Los recuerdos del porvenir* la vi en la televisión y dije: “¿Qué será esto, yo no le entiendo nada”. Estaba horrible, horrible. [...] La volvieron a escribir. Era el tiempo de los cristeros y era el pueblo que se rebelaba contra los revolucionarios, y aquí lo ponen al revés. [...] Digo: “Para qué me pagaron tanto dinero – se lo dije a Ripstein –, para hacer esta porquería, hombre, la hubieran escrito ustedes y les sale gratis”. ¡Una porquería! En cambio, le aseguro que yo agarro *Los recuerdos del porvenir* y hago un *script* y sale una película tan buena como la novela. Por lo menos que no la traicione así (48).

¡Parece como si el temor que infundía la palabra ‘traición’ en su obra se hubiese concretizado en su adaptación cinematográfica!

### Bibliografía citada

- Abbagnano, Nicola. *Dizionario di filosofia*. Torino: UTET. 2011.
- Bachtin, Michail. “El problema del testo”. A. Ponzio (ed.). *Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*. Bari: Dedalo. 1976: 190-217.
- Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro. 2011.
- Bergson, Henri. *Saggio sui dati immediati della coscienza*. Torino: Boringhieri. 1964.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus. 1990.
- Cortellazzo, Sara y Tomasi, Dario. *Letteratura e cinema*. Bari: Laterza. 2006.
- Covarrubias, Miguel, Margarita Villarreal, Minerva y Saúl Reyes, Genaro. “Diálogo con Elena Garro en la Capilla Alfonsina”. Patricia Rosas Lopátegui (ed.). *Junto a una taza de café. Conversaciones*. Monterrey: Ediciones Castillo. 1994: 43-67.
- De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Roma-Bari: Laterza. 1967.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. Madrid: 451 Editores. 2011.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. 1971.
- Genette, Gérard. *La parola letteraria*. Torino: Einaudi. 1972.
- Lozano, Jorge, Peña-Marín, Cristina y Abril, Gonzalo. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra. 2009.

- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa. 2002.
- Manzoli, Giacomo. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci. 2003.
- Metz, Christian. *Langage et cinema*. Paris: Larousse. 1971.
- Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinema*. París: Éditions Universitaires: 1963.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra. 2007.
- Peña Ardid, Carmen. *Literatura y cine. Una comparación aproximativa*. Madrid: Cátedra. 2009.
- Platón. *Cratilo*. Milano: BUR. 2000.
- The Internet Movie Database, <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/ripstein.html>>.

### **Filmografía**

- Ripstein, Artur (dir.). "Los recuerdos del porvenir". México: Alameda Films, Imperial Films Internacional. 1969.