

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS**  
*FRANCISCO GARCÍA SALINAS*

UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

**LITERATURA Y CINE: *CIUDADES DESIERTAS* DE JOSÉ AGUSTÍN  
Y LA ADAPTACIÓN *ME ESTÁS MATANDO SUSANA* DE ROBERTO SNEIDER.**  
**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
**MAESTRA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

PRESENTA:  
**CELESTE RIVAS DÁVILA**

DIRECTORA DE TESIS:  
**MARÍA DEL CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR**

CODIRECTORES:  
**M. EN C. SALVADOR LIRA**  
**DRA. MÓNICA MUÑOZ MUÑOZ**

*ZACATECAS. ZAC., NOVIEMBRE DE 2019*



Dra. Lizeth Rodríguez González  
Responsable del Programa de Maestría en  
Investigaciones Humanísticas y Educativas  
P R E S E N T E

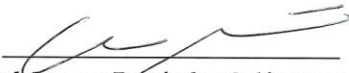
El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: "Cine y literatura: Ciudades desiertas de José Agustín y la adaptación Me estás matando Susana de Roberto Sneider", del C. Celeste Rivas Dávila alumno(a) de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E  
Zacatecas, Zac., a 19 de noviembre de 2019

  
María Del Carmen Fernández Galán Montemayor  
Director(a) de tesis

C.c.p.- Interesado  
C.c.p.- Archivo

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas  
Unidad de Posgrado, Torre 2, Av. Preparatoria S/N, Fto. Progreso, Zacatecas, Zac. México. C.P. 98068  
Tel: 492 922 30 20



#### A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, Dra. Lizeth Rodríguez González, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

#### CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado “ Cine y literatura: Ciudades desiertas de José Agustín y la adaptación *Me estás matando Susana* de Roberto Sneider”, que presenta la C. Celeste Rivas Dávila, alumna de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veinte nueve días del mes de octubre del dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.



UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dra. Lizeth Rodríguez González  
Responsable del Programa de Maestría en  
Investigaciones Humanísticas y Educativas  
P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "Cine y literatura: Ciudades desiertas de José Agustín y la adaptación Me estás matando Susana de Roberto Sneider", que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veinte días del mes de mayo de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

ATENTAMENTE  
Zacatecas, Zac., a 19 de noviembre de 2019

Celeste Rivas D.

Celeste Rivas Dávila

Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

---



**DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS**  
**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

DATOS DEL ALUMNO	
<b>Nombre:</b>	Celeste Rivas Dávila
<b>Orientación:</b>	Literatura Hispanoamericana
<b>Director de tesis:</b>	Dra. María Del Carmen Fernández Galán Montemayor
<b>Título de tesis:</b> Cine y literatura: <i>Ciudades desiertas</i> de José Agustín y la adaptación <i>Me estás matando Susana</i> de Roberto Sneider.	
DICTAMEN	
<b>Cumple con créditos académicos</b>	Si ( X ) No ( )
<b>Congruencia con las LGAC</b>	
Desarrollo Humano y Cultura	( )
Comunicación y Praxis	( )
Literatura Hispanoamericana	( X )
Filosofía e Historia de las Ideas	( )
Políticas Educativas	( )
<b>Congruencia con los Cuerpos Académicos</b>	Si ( X ) No ( )
Nombre del CA: "Historia y crítica de las relaciones entre la Literatura y Nueva España"	
<b>Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa</b>	Si ( X ) No ( )

Zacatecas, Zac. a 19 de noviembre de 2019.

 <b>Dra. María Del Carmen</b> <b>Fernández Galán Montemayor</b> Director de tesis	 <b>Dra. Lizeth Rodríguez González</b> Responsable del Programa
--	---

## Agradecimientos

Agradezco al Concejo de Ciencia y Tecnología (CONACYT), a la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, y a la Universidad Autónoma de Zacatecas, por su apoyo y patrocinio para llegar a fin en la realización del presente trabajo de tesis titulado “Cine y literatura: *Ciudades desiertas* de José Agustín y la adaptación *Me estás matando Susana* de Roberto Sneider”, ya que sin su soporte institucional nada del proceso y término habría sido posible.

Agradezco el fundamental apoyo y acompañamiento académico de mi asesora de tesis, la Dra. María del Carmen Fernández Galán Montemayor quien me brindó acompañamiento, paciencia, entrega académica y apoyo moral durante todo el proceso.

Así también, le agradezco la co-asesoría, comentarios, revisiones y correcciones al M. en. C. Salvador Lira, quien siempre de manera respetuosa y puntal estuvo pendiente de mi proceso de investigación.

A la Dra. Mo

A la Dra. Claudia Liliana González por su apoyo y por su persistencia en las revisiones durante los seminarios de investigación ya que con sus aportaciones se enriqueció la investigación.

Al Dr. Javier Acosta quien con sus lectura y comentarios aportó buenas directrices al trabajo, y encaminó a la configuración de nuevas ideas que sirvieron de apoyo para el proyecto.

A la Dra. Silvia Barbotto F. por su invaluable cobijo durante la estancia de investigación nacional realizada en la ciudad de Merida, ya que sin ella la propuesta visual no hubiera sido posible.

Al Dr. Nathaniel Gardner de la University of Glasgow por el acompañamiento durante la estancia internacional en la ciudad de Glasgow, cuya directriz me permitió enriquecer de manera exponencial mi aparato teórico.

A mis lectores, a mis maestros de los seminarios, a mis compañeros y a la institución, infinitas gracias por ser partícipes en el trayecto de este trabajo.

A mis padres que son mi pilar e  
inspiración para vivir.

A mi Ana y a mi hermana  
quienes creen en mí.

A Israel y a Alonso  
mis medicinas de vida.

A la Dra. Carmen por su apoyo,  
compañía, y sobre todo, paciencia,  
durante todo el proyecto.

A Silvia Barbotto por hacer arte  
para la vida y para esta investigación.

A Laura por la música, la amistad  
y su compañía en Mérida.

A Verónica por su cariño incondicional,  
su hermandad y compañía  
en mis días oscuros y felices.

A Claudia Liliana, Javier, Salvador  
por leerme, y aportar nuevas  
y mejoradas visiones.

A mis amigos y compañeros de clase  
por las risas, las lecturas y el café.

A mis amigos de vida  
Mary, Héctor, Marcela, Sabrina,  
Tasmin que juntos o en la distancia  
me dan cordura y fuerza.

A mis abuelos, a la que está  
y los que se fueron en el camino.

A la vida y a las Letras.



## Tabla de contenido

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1: TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN: DEL TEXTO AL FILM.....</b>	<b>8</b>
1.1 El camino a la traducción.....	12
1.2 Intertexto, traducción y traspaso.....	
1.3 Del texto base al texto meta.....	
<b>CAPÍTULO 2: HUIDAS Y REGRESOS: DE LA LITERATURA Y EL CINE.....</b>	<b>22</b>
2.2 ¿QUÉ ONDA CON LA LITERATURA DE JOSÉ AGUSTÍN?.....	24
2.3 LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA UNA APUESTA POR LA RISA Y EL AMOR.....	31
2.4 ROBERTO SNEIDER Y LA ADAPTACIÓN COMO ESTILO CINEMATOGRAFICO .....	33
2.5 ESPECIFICIDADES DE ME ESTÁS MATANDO SUSANA .....	35
<b>CAPÍTULO 3: LOS DESIERTOS ENCONTRADOS: DOS ANÁLISIS.....</b>	<b>38</b>
3.1 EL TEXTO COMPARTIDO.....	39
3.2 LA AUSENCIA ES UN MOTIVO.....	48
3.3 CIUDAD, DESIERTO Y FRONTERAS .....	53
3.4 LA RECREACIÓN DE LOS INTERTEXTOS MUSICALES COMO MOTIVOS NARRATIVO- VISUAL.....	57
<b>CAPÍTULO 4: CONCLUSIONES Y NUEVAS</b>	
<b>TRADUCCIONES.....</b>	<b>62</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	
<b>ANEXOS.....</b>	



## Introducción

Culturalmente estamos en una  
permanente revolución  
/cada vez más visible/  
hacia otra forma de sentir.  
Silvia Barbotto F.

La literatura y el cine tienen en común espectros, aspectos y espectadores, la filmografía ahora es tan extensa casi como lo es la literatura, y una fuente de inspiración para el cine sigue siendo el de las adaptaciones literarias a la pantalla. Las dos artes “comparten la estructura de la trama”<sup>1</sup> sin embargo no deben verse como una extensión de una u otra expresión ya que son dos lenguajes distintos con ciertas intersecciones en común que, aunque se sustentan no se adhieren en sí mismos.

La presente investigación es relevante puesto que se hace una lectura a una propuesta de una adaptación fílmica que suscribe directamente a un contexto mexicano en dos diferentes momentos, y desde dos diferentes perspectivas. Esta investigación es sobre la adaptación de Roberto Sneider, *Me estás matando Susana*, que toma como base la novela de *Ciudades desiertas* de José Agustín.

Por un lado, se retoma a un autor mexicano que se ha consagrado en mayor medida como uno de los precursores que instauraron la literatura de La Onda, según Margo Glanz, (aunque la postura de José Agustín respecto a esta denominación es lo opuesto, porque considera se minimiza el sentido total de lo que él y sus contemporáneos querían expresar en la literatura creada entre los años 60 y 90). Glanz propone que en la literatura de La Onda está implícito un

---

<sup>1</sup> Baltodano Román, Gabriel, *La literatura y el cine: una historia de relaciones*, Universidad Nacional de Costa Rica, Costa Rica, 2009. p.9

lenguaje específico propio de la juventud, la política y la cultura, que describe un choque entre generaciones y que pone de frente fronteras ideológicas y territoriales casi difuminadas y mezcladas.

Lo anterior parece impregnar una parte de la estructura de las nuevas adaptaciones del siglo XXI; el cine es el que aparentemente, es influenciado casi en directo por la industria estadounidense, más que por la europea, y por tanto lo mexicano se compone de no una si no de un conjunto de posturas entre las fronteras literarias y filmicas, lo que lleva a determinar que las revisiones hechas sobre estas bases, son bastas y diversas.

El presente trabajo parte de la hipótesis de que la traducción intersemiótica tiene como una de sus finalidades apropiarse de diversos textos, rehacerlos y resignificarlos de manera infinita, centrando la idea de que, a partir del uso de diferentes códigos, el texto base es sometido a modificaciones estructurales, pero, sin perder de vista partes de la propuesta inicial. Esto resulta comprobable después de contrastar ambos textos (base y meta).

Como objetivos primordiales, el quehacer de la investigación se concentró en identificar las diferencias traspasadas al film, así como en presentar desde el uso del collage una nueva significación que toma como pauta el texto literario, el film, la pintura, y la palabra como objetos que pueden entre sí, concentrarse en una nueva imagen, es decir, en un texto renovado.

Otro de los objetivos es descubrir el cómo y bajo qué circunstancias se ha realizado la trasposición de un texto literario de los años ochenta a una adaptación cinematográfica del siglo XXI, la investigación se abordará a partir de la reconstrucción breve de lo que sucede entorno al espacio temporal e histórico desde la aparición de la novela *Ciudades desiertas* (1984) hasta la presentación del film *Me estás matando Susana* (2016).

Aunado a lo anterior, se percibe que el estudio de los traspasos que se hacen desde la literatura al cine sigue siendo una fuente inagotable de ideas que surgen como respuesta de llevar un código (en este caso literario) a otros códigos (cine) y a que entre estos se puedan relacionar y estudiar cada vez más: “Se reprochaba al cinéfilo su carencia de método, su pasiva subordinación a las vicisitudes del flujo productivo, su constante disposición a la acumulación memorística y a las oscilaciones de un gusto críticamente incontrolado; en menos palabras: se reprochaba al cinéfilo su empirismo.”<sup>2</sup> Ir más allá de sólo ver imágenes en movimiento y prestar atención a los códigos intencionados que se presentan en cada film, es por tanto, la función de esta investigación.

En otro aspecto, se puede percibir que el posicionamiento de la creación artística en México ha sobrellevado diferentes procesos en tanto producción y recepción dentro del mismo panorama nacional como para el exterior, se puede observar que la cultura de consumo cinematográfico sigue siendo una ruta para que las artes visuales y la literatura sean un punto de partida para la formación de historias fílmicas y por tanto, estudiar los cómo y los porqués del hacer adaptaciones, es relevante para la academia pues se entendería que hay un reflejo o relación entre lo que es adaptado al cine tanto por cuestiones meramente artísticas así como por la cuestión de los intereses culturales, sociales y políticos.<sup>3</sup>

Si bien, hay un contexto histórico que puede justificar en parte esta investigación, existe otro motivo fundamental sobre el que se debe hablar y es que, uno de los ejes de la presente propuesta radica teóricamente en la diferenciación y localización de aspectos que conciernen a la traducción y

---

<sup>2</sup> Bettetini, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S. PA, Milán, 1975. p.27

<sup>3</sup> Hago una distinción entre el hacer arte por mera cuestión estética y humana, y el hacerlo también por cuestiones sociales-políticas o históricas, bajo la idea de que tanto una como la otra son válidas y a su vez pueden corresponderse.

trasposición que se da de la literatura al cine, por lo cual considero, es importante determinar los parámetros que definen a la traducción y a la trasposición, esto se logrará a partir de los aportes teóricos de Peeter Torop en *Intersemiosis y traducción intersemiótica*, que definirá los conceptos de intersemiosis, traducción, texto base, texto meta, así como algunos de los códigos que se implementan en el proceso de la trasposición.

Lo anterior, focaliza su atención en lo literario, así que, en cuanto al filme, y por la importancia que respecta a la decodificación e identificación de las formas para desentrañar el poder de los esquemas de la cinematografía y sus maneras de crearse, se utilizó como aparato teórico primario el texto de *cómo analizar un film* de Caseti y Di Chio; como soportes, se revisaron las propuestas de Lauro Zavala que se encaminan a desentrañar los elementos del film, sus procesos, además de que aportan en buena medida, directrices para entender cómo analizar obras fílmicas y literarias.

Ya que las decisiones sobre lo que está siendo traducido y traspasado denota los intereses de quien traduce o adapta un texto a otro, cada uno de los aspectos traspasados y traducidos, resumen que estas características forman el cuerpo de un pensamiento cultural que impacta de manera directa en el resultado final de lo que ha sido traducido, en este caso en el film. Consagrar a la mexicanidad implica decir que esta, está anclada en los personajes a partir de su interacción con el entorno, con otros personajes y con los espacios, el mexicano es visto desde la literatura y desde el cine diversifica su identidad dependiendo del espectador.

Si hay una estrecha relación que se destaca en cada uno de los aspectos de este trabajo, es aquella que remarca que aunque son bien conocidos los lazos entre cine y literatura, abordarlos desde un punto de vista mexicano, es fundamental para el acceso y reforzamiento de las ideas de que traducir un texto con un código

específico a otro, es una cuestión que fortalece inevitablemente las similitudes y diferencias entre los dos códigos que han sido utilizados “todos los tipos de comunicación en la cultura pueden ser presentados como un proceso de traducción de textos (o fragmentos) en otros textos.”<sup>4</sup> Por lo anterior, se hablará en cuestión de pérdidas y de ganancias en tanto la confrontación de los textos, visualmente y literariamente uno y otro sufren modificaciones, sin embargo, el impacto primordial recae en el texto que es adaptado.

Las similitudes entre las formas de analizar un filme son bastas, sin embargo, en cuanto a los estudios sobre las adaptaciones en México fue necesaria la revisión de los tipos de adaptación y de los textos adaptados ya que esto puede fungir como parteaguas para entender la focalización de los cineastas en cuanto literatura, público y contexto.

Al respecto se revisó en diferentes archivos bibliográficos y fílmicos lo siguiente: 1) José Agustín pese a ser un autor primordial para un movimiento literario, no ha llegado a trascender de la misma forma que otros autores contemporáneos a él. 2) La focalización de los estudios sobre las adaptaciones ha recaído principalmente en obras clásicas. 3) Hasta el momento no se han localizado estudios que aborden en su totalidad las adaptaciones cinematográficas recientes y si los hay, resultan en indagaciones someras y poco profundas.

Los estudios sobre José Agustín, versan en mayor medida sobre la vida del autor, o en cuestiones encaminadas a la vida política que ha rodeado al panorama del escritor. Algunas investigación más profundas que han estado a cargo de estudiantes de diferentes universidades, sin embargo, se centran sobre todo, en otras obras como lo son *La tumba* (1964), *De perfil* (1966), *Se está haciendo tarde* (final

---

<sup>4</sup> Torop, Peeter, *Intersemiosis y traducción intersemiótica*, p.2

*en la laguna*) (1973), o *El rock de la cárcel* (1986) texto autobiográfico. Cabe destacar que uno de los elementos que más se han abordado son los que tienen que ver con la música y los escenarios que describe o retoma Agustín de forma constante.

Es importante mencionar que *Ciudades desiertas* es la segunda obra de José Agustín en ser adaptada al cine, y el hecho de que fuera Roberto Sneider quien estuviera a cargo de la dirección de la novela resulta en un rasgo importante porque el cineasta pese a su poca filmografía, ha sido consignado con que una de sus características sea su interés por el traspaso de obras literarias a la pantalla.

Una de las investigaciones más completas y que hablan casi únicamente sobre la novela aquí a analizar es *Las batallas desiertas del pensamiento del 68: Un acercamiento analítico a Ciudades desiertas, de José Agustín* de Cecilia Eudave de la Universidad de Guadalajara, quién propone a través un estudio sociocrítico una construcción de la novela a partir de la revisión sistemática de los personajes, de los escenarios, los lugares comunes, y la relación de la historia respecto a los contextos México/Estados Unidos. La revisión de este texto ha sido fundamental para esclarecer y forjar una directriz en cuanto a lo que falta por decirse acerca de *Ciudades desiertas*.

Si bien lo anterior es sobre lo dicho de la obra literaria y sobre José Agustín, es necesario exponer aquello que se ha dicho en cuanto al cine, a sus estudios, sus visiones y formas de hacerse y ser recibido por los diferentes contextos y públicos.

La estancia realizada en la Universidad de Glasgow, en Escocia, en el mes de octubre del año 2018 cumplió un papel determinante en este proyecto, ya que en los archivos de la biblioteca de la universidad, así como en The Mitchell Library es donde se logró identificar y armar parte de la historia del cine latinoamericano desde una visión externa, lo cual permitió posicionar el contexto bajo el cual se ha instaurado la cinematografía mexicana. Con la búsqueda en los espacios antes mencionados se pudo recavar y configurar una idea más amplia y

concreta respecto a la adaptación, ya que coinciden diversos autores en que en la mayoría de las ocasiones el contexto es determinante para ver qué obras, cómo y con qué finalidad han de ser trasladadas al film.

Por otra parte, la estancia corta realizada en la Universidad Autónoma de Yucatán bajo la asesoría de la profesora y artista plástica Silvia Barbotto F. resultó enriquecedora, puesto que desde la revisión artística de la obra literaria, se pudo determinar que las lecturas hacia el texto pueden divergir exponencialmente, y es partir de la serie de intertextos y con las interferencias (tal como lo denomina ella) es como se complementa e incrementa el texto meta (el film).

Otros de los objetivos perseguidos en la trayectoria de este trabajo fueron:

- a) Revisar el contexto de la obra literaria y filmica para definir una dirección en cuanto al panorama de las adaptaciones en México, como parte de una tarea necesaria para entender la relación literatura y cine-adaptaciones.
- b) Armar un concentrado de las adaptaciones cinematográficas en México en años recientes, así como posicionar a Roberto Sneider y su filmografía en un estudio sobre su obra.
- c) Analizar de manera concienzuda el traspaso de *Ciudades desiertas* a *Me estás matando Susana* partiendo de los conceptos de intersemiosis, traducción y de los códigos fílmicos.
- d) Asentar el cómo los códigos y las formas de ver y leer un texto están hasta cierto punto determinados y corresponden a contextos, intereses de público, de historia y sociedad.

La investigación está dividida en cuatro capítulos, el primero aborda el apartado teórico que se fundamenta en las investigaciones y las propuestas de: Peeter Torop, Casetti y di Chio, Lauro Zavala, Gianfranco Bettetini, entre otros. Este espacio dirige su atención en los conceptos claves que darán la pauta para hacer



el análisis del film, el análisis literario, y el sustento de lo que se entenderá por intersemiosis y traducción.

El capítulo dos se dedicó a concentrar la historia de la construcción de la narrativa de José Agustín, cuáles son sus antecedentes literarios, cuál es su posicionamiento en la literatura mexicana actual, y cómo o cuáles han sido sus cimientos extra literarios que complementan su hacer en la narrativa. En esta sección se abordan los constituyentes e influencias del cineasta Roberto Sneider, así como los elementos que hacen su estilo, para dar una idea del impacto que tiene o ha tenido la literatura en sus filmes.

El tercer capítulo dedicado al análisis de *Ciudades desiertas* y del flim *Me estás matando Susana*, contiene un estudio entrelazado, ya que los análisis se realizaron de manera simultanea y casi a modo confrontación, la superposición del texto base sobre el texto meta, congregando las pérdidas y las ganancias en ambos textos a partir de la utilización de las categorías analíticas de la literatura y del film. En este capítulo se presentan mi propuesta persona reinterpretativa con el resultado que se derivó a partir de la cración de los collage, de los cuales cada uno tendrá su propio significado.

El último capítulo resume los resultados desde lo visual, explicado desde el texto. En él se aprecia el resultado de los textos interpuestos, y se realiza además una crítica en cuanto al y los textos meta que son el film y los collages.

A manera de triller podemos avistar que los estudios que tienen que ver con cine y literatura no dejarán de ser un punto de interés, ya porque la literatura sigue siendo una torre de babel para el cine o porque simplemente, sigue resultando seductor el regresar al libro como fuente de inspiración, teniendo claras las fronteras entre uno y otro arte, es una de las formas en las que es posible encaminarse al estudio de las mismas.

## Capítulo 1: Traducción y adaptación: del texto al film

Pero incluso eligiendo al director,  
el autor del libro debería saber  
que mejor se olvida del asunto  
si no quiere sufrir, ya que  
entre lo que él imaginó que  
podría ser la adaptación  
y lo que realmente será  
habrá siempre un abismo.  
Susana Lozano

### 1.1 El camino a la traducción

La coexistencia entre los textos, sus interpretaciones y adaptaciones son el resultado de una renovación del propio sistema de traducción entre signos. Las expresiones artísticas son las receptoras de los diversos elementos sýgnicos para constituirse como obras únicas, es decir, tienen por sí solas una carga particular, pero está determinada en mayor o menor grado por aquellos elementos externos a la obra y que componen parte de su esencia.

La interacción entre las artes es casi siempre una característica inseparable y en muchos de los casos persiste una coexistencia y un diálogo de manera transversal entre las expresiones, ya que se complementan unas a las otras. Entre cine y literatura existe una correspondencia (hasta cierto punto) unilateral en cuanto al traspaso de la literatura al film, y puesto que hay diferentes tipos de traducción y de adaptación por lo cuál es importante identificar el tipo de enfoque que se le da a uno u otro texto.

Para la realización de los análisis de la novela *Ciudades desiertas*, y del film *Me estás matando Susana*, se utilizarán como bases teóricas principalmente los textos de Peeter Torop, y de Casseti y Di Chio para separar los componentes estructurales de cada una de las obras entendiéndolas al inicio como unidades

autónomas y después como entes que se unen en tanto que el film es una adaptación de la novela de José Agustín.

Por lo anterior, es importante considerar una postura en cuanto a la relación que existe entre la literatura y el cine, para ello un punto de partida será tomar en cuenta que a partir de los estudios críticos y el auge de creación cinematográfica no sólo en el plano comercial, el cine ha dejado de verse como arte menor y se le ha adjudicado una mayor carga como producto artístico derivado del constante intento por parte de los teóricos y sobre todo de las nuevas generaciones de cineastas quienes han hecho lo posible por elevar el propósito comunicativo y narrativo de los filmes.<sup>5</sup>

Una primera definición que concrete qué es el **análisis cinematográfico**, es la propuesta por Lauro Zavala, quien dice que este proceso es “el resultado del examen sistemático de uno o varios segmentos de una película a la luz de un sistema de conceptos, un método o un modelo de interpretación.”<sup>6</sup>

Aunada a la definición sobre análisis cinematográfico, es importante puntualizar qué vamos a entender por traducción intersemiótica o a qué se va referir con el concepto de intersemiosis y bajo qué criterios se pueden abordar los textos tanto el literario como el film; en cuestión, Peter Torop plantea cuatro metas de traducción:

- 1) textos completos son traducidos a otros textos completos (traducción textual),
- 2) textos completos son traducidos en la cultura como diversos metatextos (anotaciones, reseñas, estudios, comentarios, parodias, etcétera) complementando la traducción textual o relacionando cierto texto con la cultura

---

<sup>5</sup> Postura que retomo de Encarnación Gómez López, en el texto *De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación*, Universidad de Zaragoza, 2010, p. 1

<sup>6</sup> ZAVALA, Lauro, *Módulo de cine, notas de curso: Análisis cinematográfico*, UAM, Xochimilco, 2010, p. 13

(traducción metatextual),

3) textos o grupos de textos son traducidos a unidades textuales (traducción intextual e intertextual)

4) textos hechos de una sustancia (por ejemplo, verbal) son traducidos a textos hechos de otra sustancia (por ejemplo, audiovisual) (traducción extratextual).<sup>7</sup>

Una de las finalidades de la investigación es constituir una idea sobre cómo una narración fílmica es contada a partir de los cimientos literarios, bajo las premisas de Torop, la traducción del libro al film comparte características en las cuatro categorías, pero en este caso en particular, hay una inclinación a que se instaure en la cuarta premisa teniendo en cuenta que hay un base verbal- textual que es traducida a la sustancia audiovisual. En cada uno de los procedimientos, la adaptación va plantear qué elementos de la cultura y de la sociedad son traspasados de manera textual y cómo.

Cabe mencionar que indudablemente el texto base o de partida sufrirá pérdida de información y esta va a depender del tipo de traslado que se haga de ella por tanto recae en el traductor determinar cuál será el tipo de ganancia que tendrá el texto meta. Algunos de los valores significativos a tomar en cuenta son: el discurso, la identidad, los medios, el entorno cultural-social, y el o los receptores. Por lo tanto, “el mismo texto puede existir simultáneamente en diferentes formas semióticas y que el mismo mensaje es expresado simultáneamente en diferentes sistemas sígnicos.”<sup>8</sup>

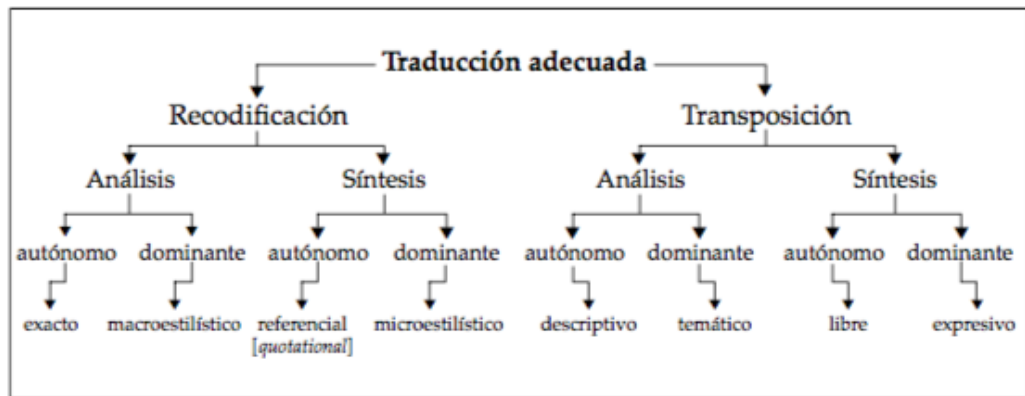
---

<sup>7</sup> TOROP, Peeter, *Intersemiosis y traducción intersemiótica*, Cuiculco, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, Escuela Nacional de Antropología e Historia, DF, México, 2002. Pág. 2

<sup>8</sup> TOROP, Peeter, *Intersemiosis y traducción intersemiótica...*, p. 4.

## 1.2 Intertexto, traducción y traspaso

Desde otro plano, en el intertexto y en la recepción del texto es donde recaen de manera directa el conjunto de elementos que se utilizan en el proceso de escritura. Se va a ver que la intertextualidad es aquello que no sólo forma parte del proceso sino puede verse como estrategia narrativa para cumplir un fin específico. Es importante retomar que el concepto retomado por Torop sobre la intertextualidad se puede definir bajo la señalización de que la literatura tiene bases fundamentales que retoma de diferentes fuentes textuales, culturales, musicales, etc. Es decir, la citación de otros textos para la configuración de uno nuevo.



9

Torop plantea en el esquema anterior que el proceso para la traducción recae en dos aspectos fundamentales en el cómo se hace y qué elementos fundamentan la recodificación y la trasposición, tomando en cuenta que de los componentes del texto final habrá de por medio uno elemento autónomo y otro dominante. Similar a las tipologías en el plano lingüístico, las unidades de traducción se instauran en los códigos y signos que refieren al texto base y luego al texto final.

---

<sup>9</sup> Torop, Peeter, *Intersemiosis y traducción intersemiótica*, Cuiculco, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, Escuela Nacional de Antropología e Historia, DF, México, 2002. Pág. 18

Por otro lado, en la realización de un texto o un filme según Lauro Zavala se comparten espacios en el intertexto, así que el cómo estos productos artísticos sean traducidos a partir de diferentes signos de traducción intersemiótica refleja las características de la cultura contemporánea lo que es un punto importante para entender cómo se traduce, para qué y por qué.

Los textos “propios” como los “ajenos” son traducidos a diferentes tipos de textos, y de hecho, se convierten en intertextos, por lo que la descripción de la existencia de un texto en la cultura requiere un acercamiento topológico. Al mismo tiempo el proceso intertextual se inserta en el proceso intermediático, y cada texto no sólo genera su significación en diversos sistemas sígnicos, sino que se materializa en diferentes medios. Este es el proceso de intersemiosis, en el cual los textos que se encuentran en diferentes sistemas sígnicos coexisten como textos diferentes, y al mismo tiempo, representan un texto particular en cuyo marco son interpretados cambios y digresiones tanto en el plano del contenido como de la expresión.<sup>10</sup>

Ya que como bases para el análisis tenemos dos diferentes textos y estos (como se apreciará en el análisis) comparten espacios y categorías aparentemente similares, el diálogo entre las teorías será inevitable.

Según Zavala los estudios sobre la interacción literatura y cine han sido provistos desde la perspectiva literaria la mayor parte del tiempo, así como desde las posturas de escritores quienes se abrieron espacio dentro de las revistas especializadas, esto es relevante porque sus intereses y críticas estarían enfocadas más al campo literario y un tanto menos al de las nuevas imágenes e historias creadas.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> TOROP, Peeter, *Intersemiosis y traducción intersemiótica*, Cuiculco, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, Escuela Nacional de Antropología e Historia, DF, México, 2002.

<sup>11</sup> ZAVALA, Lauro, *Del cine a la literatura*, Casa del tiempo No. 95, diciembre- enero, UAM, México 2007. p. 1  
[http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/95\\_96\\_dic\\_ene\\_2007/casa\\_del\\_tiempo\\_num95\\_96\\_10\\_13.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/95_96_dic_ene_2007/casa_del_tiempo_num95_96_10_13.pdf)

Zavala responde a por qué dar importancia al hecho de hacer un traslado de la literatura al cine y viceversa<sup>12</sup> “la tiene en la medida que todas las formas artísticas establecen un diálogo con la evolución del lenguaje cinematográfico. En el caso de la literatura narrativa (teatro, novela y cuento) su importancia es que comparte con el cine algunas estrategias cuya evolución suelen tener manifestaciones similares”<sup>13</sup> es decir las estrategias son hasta cierto punto compartidas y repetidas, siendo común que tanto cine como narración literaria se apropien de códigos tanto de unas como de otras.

Según Zavala cada adaptación cinematográfica va a cumplir con diferentes objetivos y por lo tanto los criterios con los que se analicen un texto como otro, deberán responder quizá en un primer momento a esos “objetivos” ya que de esto dependerá el tipo de complejidad, estrategias y estilos bajo los cuales estará creada la adaptación y el análisis.

Respecto a la adaptación fílmica hay cierta concordancia entre autores como Zavala, John Desmond, Peter Hawkes o James Naremore en que todos desde sus propios y diferentes análisis sobre las adaptaciones tienen como punto en común especificar que la acción de adaptar no tiene necesariamente que recaer en hacer una copia fiel y estrecha con el texto que está siendo adaptado, porque de algún modo sería completamente imposible. Al respecto Desmond y Hawkes proponen de manera simplificada tres tipos de adaptación que se concretan en tres palabras *close, loose, or intermediate interpretation*

A film is close adaptation when most are dropped or added. A film is loose interpretation when most story elements are dropped and the literary text is used as a point of departure. A film is an intermediate adaptation when it neither conforms exactly nor departs entirely from the

---

<sup>12</sup> Dado que hablamos de intertextos, destaca que el cine influye en el hacer literario y en el caso de Agustín esta es una característica notoria pues hay una serie de códigos cinematográficos que utiliza el autor de *Ciudades desiertas* provenientes directamente de los códigos de cine.

<sup>13</sup> ZAVALA, Lauro. p. 2



literary text but stay in the middle of the sliding scale  
between close and loose.<sup>14</sup>

Esta empatía entre los diferentes estudios tiene en común que proponen que, aunque hay códigos compartidos, la divergencia entre estos tendría más peso significativo cuando está dado el resultado final en la adaptación porque ahí las intenciones de los códigos cambian, se le son asignados nuevos dotes y nuevas estrategias para que funcionen de manera concreta en el film, a lo que llamaría Naremore el cómo se modifican los códigos respecto de sus propios sistemas sígnicos.<sup>15</sup>

Así, se va fraguando que los puntos conexos serán necesariamente los códigos de los que se apropian la literatura y el cine, sin embargo, radicarán en el cómo para que estos puedan ser analizados y por qué no, comparados.

### 1.3 Del texto base al texto meta

Es primordial reconocer los elementos narrativos que componen al texto base, ya que en estos se encontrarán los temas que serán relevantes en el film. Existen puntos conexos entre cine y literatura en cuanto a la manera narrativa, sin embargo, literariamente, el proceso de escritura requiere de aspectos no presentes en el cine “mientras la literatura está fijada en forma escrita, un filme se apoya en el sonido (música o habla)”<sup>16</sup>

Como ya se mencionó para la traducción intersemiótica será necesario contar con un texto inicial, es decir el texto base del que se partirá para corromperlo con otra serie de signos que le darán un nuevo significado al texto

---

<sup>14</sup> DESMOND M. John, y Peter Hawkes, *Adaptation: Studying film & literature*, McGraw-Hill, New York, 2006.

<sup>15</sup> NAREMORE, James, *Film adaptation*, The Atholene press, Great Britain, 2000. P. 8

<sup>16</sup> TOROP, Peeter, *La traducción intersemiótica*. P.12

meta, aunque casi siempre, tratando de no perder de vista el texto base que será el que dará las pautas para el nuevo texto.

Para determinar cómo es que se ha realizado el traslado de un texto a otro, Casseti y di Chio<sup>17</sup> proponen de manera muy sistemática un esquema, en el que estratifican una lectura del film que parte de lo global hasta las particularidades del film que pueden ser aquellos elementos externos que influyen en el producto final.

El primer criterio que resulta necesario abordar es el de realizar un recorrido sobre la obra que se habrá de examinar, para después plantearse qué es lo que se busca del film o qué es a lo que se está dispuesto a confrontar, y, para ello, es de suma necesidad establecer cierta distancia entre quien analiza, y entre quien sólo funge como espectador, esto para que la revisión en el análisis no se vea influenciado por una cuestión de gusto o rechazo únicamente.

El segundo criterio debe concentrarse en analizar, reconocer y comprender; el orden del proceso es necesario para establecer un distanciamiento entre cada etapa. Los tres conceptos son tratados casi de manera conjunta puesto que para concretar el primer concepto es necesario realizar los segundos; en la etapa del reconocimiento se entiende a aquel proceso que tiene como finalidad disponer el film de manera total, para enfocarse en los elementos primarios como son la luz, los enfoques, etc.

Comprender se entiende como prestar atención al elemento total, pero centrando la atención en detalles particulares cuya carga significativa se enfoque a lo que se pretende analizar. Estas dos acciones semejan el proceso por el cual

---

<sup>17</sup> Cabe mencionar que el texto de *Cómo analizar un film*, es una propuesta teórica que no ha adecuado las recientes tecnologías cinematográficas y, por lo tanto, puede que exista cierta distancia entre las nuevas concepciones del cine, pero como base para el análisis de esta funciona en cuanto que el filme a analizar cumple con muchas de las características que se plantean por Casseti y di Chio.

con un microscopio el analista puede enfocar las partes del film desde lo general a lo particular dependiendo de la intención analítica.

Después de haber realizado un reconocimiento y comprensión del filme a analizar, la siguiente acción se debe perfilar en torno a la descripción e interpretación, de estas dos acciones, la primera, seguirá un proceso cauteloso pues tendrá que atravesar cada uno de los elementos y situaciones bajo las cuales está hecho el texto fílmico, lo cual es realizado desde la relectura, asimilando la mayor cantidad de elementos que constituyen al film.

Hecho el recorrido y aterrizando las descripciones de lo visto, se provee el aspecto de la interpretación, y esto se enfoca en ¿qué es lo que se observa? y ¿por qué o cuál es su función dentro del film? Ya que no hay elemento que no constate una intencionalidad previa o un resultado anticipado dentro del film o en el texto. Lo anterior conjetura una mirada personal y representa una carga demostrativa que encaja con los propios intereses del analista, es decir, que aquello que me cuestiono es lo que busco en el film y es lo que a su vez se tratará de explicar.

Casetti y di Chio ponen en énfasis que para el análisis de un film la elección personal forma parte importante del enfoque, sin embargo, ésta debe estar delimitada y determinada por diversos criterios de selección, dependiendo del tipo de análisis que se busque realizar.

Por lo anterior, en el cómo se va a lograr el análisis, hay que tomar en cuenta los siguientes cuatro aspectos: *la segmentación, la estratificación, la enumeración y el reordenamiento*. El orden es tan importante como los enfoques y los elementos a estudiar, puesto que se plantea como un recorrido y por ende los puntos iniciales y finales son primordiales. Existirán puntos opuestos como: descomposición y recomposición; disgregación y reagregación, estos conceptos intentan en la disparidad entender el texto que se ha diseccionado.

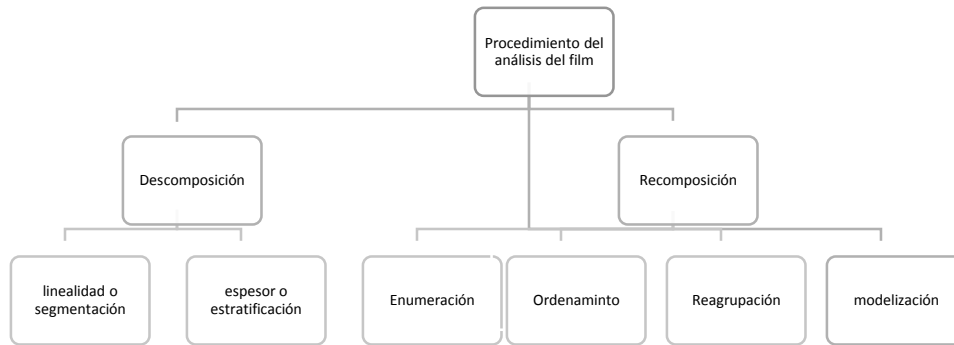


Tabla 1 mapa conceptual sobre texto Peeter Torop<sup>18</sup>

En cuanto a la descomposición hay de por medio dos divisiones importantes, la descomposición de la linealidad y/o segmentación, y la descomposición del espesor o estratificación. Por *descomposición de la linealidad* se refiere a “subdividir el texto en segmentos cada vez más breves que representen unidades de contenido siempre más pequeñas”<sup>19</sup> es decir, las divisiones irán de mayor a menor en este caso en episodios, secuencias, encuadres e imágenes.

La finalidad de este tipo de segmentación radica en intentar constituir una descripción general del apartado visual como elemento total, y con ellos determinar los cambios que atajan al tiempo de la historia, los cambios de escena, los perfiles de los personajes, y las acciones que se realizan como motivos para la narración.

En la otra forma de descomposición se requerirá de una subdivisión más pequeña, bajo la idea de segmentar en partes mínimas hasta llegar a los elementos internos del film más concretos y específicos como: el espacio, el tiempo, la acción, los valores figurativos, el comentario musical.

<sup>18</sup> El cuadro es una propuesta personal realizada desde la propia interpretación del texto de Peeter Torop sobre el procedimiento del análisis.

<sup>19</sup> Caseti y di Chio, *Cómo analizar un film*. P. 40

Descomponer, recomponer y modelizar, una de las finalidades del análisis del film según Casetti y di Chio es alcanzar el reconocimiento de un modelo de análisis, por modelo se va a entender a “un esquema que, proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes. [...] representación simplificada de un texto que permite situar en primer plano sus principios de construcción y de funcionamiento.”<sup>20</sup> Se proponen cuatro modelos de análisis: *modelo estático figurado*, *modelo estático abstracto*, *modelo dinámico figurado* y *modelo dinámico abstracto*.

Lo anterior figura la manera en cómo se llega a analizar el film, seguido por los componentes del film, que se diversifican en significantes, signos y códigos, los cuales se estratifican en dos: en significantes visuales y sonoros.

Los signos por otra parte, cumplen su función bajo una tipología específica retomada directamente por los autores de la división de Pierce, quien los bifurca en tres: *índice*, *ícono* y *símbolos*, estos tres son fundamentales en tanto que la relación entre los significados y significantes de los signos darán al análisis un soporte específico con lo que intenta definirse del film “las imágenes son inmediatamente iconos, mientras que la música y las palabras son símbolos, y los ruidos índices.”<sup>21</sup>

Una cuestión importante es lo que corresponde a los códigos, de los que tenemos códigos cinematográficos y los fílmicos, y es aquí donde hay que poner énfasis en lo que Casetti y di Chio definirán como lo cinematográfico y el film, explicado a través de su relación con el concepto de código, “los códigos que son parte típica e integrante del lenguaje cinematográfico [...] y los códigos que, aunque dotados de un rol determinante, no están de hecho relacionados con el

---

<sup>20</sup> Casetti y di Chio, *Cómo analizar un film*. p. 53

<sup>21</sup> Ídem

cine en cuanto tal y pueden manifestarse en su exterior.”<sup>22</sup> Es precisamente en esta distinción entre el código cinematográfico y fílmico por lo que se puede entender que el film puede no contener elementos cinematográficos puesto que hay de por medio una serie de sustancias tan diversas que no se apoyan estrictamente en el cine, denominados estos códigos como de generalidad.

La variante en la utilización de los códigos está planteada a partir de su utilidad para el análisis. Nuestro enfoque centrará su atención en los siguientes códigos específicamente en: Los códigos tecnológicos de base, de los cuales utilizaremos los códigos de soporte y deslizamiento, tomando en cuenta la sensibilidad que tiene que ver con la luz y sus variaciones; la dirección y la cadencia, nos ayudarán a determinar parte de la intencionalidad con que el director logra transmitir parte de la historia a partir del movimiento de la cámara. Otro de los códigos que utilizaremos serán los códigos visuales con referencia a su iconicidad, con los que se permite referenciar el traspaso, y cómo a partir del reconocimiento de los mismo, es más fácil percibir un estilo compositivo e iconográfico.

En buena medida, la fotograficidad, es decir, la organización, las formas de iluminación, el uso del color, los tipos de movimiento en su relación con los modos de filmación, serán códigos primarios para el análisis, así como la parte sonora del film, por lo que con la atención en las voces, ruidos y música, se verá la distribución de los puntos álgidos en entre el traspaso.<sup>23</sup>

#### 1.4 Otras especificaciones sobre el film

---

<sup>22</sup> ídem

<sup>23</sup> Casetti y di Chio, *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona, España, 2016. pp. 68-93

El hecho de que un filme sobre salga en el medio, tiene que ver con el acomodo y uso de los elementos cinematográficos. En tanto que cada filme se presenta como una obra original, la identificación de los diferentes códigos no será total, es decir, que en tanto a la autonomía como texto fílmico-narrativo, habrá de hacerse una elección y/o elisión de uno o de varios códigos, ya que no corresponderían al tipo de enfoque o asociación que busca el cineasta.

La intertextualidad jugará un papel fundamental, puesto que el filme se presenta como la suma de elecciones conectivas, sobre todo en aquellos que se presentan como adaptaciones. Peeter Torop lo definiría como *hipertextualidad*, ya que el filme es el derivado de otro texto ya existente y por tanto se reintegra y recodifica a partir de la utilización de nuevos signos y códigos. Por otro lado, Jesús Camarero define “la intertextualidad como <<proceso constante y quizá infinito de transferencia>>”<sup>24</sup> Camarena refiere que el intertexto está pensado en gran medida, con el tipo de recepción que espera, y por su relación con el lector de quien se espera logre reconstruir e identificar puntos clave de las obras primarias.

Localizar las intertextualidades, los códigos y signos es la labor de esta investigación, por tanto, los modelos propuestos por Torop, Casetti di Chio, Zavala, entre otros apartados teóricos, serán la parte fundamental para conseguir detectar el enlace entre el texto base y el texto final, por lo que la interacción entre los tipos de análisis puede correlacionarse y adecuarse para crear nuevas figuraciones sobre cómo las adaptaciones se interrelacionan.

El punto álgido de la investigación va a centrarse, en el engranaje de los conceptos de Torop, con los códigos cinematográficos propuestos por Casetti y Di Chio, así como algunos de Lauro Zavala. Con lo anterior, se puede relacionar

---

<sup>24</sup> Camarero, Jesús, *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos Editorial, Barcelona, 2008. p.25



la formación de un personaje, de un escenario, una ciudad, una emoción o acción, suelen tener diversas características y se reinterpretan de forma muy diferente dependiendo del tipo de arte que las adapta.

Según Syd Field (cineasta) las tres etapas primordiales de una película son: planteamiento, confrontación y resolución.<sup>25</sup> En este sentido, no dista mucho de la estructura narrativa de las historias tradicionales pensadas y analizadas desde el sentido de Todorov o Propp que demarcan a la estructura literaria bajo un efecto de secuencias narrativas casi moldes que pueden ser reproducidos con sus respectivas complejidades. Aparentemente, hay una presencia de eterno retorno entre la literatura y el cine, recreando por medio de la intertextualidad una nueva reproducción de imágenes, de historias y sucesos.

La literatura se apropia y se mueve entre las descripciones, las elipsis, los contrastes y las alusiones a una infinidad de aspectos y escenarios para narra. Parte del problema de la adaptación es ¿cómo intentar llevar toda la información a la pantalla? En lo que concierne a los filmes, estas descripciones suelen consumarse en una serie de imágenes muy puntuales que pueden o no sintetizar aspectos determinados de la obra adaptada, y puesto que un encuadre o una escena concentra todo un cúmulo de información, en la adaptación habría que ser muy específico cuál aspecto y cómo es que debe ser contado y capturado.

En lo que sí coinciden los estudios sobre las adaptaciones fílmicas, es en que no se debería comparar tan tajantemente una adaptación con la obra que la originó o que pautó su realización, ya que cada cual tendrá su propio espacio para ser interpretada de forma única y casi individual.

Lo anterior lo resuelven Deborah Cartmell e Imelda Whelehan en *Screen adaptation: Impure cinema*, con la premisa de “en el libro es mejor” y lo que se

---

<sup>25</sup> Robert, Edgar, John Marland, Steven Rawle, El lenguaje cinematográfico, PAD, 2016. P.53

refieren las autoras es a que, en los estudios sobre la adaptación, no debería pensarse en sí en lo literario se encuentra la parte fundamental, ya que el filme tiene sus propias fronteras y no busca ser una copia fiel del texto sino construir un atmosfera propia con la que pueda ser reinterpretada. Según Cartmell y Wheleham la relación entre la literatura, la adaptación y la obra puesta en pantalla, debe existir un balance que se aleje lo más posible de la búsqueda de la pureza del texto literario.

Entorno a las teorías de la adaptación se debe tener en cuenta: a) fidelidad; b) taxonomías de los grados de adaptación (naturaleza de la relación en la adaptación); c) Autores contra el comercio; las bellas artes versus la cultura de las masas, d) Contextos culturales e históricos; e) recepción; f) Nuevos contextos de consumo; g) intertextualidad; h) tiempo/narración/narratología; e, i) análisis textual.<sup>26</sup> Estas pautas sobre los territorios sobre los que se mueven los estudios de adaptaciones, sirven hasta cierto punto para pensar en el impacto que tiene el contexto y la cultura en la cual se afianza el texto y la adaptación y a quienes va dirigido. Cada elemento retoma importancia en parte porque debe pensarse en la recepción esperada del texto y del producto final después de haberse producido a través del film. Ganancia o perdida es como propone Torop, pensar el resultado del film, concretar una imagen literaria y traspasarla/ traducirla, pensando en que muchos aspectos si no es que casi todos, habrán sufrido un cambio.

---

<sup>26</sup> CARTMELL Deborah and Imelda Whelehan, *Screen adaptation: Impure cinema*, Palgrave Macmillian, UK, 2010. p.13

## Capítulo 2: Huidas y regresos: Susana, Eligio y el trayecto de la literatura al cine.

Literatura y cine están condenados  
a coexistir, fecundarse mutuamente,  
dialogar entre sí y entretenerse.  
José Luis Sánchez Noriega

Los filamentos que se entrelazan en la literatura y en el cine llegan a ser en ocasiones tan estrechos que comparten partes de sus estructuras y elementos, pero, sobre todo, comparten las historias; por ello es necesario mencionar las características narrativas que conforman la literatura de José Agustín y el entorno al que se suscriben los filmes de Roberto Sneider. Para entender qué es lo que hace posible la adaptación de *Ciudades desiertas* se requirió hacer un recorrido narrativo a través de los rasgos literarios representativos del autor ya que son ellos los pautan los intereses del texto.

Este capítulo contextualiza al novelista y al cineasta contemplando sus orígenes, sus intereses literarios y fílmicos, siguiendo la trayectoria de las obras que representan a los autores; se realizó una búsqueda de información referente a sus obras y vida literaria y cinematográfica para posicionar a cada uno desde sus particulares puntos de vista presentando esencialmente el entorno en el que conviven sus personajes, los acontecimientos y los escenarios, ya que son ellos los que más transformaciones sufren al momento del traspaso.

Por otra parte, se presenta el panorama del cine mexicano actual, ya que de ello depende el entendimiento del cómo o de qué tipo son las construcciones fílmicas y sobre qué tipo de género o historias se interesa la industria del cine en México, lo cual proporcionó una idea acerca de cómo está planteada la filmografía de Sneider, lo que deriva en el rol como cineasta para entender su posición en el plano nacional.

Se aborda el propio contexto en el que se desarrolló *Ciudades desiertas*, puesto que de otro modo no podrían entenderse cuáles fueron algunas de las intenciones de José Agustín sobre esta y otras obras; por otro lado, nombrar las características que sobresalen en el universo narrativo de Agustín implica armar una base sobre el cómo esos guiños narrativos se trasladan a la pantalla.

En conjunto, el contexto, texto y subtextos, redefinen y resignifican las obras de manera constante, por ello cuando se menciona al cine mexicano se hace desde la posición del siglo XXI y si bien, los antecedentes del panorama mexicano nos invitan a reflexionar acerca de qué pasa y qué ha pasado en el contexto próximo a la adaptación, aspecto que del mismo modo exhorta a una revisión de la industria actual de las adaptaciones.

Hasta el momento de la publicación de *Ciudades desiertas* hasta su adaptación sólo otro de los textos de José Agustín había sido adaptado, y este fue *abolición de la propiedad*, que de entrada se debe decir que es una obra cuyo formato no se ajusta a la estructura de la novela convencional, ni en texto ni en cuanto a la adaptación, interactúan y son combinados el teatro, la prosa, las imágenes cinematográficas y los siempre visibles guiños musicales, haciendo de esta producción una obra con aspectos muy particulares y por lo tanto distinta a otros formatos de adaptación.

Sobre Roberto Sneider, el enfoque se dirigió a su filmografía (la cual no es muy basta), y a su manera de hacer cine. Es importante mencionar, que las producciones del cineasta han sido únicamente 2, ha co-dirigido otros filmes, sin embargo, *Arráncame la vida*, y *Me estás matando Susana*, son las dos obras que ha creado desde cero.

Del cine mexicano, se revisaron los intereses filmográficos a los que se ha dedicado la industria nacional, resaltando aquellos que en el último siglo han sobresalido y destacado en el panorama local, siendo así, que se puso especial atención en cuáles son las especificaciones que dan la pauta en cuanto a las

adaptaciones que se han realizado en el plano nacional y un tanto en el latinoamericano.

La distancia temporal entre la obra literaria y la adaptación fílmica de Sneider comprende un espacio de 30 años, fue interesante rescatar el sentido de por qué adaptar una obra después de tres décadas, bajo qué circunstancias, y si funcionó hacerlo. Como primera respuesta se percibe que el texto ha sido adaptado con la paridad del género cómico-romántico, característica que puede corresponde a los intereses del espectador como consumidor de un producto fácil de digerir.

Otro de los rasgos, nos permitió reconocer que el cine vuelve, revisa y actualiza las épocas, los contextos y la literatura o el arte que en apariencia parece olvidado. A través de la consciencia fílmica puesta en las adaptaciones, es posible acordonar la serie de focalización e intención que se busca proyectar.

Consta en la historia del cine, que un texto puede ser adaptado desde temporalidades y contextos por completo diferentes, sin embargo, como se verá en los análisis de las obras, la distancia tiempo-espacio entre una y otra producirá y marcará la esencia de las ventajas o desventajas, y de los puntos en común que hay entre ambas. La reproducción del entorno inmediato, pasado o futuro que se plasma en el cine forma parte de la cosmovisión de mundo del cineasta, y ella responde, y da la pauta para entender los intereses públicos sobre el consumo cinematográfico, lo cual es fundamental en cuestión de atraer miradas.

La apuesta por las adaptaciones literarias sigue vigente, las historias literarias son llamativas y ganan adeptos, sin embargo, lo adaptado, es decir, la literatura queda un tanto desalojada de sus ideales primarios, ya que desde la perspectiva visual y tal como lo marca Torop, las pérdidas y las ganancias son bastas, y es gracias a ellas, que el filme pueda resultar en una obra bien lograda o no, y en que el film mismo arriesgue por ser una obra única y no la réplica del texto que adaptada.

## 2.2 ¿Qué onda con la literatura de José Agustín?

Detectar el cómo se han integrado y cuál ha sido el impacto de las adaptaciones de Sneider dentro la historia fílmica mexicana, es parte de este proyecto. Por ello asentarse en las nuevas producciones a partir de trasposiciones o traslados, enfocándose en aspectos específicos que resaltan en los textos base y se modifican en los textos meta, para responder o adaptarse a los intereses contextuales.

Arrancando desde la idea de que, desde una posición cultural, los intereses del arte cinematográfico, así como de cualquier arte, pueden girar y tratar al entorno, a los ambientes culturales, sociales, políticos y/o mediáticos, queda como resultado que un producto artístico o no, va a responder en parte, a las inquietudes y necesidades del artista y creador, pero también, a los intereses que permean en el entorno

La historia que rodea a la vida y obra de José Agustín se ha enfocado, la mayoría de las ocasiones en destacar su modo de vida, y un poco menos en cuanto a cuál es su posición dentro de la literatura mexicana, siendo innegable su prolífica producción literaria, aquí se abordan aquellos aspectos que permiten re-visionar su manera de escribir traspasando diversos códigos a la literatura.

Hablar los intereses; las inquietudes; las formas de ser y hacer de los jóvenes en cualquiera época ha sido otra de las labores de la literatura, queda asentado en la escritura cómo la juventud hace pactos con la historia de manera perecedera, pues sólo van de tránsito en una etapa o en varias. Como ejemplo a estos procesos, en el caso de México, específicamente entre los 60 y los 90<sup>27</sup> vemos que la población joven tanto en la nación como en el resto del mundo sufre transformaciones en el plano

---

<sup>27</sup> La mención a estas fechas es referida a la edad en las que José Agustín pasa por los años de niñez, juventud e inicio a la vida adulta, por ende, se entiende que su contexto será determinante para su proceso creativo.

cultural y en cuestión del apropiamiento de espacios públicos, políticos y sociales. Estas décadas representan para el resto del mundo una modificación en cuanto a los modos de expresión, aparece la implosión del rock & roll, el jazz; se percibió una ruptura contra la formación clásica y determinista del arte; pero, sobre todo, estas épocas se vieron influenciadas y vividas a partir de la idea de la liberación sexual, que a su vez da inicio a las libertades culturales; con esto hay una apropiación de la identidad desde el ser fuera de los moldes sociales.

Desde una posición de contracultura, José Agustín Ramírez Gómez (1944), transita su juventud entre las épocas mencionadas en el párrafo anterior; influenciado al igual que una buena parte de la población joven insiste en resaltar el interés por la búsqueda de hacerse ver diferente al resto, de no perpetuar las mismas formas o estilos de vida ni ser individuos alienados, consigue alejarse por medio de la escritura de ese ser “adultos” que no van o no participan de las afrentas sociales, o las consignas de protesta no porque no quieran, sino porque no lo tienen permitido socialmente.

Es así que en sus textos apremia una postura tajante de cómo él lleva la propia juventud, impone una forma de percibir y de hacer que es mezclada al uso de drogas, al uso de sus propios cuerpos como forma de experimentar la vida, en ese instante se recibe y percibe a la juventud como una institución de ruptura y como tal hay una necesidad de adueñarse del mundo que les rodea para intentar cambiar las normas preestablecidas.

La marca de una infancia donde casi todo le está permitido, la rebeldía, la burla; contrario a los niños de su edad, él veía cómo se perfilaban sus ideas de mundo y de vida desde épocas tempranas y se apropiaba de ellas para su beneficio; Agustín era un niño de una familia clase media económicamente y con posibilidades de dar abrigo intelectual a la familia, su vida es contada desde su propia voz, en *El rock de la cárcel* donde son narrados ciertos pasajes y vivencias del autor,



acompañado siempre por una forma de contar desde el desenfado, y siempre, o casi siempre con tosquedad en el habla, por ello sabemos que la fachada de irreverente no es sino una respuesta a la suma de costumbres culturales de las que fue partícipe y de su propia desfachatez ante todo tipo de ambiente autoritario.

¿Quién es José Agustín en el siglo pasado y quién en el siglo XXI? No hay duda de que su colaboración al mundo de las letras mexicanas comenzó con la novela *De perfil*, sin embargo, a la distancia, sigue siendo casi imposible separar las palabras: rebeldía, calle, ciudad, el sexo, drogas, rock, estos vocablos son y serán siempre parte de la imagen del autor, tanto en su presentación personal como literaria y cinematográfica.

La revisión del trabajo literario de José Agustín necesita de la lectura de su vida, la cuál ha sido contada por él mismo, aludimos a su vida con el afán de recrear cuáles han sido sus saltos y transformaciones literarias, ya que es el mismo autor quien ha encarado que su vida y la literatura están conectadas, así como lo hacen los intertextos, las interferencias, en él encontramos que las fronteras musicales han traspasado a los límites imaginativos y reconocemos canciones, voces, melodías a partir de lo literario.

En cuestión de una recapitulación, un comienzo es que José Agustín es un extenso intertexto, y sus interferencias de tal manera que vemos cómo la musicalidad en su narrativa, las alusiones al cine, la vida citadina y alternativa o contracultural, y las que rodea al autor, así como a su misma experiencia de vida son las sábanas literarias que aparecen cobijadas en las historias que cuenta el novelista.

Con la novela *La Tumba* inaugura su ingreso en las letras mexicanas, sin embargo, antes de esta publicación ya había conseguido una notoria visibilidad en los ámbitos de la literatura al pertenecer a talleres, y participar con algunas colaboraciones en periódicos. Precoz en casi todas las etapas vitales, ha mantenido su vigencia hasta años recientes con constantes publicaciones que van desde

novelas, guiones cinematográficos, teatrales, autobiografía, así como obras críticas sobre política como *La tragicomedia mexicana*, que habla de los acontecimientos, en su mayoría políticos que transcurrieron en México desde la década de los años 40 hasta principios de los 90, siempre con la característica de la ironía como bandera literaria. Por otro lado, cuando nos referimos a José Agustín se piensa en un autor con intereses e historias de vida variadas, pero con las cuales, logra potenciar y expresar sus ideas e ideales en la literatura, el cine y crítica.

Incluido, abanderado y replegado al movimiento literario de *La Onda* por Margo Glanz, hace ver que la juventud es su pasaje para escribir, se apropia del lenguaje de los jóvenes, de los vagos, de la calle, porque él es en ese momento parte de estos estratos, las circunstancias sociopolíticas impactan en su entorno y en su manera de percibirlo y reconstruirlo a través de las palabras, la literatura y el movimiento al que se le adjunta no es precisamente innovador, pero sí atrayente. La rebeldía y el desdén hacia las reglas, las formalidades, estás siempre presentes para dar continuidad al estatus en el que se transforma, pero sin adjudicarse propiamente las etiquetas

El joven rebelde a su circunstancia, opuesto a su sociedad, crítico de las generaciones que lo preceden, es repetitivo en la historia; viejos mitos surgen para comprobarlo; movimientos reiniciados secularmente dejan testimonio constante de su acaecer. Vestir ropajes extraños como símbolos de ruptura, desconocer las ataduras mediante un comportamiento externo desafiante y grotesco, inventar lenguajes de «iniciados», despreciar «a los que se alinean», es enfrentarse a una nueva identidad que se pierde en cuanto algo intenta fijarla, porque la edad, la sociedad, vuelven a colocar al adolescente en el camino trillado que desprecia y que le repugna.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup>GLANZ, Margo, *Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, revisado el día 27 de agosto del 2019 [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/onda-y-escritura-jovenes-de-20-a-33--0/html/c6a83f9b-dd2a-4036-9f90-127d008e44f4\\_5.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/onda-y-escritura-jovenes-de-20-a-33--0/html/c6a83f9b-dd2a-4036-9f90-127d008e44f4_5.html)

De qué habla sobre la juventud en casi todas sus etapas, enunciándola y cuidando el no ser parte de las formalidades que vienen con la adultez, lo cual no era un mero capricho al estatus de la juventud eterna, sino que correspondería a lo apolítico que hay en no introducirse en el mundo de las responsabilidades adultas, con el arte y con la realidad bajo los efectos de las transformaciones continuas, la escritura se vuelve en el aliado de las generaciones.

Todas y cada una de las trasgresiones son parte del *establishment* del que según Glanz, tratan de apartarse, pero al que eventualmente terminan adoptando y además lo apropian a sus propios intereses. Por lo anterior podemos decir que no hay desde el punto de vista crítico un hito que sea permanente, el movimiento de *La Onda* es tan pasajero como la juventud, el éxtasis que les producen las drogas y la rapidez con la que buscan deshacerse de las normas y responsabilidades.

Desde *La Tumba* vemos cómo se perfilan estas características de quebrar y modificar las expresiones lingüísticas; el lenguaje es la ruptura, en la forma en como se comunican los jóvenes dentro y fuera de la literatura es primordial para entender la cosmovisión que tienen de sí mismos como mexicanos, el apropiamiento o si no es que distorsión del español con la incrustación de anglicismos se adapta a la escritura y el habla cotidiano.

Además de la mezcla entre el inglés y el español, Glantz contempla a la burla, la ironía, el albur, la risa como recurso importante en la narrativa del movimiento, se trata de que los personajes se rían de lo que viven, le dan un giro utilizando a lengua como aliados y logran burlarse de sí mismo, del prójimo, de sus desgracias y hasta de sus virtudes. En el caso concreto de José Agustín en obras como *De Perfil* vemos como uno o más elemento se conjugan “Un cuate, con cara de que-fiesta-tan-

fabulosa..."<sup>29</sup>, escribir casi como se habla y sobre lo que se habla en lo coloquial. El idioma se modifica, y para plasmarlo con todo y la ironía así es como se traspasa:

Tras dar las tres patadas, troné los dedos para dar el rito del rock.

Y:

-Donchu güer main rin

-Tuuuu rutú

-araun yur nec

-Tuuuu rutú

-tu tel di güer

-dara chu pi che

-Tuuuu rutú<sup>30</sup>

Como se puede ver, las constantes en cuanto a los temas y las formas de narrar son semejante, y por ello cabe mencionar cómo las bases literarias, musicales y cinematográficas del autor tienen orígenes muy específicos, según lo dice él mismo en *El rock de la cárcel* (1986) es en la etapa adolescente cuando interactúa con los sonidos del rock y el blues "A fines de 1955 empecé a oír el Hot 10 o Hit Parade en Radio Mil. Era la época del *Rock around the clock*. *Sixteen Tons*, etcétera."<sup>31</sup> Siempre el rock, el jazz, el blues, siempre la alusión a una canción, algún pasaje cinematográfico, o la presencia del diálogo con otras obras literarias es como se arman las obras de Agustín.

A la par que la música iba haciendo ecos e incrustándose en el pensamiento de José Agustín el interés por la literatura se iba tomando un sentido personal que utilizaría en casi todas sus obras, autores como Navokob, Gogol, Maupasant, Poe, serían parte de su esquema en cuanto a la literatura en su estado juvenil. En su etapa madura, el diálogo seguía inclinado a los cánones, sin embargo, por la propia

---

<sup>29</sup>AGUSTÍN, José, *De Perfil*, Editorial Penguin Random House, Ciudad de México, 2016, p. 40

<sup>30</sup> Ídem, p. 116

<sup>31</sup>AGUSTÍN, José, *El rock de la cárcel*, Ed. Joaquín Mortiz, México, DF, 1990. p. 17

naturaleza de José Agustín su rebeldía lo llevaría al rechazo y el enfrentamiento con sus contemporáneos.

Pensar en las generaciones de escritores que se instalan en las épocas de los 60, 70 e incluso de los años 80 en México, es contemplar a los autores desde la influencia del boom latinoamericano en cuestiones literarios, así como del conjunto de los acontecimientos sociales que mayor impacto tuvieron entonces, como el movimiento del 68; la cultura pop; o como el apropiamiento o la intromisión de la cultura estadounidense en muchos aspectos cotidianos pero en específico en el lenguaje o las modas.<sup>32</sup>

José Agustín forma parte de una generación de escritores cuya razón de ser escritor y hacer literatura ya no tenían únicamente interés en cómo representar su mundo y el del cómo se posicionan en el entorno literario-artístico

Hernán Lara Zavala destacó que *Gazapo* de Gustavo Sainz y De perfil de José Agustín, abrieron un nuevo panorama en las letras, por la inclusión de personajes jóvenes, muy de la época y con un lenguaje fresco, no el explorado y explotado por otros autores como Carlos Fuentes, Martín Luis Guzmán y Ricardo Garibay, que eran muy buenos en reproducir el habla de la clase media de la Ciudad de México.<sup>33</sup>

buscaban desde la visión joven, romper o tratar de distanciarse de movimientos normativos, de reglas y maneras de hacer, para darle cierta importancia a su estado de juventud, porque asumen y perciben como necesidad el hacerse ver desde su propias maneras y formas.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, GLANZ, Margo.

<sup>33</sup> Once Noticias *Gustavo Sainz, así es la onda: Hace cuatro años se fue el autor del Gazapo*, Canal once noticias, CDMX, 2019, consultado el 2019-06-26 01:12:46  
<https://oncenoticias.tv/nota/gustavo-sainz-asi-es-la-onda>

Como se ha mencionado, la fórmula narrativa de José Agustín tiende a hacer interconexiones con otras fuentes artísticas como la música, específicamente con el rock y el blues, a lo largo de sus relatos se aprecian una larga lista de músicos, letras y géneros; en cuanto al cine, sus intereses igualmente eran una mixtura entre el cine nacional, las películas de lo que conocemos ahora como el cine de oro, artistas desde María Félix, Pedro Infante, formaban parte de su imaginario.

En cuanto al teatro, Shakespeare, era uno de sus principales. Con cada uno de los autores, artistas y músicos se pueden apreciar no sólo como ejes para José Agustín, acaso que labran a una generación que está definida por la ola cultural, la política y social del México entre los años 60 y 80.

De manera simultánea lo que ocurre en el entorno es una influencia directa para el universo literario del autor. Las temáticas particulares en las novelas hasta finales de la década de los 80 abordan en su mayoría la juventud; así como la relación entre las fronteras geográficas, sociales y las de los imaginarios colectivos creados a partir de la literatura con la que comparte espacio José Agustín.

El grupo de escritores que pertenecían a esta época eran los artífices de las instituciones formativas de cultura y escritura, los cuales se adherían a la vida cotidiana; entre la década de los 60 hasta finales de los 90 hubo cortes literarios específicos que como en todo, situaban al escritor en una u otra corriente o grupo, sin embargo, podría decirse que tenían como función primaria ser los responsables de hablar sobre los acontecimientos cercanos e importantes que les afectaban e implicaban directamente.

### 2.3 La cinematografía mexicana una apuesta por la risa y el amor

El cine mexicano en los últimos años ha resurgido con base en una apuesta por la risa, el romance y la apropiación de una “posible” identidad enraizada a las nuevas

visiones de México cuya constante influencia es el cine hollywoodense. De tal forma que las producciones recientes se han centrado en armar una serie de historias que en sí ya han sido contadas por otros medios y por la misma cinematografía, pero con el toque y la particularidad visión de lo mexicano.

Al hablar del “toque o estilo mexicano” nos referimos a la marca cultural que es sujeta desde la ironía, lo risible, la burla, y donde la romantización del amor sigue haciéndose presente, estos elementos son el hilo conductor entre ciertas obras filmicas, y esto es lo que hasta cierto punto vuelve único al género que se crea en el plano nacional, con esto no quiero decir que no hay otro tipo de producciones, sino que aquellas que están marcando tendencia son precisamente las comedias, las comedias románticas y el cine de autor enfocado al traspaso de obras literarias.

Hay temáticas en el cine que se aprecian agotadas y necesitaron de una reivindicación, se redirigieron y los productos de ello han recaído en un aumento de producciones cinematográficas en comparación con la época de los noventa que según Ángel Miquel en *Panorama de cine mexicano contemporáneo* “el público que gusta de las producciones nacionales va en aumento, y unos 8.5 millones de espectadores pagan su boleto para ver, cada año, alguna de las cintas mexicanas de estreno.”<sup>34</sup> Sin embargo la aparente proliferación nacional no es suficiente y sigue en un estado de espectadores en contraposición con el gigante de EEUU.

A finales del siglo XX principios del XXI la recepción de la filmografía producida en México era poco apreciada

en los años noventa, se manifestó una aguda crisis en la industria privada cinematográfica. El colapso se debió a la mala situación económica del país durante esta década, pero también tuvo raíces en el agotamiento de los dos géneros dirigidos al público popular de menos recursos en los que basaba su existencia: las comedias eróticas y las cintas de pistoleros, cuya acción se ubicaba en la frontera con Estados Unidos.

---

<sup>34</sup> Miquel, Ángel *Panorama del cine mexicano contemporáneo*,

en la actualidad podemos apreciar un rescate al producto fílmico producido en la República.

Cineastas que han crecido exponencialmente como Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, han logrado persuadir al público extranjero y al propio, ellos junto con actores como es el caso de Gael García Bernal, Diego Luna, Salma Hayek, entre otros, son el rostro que representa todavía las propuestas que procuran no adherirse del todo a las políticas y el status quo del cine norteamericano.

El trayecto para la constitución de la historia del cine mexicano, ha tenido desde sus inicios, la constante de narrar las etapas históricas, así como de fomentar el papel de entretenimiento para sus espectadores. Sus componentes desde el guión, hasta la elección de sus escenarios son fundamentales para plasmar ideologías y posturas que surgen en su entorno. De tal manera, que con catálogos como el del IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) o con el Directorio de Películas del FICM (Festival Internacional de Cine de Morelia) podemos corroborar que hasta ahora el interés por realizar adaptaciones sigue vigente.

La literatura quien es una de las portadoras de la historia, ha mantenido una relación con el cine desde su aparición, el traslado de obras literarias a la pantalla no ha dejado de ser una de las fuentes de inspiración primaria para la cinematografía.

En cuanto a la historia de las adaptaciones según Adriana Sandoval, este género es inaugurado en México con *Don Juan Tenorio* de Salvador Toscano en el año de 1899, seguido por la adaptación de *Santa* en el 1931, con esto se puede entender que la distancia en la emisión de ambas obras no es sino una muestra de los mismos procesos por los que ha tenido que atravesar el cine mexicano, un proceso un tanto lento pero constante.



## 2.4 Roberto Sneider y la adaptación como estilo cinematográfico

En la actualidad los datos del IMCINE arrojan que para el 2016 la producción de filmes en México había despuntado en comparación con los datos del 2010. El total de las películas registradas por esta instancia es de 1550 películas aproximadamente, de ellas un porcentaje mucho menor pero no menos importante es el de las adaptaciones.

Es importante mencionar lo anterior ya que pertenece al recorrido histórico en la cual podemos suscribir y posicionar a Roberto Sneider (1962), quien figura tanto en el archivo del IMCINE como en el del FICM, comparado con otros directores este se localiza en un perfil bajo, ya que como un cineasta cuenta con pocas producciones, pero cuya principal labor se ha centrado y mantenido en la línea de la adaptación-traspaso de la narrativa al cine, entre su filmografía se encuentran las adaptaciones, de *Dos Crímenes* (1994), *Arráncame la vida* (2008) y *Me estás matando Susana* (2016).

En las tres producciones hay ciertas constantes que podrían hacer se identifique un estilo de film y de postura del director, las tonalidades, los ejes, los puntos de vista de la cámara respecto a lo filmado son semejantes. Persiste la presencia de la focalización en el cuerpo femenino en desnudo, los enfoques de medios y de perfil, así como los tonos blancos, amarillos, blancos, negros, grises, el claro oscuro y los cortes rápidos que te llevan hacia la posición y visión desde los personajes, las perspectivas frontales y el seguimiento de los personajes desde la cámara que persigue.



*Ilustración 1* fotogramas de *Dos crímenes*, *Arráncame la vida* y *Me estás matando Susana*

En las primeras dos propuestas lo que ha intentado y logrado Sneider es representar el contexto mexicano según la obra base, tal es el caso que en los dos filmes, personajes, escenarios y acontecimientos se perfilan en posicionamiento a lo que ocurre en el entorno literario y en el panorama contextual. El tercero de los filmes se separa de los dos primeros en cuanto a que el enfoque se renueva en tanto que el contexto, al no ser el mismo que el de la obra base y lo enfoca en una época más contemporánea, esto con la intención de atraer al público como invitación atractiva hacia los jóvenes, así como para atraer la atención hacia el autor del texto base.

Roberto Sneider aunque con poca filmografía mantiene desde su centro la postura de detectar y representar las nacionalidades de sus personajes, es decir al mexicano, a quien presenta con y remarca desde el enfoque del macho, hombre de carácter difícil y burlón; las mujeres de los filmes de Sneider proyectan disímiles

---

<sup>35</sup> Sneider, Roberto, *Dos crímenes*,

algunas persisten en el papel de la mujer sumisa pero agerrida o contestona, cuerpo que parece frágil pero que al final parece resistir a los abusos.

Desde el punto de vista literario, como director ha decidido adaptar obras a) de autores en su mayoría mexicanos, b) con personajes que presumen de características contrarias y que choquen con sus formas de ser en lo mexicano para confrontarse con la otredad la cual se relaciona con el extranjero, con la frontera o con las diferentes cuestiones morales, económicas y sociales tan disímiles dependiendo de la época.

Son pocos, los textos que seleccionan e indagan sobre el director Roberto Sneider, en concreto, no existen estudios extensivos que se focalicen en la manera en la que Sneider hace e interactúa con su mundo fílmico por lo que parto de una serie de supuestos que se definen en las imágenes plasmadas en la pantalla.

## 2.5 Especificidades de *Me estás matando Susana*

El filme en cuestión fue dirigido y producido por Roberto Sneider, sin embargo, el guion fue el resultado del trabajo en conjunto con Luis Cámara, quien esencialmente se especializa como director de fotografía, Cámara cumplió un rol fundamental para la adaptación, ya que según el propio Sneider, fue quien propuso algunos de los guiños irónicos que lograron darle más conformidad al relato de Agustín.

Es un largometraje con una duración de 102 minutos, que formó parte de una coproducción entre México-Canadá, y fue producida por Cuevano Films, La Banda Films y FIDECINE, en el año 2016. La música estuvo a cargo de Víctor Hernández Stumhouser y la fotografía recayó en el ojo de Antonio Calvache.

Los actores principales que dieron vida a Eligio, Susana, Slawomir, Irene, Altagracia y al editor, fueron: el mexicano Gael García; la española Verónica

Echegui; el islandés, Björn Hlynur Haraldsson; la estadounidense, Ashley Hinshaw; la canadiense, Jadyn Wong; y el mexicano, Daniel Jiménez Cacho.

Anclada a los géneros: comedia-romántica, comedia-dramática. Concuerdan los datos anteriores con un aparente estigma que relacionan al texto base y al meta, en el sentido de que el filme en su totalidad, consiguió concretar por medio de sus intermediarios, adecuarse a las necesidades del texto base. m

En *La novedad del cine mexicano* de Jorge Ayala Blanco se plasma parte del producto del cine mexicano en una temporalidad que abarca desde el año 2013 hasta el 2016, el estudio es la continuación de una revisión constante por parte de Ayala donde se abordan desde diferentes disciplinas breves descripciones de los filmes nacionales.

En este libro crítico, Ayala dedica un espacio específico a *Me estás matando Susana* de Sneider y la denomina como “La novedad machoposesiva” en ella podemos encontrar que la lectura sobre el film está enfocada en cuestiones de género, y desde una postura feminista que nos plantea a una película cuyos dos personajes contrarios desde el perfil mental hasta el psicológico interactúan y contrarrestan la idea original del texto base donde la idea central estaba dirigida a una especie de empoderamiento femenino, y que en el caso del filme queda distorsionado por la postura de enfocar a Eligio como la víctima y no como el victimario que lleva a otro personaje a su punto de quiebre.

Sin embargo, otra lectura del filme nos dice que una posible postura por parte de Sneider, se centró en redireccionar no sólo el contexto de la novela base sino el de los personajes base, esto posiblemente para hacerla entrar dentro del género de comedia-romántica; lo cual provocó, una muy visible distancia entre la obra base de la meta sujetando a Susana al mismo rol del que en apariencia buscaba alejarse José Agustín, pero cuya intención funcionó perfectamente en el formato cinematográfico

donde una damisela es perseguida por el protagonista de aspecto varonil, que requiere de su regreso para ser feliz según los dictámenes de la sociedad.

La búsqueda del apropiamiento del texto en el film es conseguida por Sneider al momento de modificar la idea de lo que se considera como mexicano en épocas recientes. Sin perder de vista la intencionalidad de concentrar especial atención a los escenarios como en los otros dos filmes, la música y la elección de las locaciones siguen patrones en la última propuesta.

A continuación, los análisis de las dos obras serán la prueba de lo mencionado en este capítulo, ya que gracias a las características consistentes en los autores, se pudo determinar cómo el contexto y los primeros productos artísticos pueden coercionar las producciones que devienen a los autores, los fijan y localizan en alguna parte del panorama literario y cinematográfico, lo cual permite identificar las nuevas características en las obras que aquí nos interesan; percibir qué cambios o cuáles son las permanencias más significativas en ambos, será la función del próximo capítulo.

## Capítulo 3: Los desiertos encontrados: dos análisis

La perpetua repetición de los recorridos  
genera la consolidación de algunos patrones  
alimentando el atrofiamiento y la pérdida  
de otras posibilidades conectivas.  
modulación en la percepción:  
¿Qué es lo que le da cuerpo a una acción?  
Silvia Barbotto F.

### 3.1 Inducción a los dos mundos

El multi-universo que se arma en el cine se cubre y realza con los diversos elementos artísticos, se teje con la literatura para contar historias, se acomoda con la arquitectura de los escenarios sobre puestos, con la pintura y la fotografía con su persistencia en el color o la ausencia del mismo, se hace sentir el frío de la nieve, el viento representado en un bamboleo de árboles inertes; se acompaña de los compases de la música para caminar bajo la lluvia, y es así, que con cada coyuntura el cine adopta todo aquello que en conjunto hace que se logre una mejor proyección de la imagen, de la representación; de manera semejante lo hace la literatura, entre códigos y palabras.

Después de haber recorrido los rasgos que caracterizan la literatura de José Agustín y los del cineasta Roberto Sneider, en este capítulo quedan expuestas las particularidades del texto y los códigos del film reproducidos a partir de la traducción, la trasposición y los intertextos. Fueron exploradas las partes narrativas de la novela de *Ciudades desiertas*, se ha prevenido al lector del cómo algunas funciones son compartidas entre el texto literario y el cine, siendo estas uno de los focos de atención en cuanto a la desintegración de las partes de los textos.

A la par se presentan ambos análisis, partiendo de la reconstrucción de la historia, así como de los elementos y códigos cinematográficos enlazados, de lo cual, destaca la forma en cómo la adaptación se apropia del texto fuente y lo plasma en la propia visión fílmica. Las dos historias se rehacen desde un apartado crítico y desde la contraposición, y en algunos casos, la comparación, ya que se perfilan las interpretaciones que surgen después de asumir que los dos planos (literario y fílmico) puestos al mismo tiempo y en el mismo da como resultado en que es más fácil atender a la visualización de las transformaciones. Como punto en común encontré la manera de proponer una nueva lectura a los textos donde confluyen texto, imagen (fotogramas), y los propios intertextos presentes en ambos códigos, esto a manera de collage lo cuál logra una unificación de los textos en uno sólo.

### 3.2 El texto compartido

La historia central en ambos textos es casi la misma, el motivo de inicio concuerda en la huida de Susana, Eligio yendo en su búsqueda “el eje central de *Ciudades desiertas* lo constituye una especie de pesadilla interminable y angustiosa, en la que aparecen de manera recurrente dos factores fundamentales: la fuga constante de Susana y la búsqueda persistente y tenaz que hace de ella Eligio.” en la trama media se comparten principalmente los personajes Slawomir, Altagracia. Los escenarios

procuran mantenerse en semejanza, y las tomas de gran encuadre permiten adecuar el ojo a la idea plasmada en la novela.



<sup>36</sup> Collage 1

El collage intenta representar una variante interpretativa que conjuga la idea de cómo el intertexto interactúa desde la concepción de la idea audiovisual, en la imagen se concentran dos portadas de *Ciudades desiertas*, la primera recargada al ala izquierda corresponde a la primera edición de la novela (1982), mientras que la segunda portada, corresponde a la edición realizada por *Penguin Random House*, que a su vez se incluye en la portada del formato digital en DVD, siendo esta la pre visualización del filme *Me estás matando Susana* (2016). El primer rescate en cuanto al texto base se identifica con la trasposición de los escenarios, ya que significativamente, ambos enfoques recurren a la representación de la nieve y el frío. Podemos entrever cuál será el personaje central y podemos dilucidar una intencionalidad, la primera, la del libro tiene que ver con Susana, la segunda, con Eligio. En ambos casos la presencia de los colores fríos, tales como, el blanco que representa la nieve, la pureza, la desolación, aparecen en primer plano y dan el

<sup>36</sup> Collage 1, basado en el intertexto entre fil, texto base y meta



indicio de los escenarios primarios. Se contrapone el texto base y el resultado a partir de la portada ya determina la primera similitud y las primeras disparidades.

Por otro lado, debe persistir en cuanto a que *Ciudades desiertas* es una obra que se distingue de entre los primeros textos de Agustín, porque la historia y la forma en como se desarrolla no aluden a las etapas de liviandad y rapidez en comparación a las obras anteriores. Difiere en cuanto al planteamiento de los personajes: en esta novela utiliza una forma narrativa y lingüística distinta a los modelos anteriores; quedan de lado las temáticas que abordaban el desenfreno de la juventud, el rock & roll como bandera musical de la población joven, y la rebeldía y repeler al sistema; el patrón que había presentado sobre cómo la juventud se apropiaba del lenguaje, de las calles, y contravenía a casi toda autoridad, aparece en *Ciudades desiertas* con la idea de que los adolescentes crecen y se insertan en el mundo adulto, aquél que había procurado criticar y desdeñar.

A partir de lo anterior, podemos decir que otras diferencias entre la novela y el filme están determinadas por el tipo de focalización que se da en cada una de las historias; en el recorrido de la obra literaria arranca desde el personaje de Susana; mientras que en el filme el argumento se enfoca en el recorrido que hace Eligio para llegar hasta Susana. Este contraste encaja en lo que fue denominado por Sergio Woolf como *la reinvencción del texto* lo cual establece que se ha realizado una modificación sustancial del texto que es reinterpretado o traducido, en este caso el rol de los personajes se modifica casi por completo, pero la resolución final en el plano de la fábula, es en apariencia el misma.

La idea central y el punto álgido del planteamiento de la novela está en el cómo presentar dos personajes cuya idiosincrasia, y modo de vida es parecido al del modelo convencional<sup>37</sup> de pareja hombre- mujer, y cómo se hace presente una

---

<sup>37</sup> Con convencional se refiere directamente a la definición dada por la RAE que hace referencia a aquello que tiene que procede de las costumbres y tradiciones establecidas dentro de una sociedad o

especie de inconformidad por parte de ambos personajes, pero sobretudo en el de Susana quien es la que huye de la cotidianidad.

La temática de la novela contradice al convencionalismo aparente en el que subyacen los personajes puesto que se ve trastocado por dos aspectos primarios: las fronteras geográficas en las que transcurre la historia aspecto que resulta fundamental para los cambios en la relación; y, por otro lado, las fronteras ideológicas que se dan a partir de la ruptura temporal y emocional entre los personajes.<sup>38</sup> El personaje femenino, inconforme con su vida marital y laboral toma una decisión que modifica por completo la estabilidad y el estatus que hasta entonces había mantenido en pareja con Eligio.

El enfoque cinematográfico de *Me estás matando Susana* tiene su argumento de la historia en el personaje de Eligio, presentándolo en primer plano desde el inicio del film, siendo espectadores desde el principio, desde medio plano y de espaldas la primera postura ya refiere a la persecución y el rastreo.



La primer escena con una duración de 43 segundos, donde vemos a Eligio recorriendo la Ciudad de México a toda velocidad, trasgrediendo las normas de tránsito pero precavido en el sentido de no atropellar a nadie en el trayecto corresponde a una propuesta diferente a la literaria, lo que puede responder a dos

---

cultura determinada, en este caso la sociedad mexicana en los años 80 que todavía estaba construida bajo normas conservadoras y religiosas. <https://dle.rae.es/?id=Afhp8MG>

<sup>38</sup> Se entenderá por frontera aquello que ponga límites, ya sean geográficos, culturales, idiomáticos o interpretativos.

<sup>39</sup> Secuencia 1 del film, Sneider, Roberto, *Me estás matando Susana*,

factores: uno tiene que ver con que el personaje-actor es una figura que dentro del ámbito del cine mexicano tiene un peso en la industria, y busca hacerle promoción en cuanto su posición en el gremio<sup>40</sup>; dos, en varias entrevistas hechas tanto al autor del libro como del filme, se ha aclarado que la representación hecha por Gael García Bernal era la que posiblemente sería más afín al personaje de Eligio, pensando en gran parte en la referencia del texto base.

La historia compartida entre la propuesta literaria y la fílmica, tienen muchos puntos en común puesto que se buscaba atrapar al público receptor sin perder de vista la fábula escrita. Desde la propuesta de la novela hay que decir que la narración tiene tintes que recuerdan al uso desenfadado del lenguaje que era afín a las otras novelas de Agustín, las oraciones continúan siendo largas y las pausas textuales son pocas; el lenguaje coloquial y la mezcla de anglicismos, hacen que los traslados lingüísticos desde la fonética continúen haciendo presencia y sean una parte fundamental del universo del relato, ya que enriquece el juego entre el habla, los hablantes y el lector.

El aspecto estructural de la lengua es determinante para consumir la liviandad, la burla y la ironía “¿qué dice?, se preguntaban, ¿mischou roupa? Probably he wants him hanged with a rope or something”<sup>41</sup> La burla es bidireccional, el mexicano que se apropia del otro idioma y lo usa en contra de los propios ciudadanos. La irónica inocencia de los interlocutores contrapuesta a la habilidad del personaje, esta característica no es sino la propia habilidad del mexicano del doble sentido y de fortalecerse a partir de las debilidades de los otros. En la escena del film, el juego lingüístico juega un papel fundamental, porque se conserva el

---

<sup>40</sup> Cabe destacar que cuando se habla de cine comercial como es el caso de esta producción, los intereses fílmicos responden al factor empresa-popularidad. Aunque también al desempeño actoral y al empate artístico entre obra-actor.

<sup>41</sup> AGUSTÍN, José, *Ciudades desiertas*, p.142

juego en medida que los personajes hacen uso de los dos idiomas español e inglés, sin perder la particularidad de los juegos de palabras.

El aspecto anterior es una de las pérdidas que más impactan en la adaptación de *Ciudades desiertas*, ya que el aspecto lingüístico queda poco trabajado, y se percibe levemente o es casi nula la intencionalidad con que el personaje de Eligio hace uso de la ironía.

La historia es diacrónica por lo que las acciones se describen de manera cronológica y se mantienen en un momento concreto de la historia de México<sup>42</sup>.

La novela propone varios temas, sin embargo, los que resaltan son: la libertad femenina de una mujer mexicana contra la imagen antagónica del hombre (macho mexicano) quienes juegan roles dentro de un estrato social intelectual; otro tema es la relación entre el cruce de fronteras particularmente entre México y Estados Unidos, el primero, es el terruño de los personajes y el otro, es lugar detonante de la liberación para Susana.

En cuestión del film, su posición es distinta, su producción realizada 35 años después a la aparición del texto base, conlleva a la resolución de dos aspectos primordiales: el perfil de los personajes y de la época se modifican; la actualización es inevitable y necesaria por cuestiones de recepción, y el mercado da la pauta para que las historia se reinvente para ser atractiva al público.

La geografía, las fronteras y los viajes como quiebre, así como la liberación y reencuentro son el motivo de ambas historias. Los componentes de la novela *Ciudades desiertas* parten de los espacios geográficos y de su relación con la mentalidad los personajes, Susana viaja y rompe el espacio y la tranquilidad, la pauta se da con la salida de su estado de esposa, la primera frontera que se ve quebrada o modificada es la institución familiar en el estado mexicano.

---

<sup>42</sup> México en los años sesenta y setenta.

De las puntualizaciones literarias, se entiende que de manera aparente es una narración escrita de manera desenfadada, las oraciones son largas y las pausas textuales son pocas. Las condiciones en las que surge la novela, José Agustín direccionan que el autor ya tenía plenamente instaurados sus intereses creativos, pero considero necesario mencionar que el impacto que tiene el cine en el universo literario es fundamental para entender que en parte, el filme y la obra sí comparten aspectos muy específicos, a continuación de manera simultanea se integran los acontecimientos del texto fuente y del texto meta, de tal manera que sea fácil la identificación de los espectros compartidos y de los relegados.

### 3.3 Corte y pega

Cronológicamente la historia transcurre en un tiempo de 6 meses, en ese lapso, hay tres puntos álgidos que marcan a la novela: el primero, la partida de Susana al programa de escritores en la Ciudad de Arcadia, un pueblo de los Estados Unidos. El segundo, la búsqueda de Eligio para encontrar a Susana. Y, por último, el regreso de Susana a la Ciudad de México con Eligio.

Son once los capítulos de la novela, la pausa entre uno y otro son breves casi imperceptibles salvo por los espacios en blanco, desde el primer capítulo se puede percibir el lenguaje desenfadado y una frescura que hace pensar todavía en el lenguaje de los jóvenes, pero aludiendo ya, a cierta madurez.

En cuanto al film, la construcción del texto meta *Me estás matando Susana*, es el resultado del conjunto de elementos que fueron dirigidos a enaltecer una imagen que es correspondida por el texto base, Roberto Sneider cuadra la fisionomía de los personajes para recrearlos con el referente del texto, de la misma manera figura los escenarios reuniéndolos con características pautadas por en *Ciudades desiertas*.

El filme cuya categoría se adhiere a los géneros romántico, cómico, dramático, tiene explícito que hay de por medio presentar un punto de vista mexicano para consumir la obra, pero que con la interacción hacia el contexto anglosajón, con las delimitaciones estadounidenses, así como con lo que determina Francisco Peredo como la hispanofilia, son rasgos que se mantienen a lo largo de la temática del film.

Como género cómico-romántico los rasgos en el plano de la fábula corresponden a un uso de secuencias muy tácitas, el recorrido tiene características similares, se consumirían en el nivel de la historia clásica: los personajes principales van en búsqueda de algo que les producirá una satisfacción, hay una problematización en su quehacer cotidiano, y al final, una solución a modo de final feliz se confina cuando el personaje- héroe consigue su cometido.

Si bien la modalidad del filme de Snider congrega el hilo de una historia conocida en el sentido de que sabemos su final o por lo menos lo intuimos, en el film encontramos que el argumento de la historia se instaura en una dualidad de mentalidades, la perspectiva femenina por no decir feminista que recae en cómo se trata el tema de la pareja y de las de relaciones interracial, interpersonales e intra-fronteras; y por otro lado, la permanencia de la mentalidad machista instaurada y anclada, aparentemente en las acciones de Eligio.

En 12 cortes se divide el formato en digital de *Me estás matando Susana*, cada segmento se divide en 7 casi 8 minutos, las escenas van de una a otra con rapidez y casi sin corte visibles puesto que el formato así lo permite vislumbrar, los cambios de encuadre y de escena apenas se perciben, el argumento del film queda así, mientras que el texto base, sí hace cortes como en una especie de capitulado, el hilo de la narración no se percibe como entre cortada, fluye de tal manera que apenas es perceptible el cambio o el corte:

Texto base	Texto meta
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Susana es invitada a participar en un programa de escritores en Estados Unidos. Susana acepta, se prepara en un lapso de 15 días y se va de casa sin avisar a Eligio. Conoce a sus compañeros del programa, entre ellos a Slawomir.</li> <li>2. Después de dos meses sin saber de Susana, Eligio llega a Little Rapids. Debe sortear el cruce de la frontera y un sistema cultural, político y social no mexicano. Llega a Arcadia y al programa de escritores para sorprender a Susana.</li> <li>3. Susana abandona nuevamente a Eligio, ahora dentro del departamento de la universidad para irse con Slawomir. Eligio consigue salirse del cuarto, localiza la habitación del personaje polaco, lo confronta, confronta a Susana. Regresan a la habitación.</li> <li>4. Susana y Eligio pelean y forcejean hasta quedar calmados para platicar. Eligio interroga a Susana respecto a Slawomir. Cogen, comienzan a aparecer como pareja.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Eligio llega borracho a casa. Intenta tener relaciones con Susana, es rechazado. Susana desaparece al día siguiente.</li> <li>2. Eligio vuelve a casa con amigos. Se da cuenta de la partida de Susana. Inicia la búsqueda de información sobre la localización de su esposa. Consigue saber sobre el programa de Escritores.</li> <li>3. Eligio, toma la determinación de ir en búsqueda de Susana; deja todo, vende su auto, traspasa la frontera americana y llega hasta Arcadia.</li> <li>4. Eligio llega sorpresivamente a la Universidad. Mientras Eligio se esconde los policías por no querer pagar al taxista que lo llevó hasta la Universidad, Eligio ve por primera vez a Susana acompañada de un hombre alto y corpulento. Una mujer</li> </ol>

<p>5. Eligio y Susana compran un auto, un vega antiguo y comienzan a andar por la ciudad. Susana descubre nuevas actitudes en Eligio.</p> <p>6. Hay una presentación de los trabajos en el Kitty Hawk donde la discusión se pone álgida por el alcohol, por las diferencias culturales, idiomáticas y geográficas. Un grupo del programa decide salir de bares junto con Susana y Eligio. Susana tiene un breve encuentro con Slawomir y es descubierta por Eligio. Slawomir y Eligio pelean físicamente, hasta que Eligio descalabra a Slawomir con una pedrada. Susana queda como mera observadora.</p> <p>7. Susana pierde varios eventos del programa porque había viajado un par de días por la ciudad y por varios pueblos. Descubriendo los centros comerciales, las carreteras. Vuelven al programa, esperan por la visita de un escritor reconocido. Van de viaje al centro de la ciudad junto con el resto del grupo, vuelven.</p> <p>8. Susana se va de nuevo. Eligio sabe que se ha ido con Slawomir y va en su búsqueda. Afuera nieva, Eligio llora;</p>	<p>ayuda a Eligio a llegar hasta Susana. Eligio confronta a Susana en la mitad de una reunión de escritores.</p> <p>5. Susana lleva a Eligio al departamento de la Universidad y se escapa con el hombre con quien anteriormente la había visto Eligio, éste se da cuenta de que lo ha dejado otra vez. Una de mujer de rasgos asiáticos sirve de informante y lo dirige al cuarto de un escritor polaco. Eligio confronta al poeta polaco y a Susana. Hay un enfrentamiento, y comienza un interrogatorio de Eligio a Susana.</p> <p>6. Susana da los pormenores a Eligio sobre su partida y sobre el poeta polaco. Después de una discusión nocturna, por la mañana los personajes tienen sexo. Consiguen un vehículo y se aíslan del programa. Están solos y juntos de nuevo como pareja.</p> <p>7. Eligio interactúa con los compañeros del programa de escritores. En una salida de bares Susana consigue verse de nuevo con el poeta polaco, Eligio los descubre fumando y comienza a pelear.</p>
---	---



<p>se encuentra sólo en una ciudad que no conoce, tratando de llegar con su esposa. Al llegar a Chicago, consigue encontrar el albergue donde el escritor polaco y Susana están en un encuentro sexual. Los ve por la venta. Eligio confronta de nueva cuenta a los amantes. Slawomir desaparece de la habitación.</p> <p>9. Eligio se lleva por la fuerza y a punta de pistola a Susana de regreso al programa. La carretera se encuentra cubierta de nieve, las condiciones climáticas son adversas, y, el silencio entre los personajes se intensifica durante el trayecto.</p> <p>10. Susana rememora durante el camino la relación entre ella y Slawomir. El vega, patina y se quedan estancados en un montículo de nieve y deben pernoctar. Susana logra salir del coche mientras Eligio duerme. Un campesino en la carretera la rescata, la lleva a un pueblo cercano. El mismo campesino regresa por Eligio.</p> <p>11. Susana se va otra vez. Eligio vuelve al programa sólo para darse cuenta de la partida de Susana. Eligio invita a Irene a irse en busca de su esposa.</p>	<p>8. Susana toma distancia de Eligio después de la pelea. Eligio besa a una compañera de Susana y ella los descubre y los observa desde lejos. Susana se escapa nuevamente con el poeta polaco.</p> <p>9. Eligio va en su búsqueda, y los descubre teniendo relaciones. Vuelve a enfrentarse con los dos personajes.</p> <p>10. Eligio y Susana van de vuelta al programa, pero se quedan atrapados en un montículo de nieve después de derrapar por el clima con nieve. Susana vuelve a huir de Eligio y lo deja en medio de la nada, le manda ayuda y lo abandona por medio de un recado. Eligio vuelve a México.</p> <p>11. Eligio está solo en su casa, acepta por fin el abandono de Susana y comienza a rehacer su vida.</p> <p>12. Susana regresa a casa. Eligio la castiga. Susana dice “te quiero” por primera ocasión.</p>
--	---

<p>Irene acepta. Eligio e Irene tienen sexo. La primera parada Kansas City, luego Denver y por último Nuevo México. Después de transitar por varios poblados cercanos a las grandes ciudades Eligio se da cuenta de que buscar a Susana es una acción sin fruto alguno y decide volver a México sin Susana, sin Irene.</p> <p>12. Ya en México, Eligio hace su vida en solitario.</p> <p>13. Susana vuelva a casa con Eligio, sin aviso, entra mientras él está todavía dentro y lo sorprende.</p> <p>14. Susana le anuncia que está embarazada.</p> <p>15. Después de una larga plática, y de convencer a Eligio de que el hijo es de él Susana es castigada físicamente.</p> <p>16. Susana acepta que ama a Eligio y rol del matrimonio vuelve a quedar instaurado.</p>	
---	--

En apariencia hay una correspondencia entre texto fuente y texto meta, la fábula parece relacionarse a los mismos intereses, sin embargo, las distinciones radican hasta cierto punto en la recepción. Aquello que ha sido modificado o elidido en el film tiene peso ideológico y perceptivo, tal y como lo marca Sergio Wolf, las cercanías y las distancias están en cómo los personajes se avienen a lo contextual, a

la cotidianeidad, las costumbres, pero sin perder de vista una especie de continuidad que en este caso a sido pactada con el autor del texto base, José Agustín.

### 3.5 La ausencia es un motivo

Tanto en la novela como en el film el motivo de viaje, de cambio y el pasaje del detonante de la historia es el mismo. *Ciudades desiertas* narra la historia de una pareja de jóvenes adultos mexicanos en la década de los años 80. Se infiere que llevan una forma de vida convencional en cuanto al matrimonio, en el sentido de los estándares en ese momento; dos personajes que trabajan en el ámbito académico con enfoque en el arte (literario y actoral).

Los personajes tienen roles, como que Eligio es proveedor, protector de la casa; ante las mujeres, y su propia esposa debe demostrar ser lo más varonil posible. En contraparte, Susana, podemos (por lo menos al inicio del texto) entrever a una mujer sumisa pero con un carácter determinante. El rol de la mujer es aparentemente similar a la mujer de casa que acepta y respeta las actitudes del marido, en este caso Eligio. Sin embargo, al momento de tener una posibilidad de escape y de cambio. Salir de casa, de la nación y de la rutina familiar sin decir nada, hace que se modifique la imagen de Susana.

La ruptura: los personajes corrompen las normatividades o implantaciones sociales a través de las acciones. Una elección no pensada es el detonante del giro en la historia, Susana decide el rumbo de una parte de su vida dejando de lado a su esposo. Para ella resolución y cambio, para Eligio el inicio de un viaje y la problematización de su esencia.

La novedad de esta novela radica en cómo estos roles se distorsionan en el momento álgido, que es cuando la mujer-Susana, huye de casa, se escapa en búsqueda de un idilio de paz prometido en un encuentro de escritores en Estados

Unidos, ahí podrá realizar su trabajo como escritora. Su partida, resulta en tal discreción y rapidez que se entiende para Eligio como un abandono y como algo no admitido, pues él en rol de macho, no puede ser abandonado.

Los viajes, las transformaciones y la confrontación con una cultura ajena, son parte del hilo conductor y principal leitmotiv, en *Ciudades desiertas*, el odiseaco viaje de los dos personajes aparece como la necesidad de saciar la curiosidad y el ansia de romper con lo establecido, aún y cuando la juventud ya no sea necesariamente el pretexto para hacerlo, ahora es la madurez la que se presenta, un rol establecido del que Susana siente la necesidad de salir o cambiar “yo sabía que este viaje a Estados Unidos iba a ser mi liberación. No tanto porque representara algo *monumental* en mi carrera de escritora: más bien, yo necesitaba alejarme de todo, circular por lugares donde no me conocieran y renovar o reactivar mis procesos de crecimiento, ser yo misma, pues...”<sup>43</sup> ello refleja las responsabilidades que comienzan a hacerse constantes y monstruosas en la vida de pareja, cuando todavía quedan ganas de seguir en la búsqueda del sueño americano, del sueño mexicano, de los sueños que por sí mismos son lo que provocan la ruptura con lo que implica ser adulto, ser maduro y estar en pareja.

Susana “paseaba por Insurgentes cuando encontró a Gustavo Sainz, quien le preguntó si quería ir a un programa de escritores en Estados Unidos. Susana ni lo pensó; dijo que sí al instante.”<sup>44</sup> el perfil que se describe de Susana es mental, las características fisionómicas no se determinan y la información que conocemos son sus pensamientos, sus inquietudes y sus acciones.

Este personaje está establecido desde dos posturas: la primera es la de joven creadora que debe salirse de su contexto y su presente como pareja y como académica en una universidad de la Ciudad de México, para poder realizarse por

---

<sup>43</sup> Agustín, José, *Ciudades desiertas*, p. 65

<sup>44</sup> Agustín, José, *Ciudades desiertas*, Penguin Random House, Ciudad de México, 2016, p. 11

entero, aunque por un tiempo determinado, como escritora formal. Esto se logrará únicamente a través de su partida a Arcadia una ciudad cercana a Chicago, tras una invitación a un programa de escritores. En la salida de Susana hacia el programa en Estados Unidos, está de trasfondo una primera particularidad del personaje y del hilo conductor de la obra, y es que, las artes mueven mental y emocionalmente los intereses y las acciones de Susana.

Escribir, implica constatar que para hacerlo debe salir de su normalidad, y de sus propias fronteras. Las fronteras de Susana, son mentales y sociales. La vida de pareja la ha mantenido dentro de una convención de la que debe salirse para hacer algo diferente, para pensar diferente.

Lo anterior, conlleva a que veamos a un personaje en tres facetas: la esposa; la escritora y la amante. Se hace mención de lo anterior, pues esto tiene un impacto directo en cómo se percibe al personaje femenino en diferentes aspectos. La novela pauta que sólo hasta que el personaje se va de casa y deja de lado la vida marital es cuando la libertad es posible

[...] y de pronto supo con absoluta certeza que se iría sola a Estados Unidos y que no le diría nada a Eligio. Se descubrió llena de energía, con ganas de hacer cosas. Era una auténtica liberación. Quién sabe cómo se había ido cubriendo de veladuras finísimas, casi imperceptibles, que la fueron aislando de la realidad. Se había ido momificando. Bueno, no textualmente, pero le gustaba la idea de salir de capas y capas de vendajes.<sup>45</sup>

La libertad para Susana llegó con la invitación para el programa de escritores. Las fronteras y los desiertos comienzan a hacerse visibles de manera simbólica. La primera frontera es el matrimonio ya que parece que hay que cruzarlo y ver desde la distancia para liberarse, sin embargo, no es una libertad total, ya que se volvería a una aridez y frialdad con el contacto de con la sociedad americana.

---

<sup>45</sup> Ídem, p. 12

Susana tiene a lo largo de la novela tres transformaciones, en la primera la vemos como una escritora y estudiante curiosa y crítica respecto a lo que se enfrenta en el programa. Observa a sus compañeros, con algunos logra interactuar, y a otros los ve con distancia. Mientras se sabe sola, experimenta su segunda etapa, la de amante. Con Slawomir el personaje polaco, Susana se reconoce diferente, se adentra en una relación diferente a la acostumbrada con Eligio; en esta etapa vemos otro reconocimiento de una especie de desierto, ya que la relación no perfila a nada en específico, con Slawomir se topa con la curiosidad por la monstruosidad del cuerpo del personaje. Sabemos por la comparación entre ella y el polaco que Susana es de cuerpo pequeño, no muy fuerte, pero para nada frágil ni temerosa.

La inmensidad es una barrera a la que Susana debe enfrentarse constantemente en la novela, la inmensidad del Slawomir, la inmensidad de la distancia entre México y Arcadia, la inmensidad de la distancia que pautó con Eligio en su partida. La inmensidad entre el confrontamiento con las culturas.

Las comparaciones son parte fundamental en la mentalidad del personaje de Susana, siempre había un punto qué comparar sobre todo en lo que se relacionaba con sus relaciones entre Eligio y Slawomir, sin embargo, el segundo no dejaba de representar la libertad y el primero, un tipo represión que gustaba a Susana:

[...] pensaba que la relación entre ellos era una experiencia en la que todo era peligroso y por lo mismo, fascinante, una relación que quitaba el aliento, borraba los contornos, ablandaba la percepción, en la que todas las cosas se acomodaban con su propio y extraño ordenamiento y obtenían así su verdadera naturaleza: una naturaleza oscura, ciega, pero que a ella la cobijaba, la nutría. Así habían transcurrido las cosas hasta que llegó Eligio y todo pareció readquirir una brillantez extraordinaria, fue como salir de laberintos espirales y ascendentes y emerger en la punta de un volcán.

El punto climax de la narración se centra casi por entero en la relación entre estos tres personajes, Susana, Eligio y Slawomir. El descubrimiento de las diferentes

acciones que realiza Susana son consecuencia en parte de la búsqueda de ella. Susana debe asumirse como esposa, pero sólo hasta el final, después de un tiempo de aprendizaje, después de auto-reconocerse mujer, escritora, amante y amorosa.

El hecho de que Susana nunca haya sido capaz de poner en palabras lo que sentía por Eligio, es significativo y se relaciona con la idea de la sequedad y lo que implica referirse al desierto, si bien, tanto Eligio como Slawomir son toscos, severos y desde sus diferencias muy masculinos, Susana tiene como característica que su vocabulario, su lenguaje es tan árido como el de Slawomir, tan burlón como el de Eligio, de ahí que sólo hasta después de recibir castigo por su supuesto permiso de vivir fuera del matrimonio es capaz de hacer plausible la palabra querer.

Querer es un vocablo de Eligio. Querer es la salvación de Susana. En la novela José Agustín reconoce a través del valor de la palabra que la pasión entre Eligio y Susana está determinada por decir o reconocer el amor frente del otro, la deformación del amor se da cuando no hay un consenso entre lo que piensan, sienten o hacen los personajes correspondiendo a supuestos roles matrimoniales.

Eligio es un personaje con carácter fuerte, con características fisionómicas mestizas o con rasgos más bien indígenas, es extrovertido, impulsivo y carismático “Eligio no tenía un solo vello en el cuerpo, o casi, era indio declarado: prieto, lampiño, pero facciones finas, atractivas, pero era demasiado externo, estallidos de carcajadas, estridencia continua, no se le puede sacar a la calle. [...] Eligio era robusto, de buen cuerpo[..]”<sup>46</sup> a diferencia de Susana, la fisionomía de Eligio es visible en la novela, la conocemos y con ello se hace profunda la idea de una definición de macho mexicano, y no como prejuicio, si no como propia definición de los personajes hacia otro que aparece explosivo en cuestión de temperamento; la

---

<sup>46</sup> Ídem, p. 77-78

importancia de remarcar los rasgos fisionómicos entre él y Slawomir es fundamental, no sólo en lo físico sino en la manera de actuar y relacionarse.

Una de las maneras de conocer al personaje es poniéndolo en contraste con otro, de esta manera, es así que contraponiendo a los personajes entre novela y film no sólo podemos identificar y visualizar cómo es percibido y presentado en el exterior al mexicano si no que se permite determinar cómo se habla de él desde la frontera cultural y social. No es por azar que pensemos a Eligio como el personaje más impulsivo, de carácter burlesco, macho, y que por otro lado, es él quien busca siempre el reconocimiento y aprobación del los otros, eso sí de manera muy disimulada, aunque como contra respuesta a una cultura de figuras masculinas predeterminadas, éste personaje tiene dos caras: la de macho que amaga y se burla de todo, y la hombre que tiene un lado sensible frente a su mujer.

### 3.6 Ciudad, desierto y fronteras

De manera simultanea las dos obras se entrelazan con tres elementos, y sobre estos los personajes dialogan con los significados: en ambas obras la ciudad permanece, en

Tres elementos narrativos son los que sobresalen en la novela de José Agustín: la ciudad, el desierto, y las no tan visibles, fronteras. Las ciudades se presentan desde dos trincheras, las ficticias y las reales, este juego, entre lo real y lo simulado se presenta como recurso constantemente, sabemos que las dos locaciones principales son la Ciudad de México y Little Rapids, lugar ficticio pero adherido a una Ciudad de Chicago, EU, lugar real.

Ambas son nombradas en el texto literario, la Ciudad de México al inicio del texto y Little rapids, cuando Susana hace los trámites para partir. En tanto que el



film, sabemos de ambos lugares, porque se logra reconocer la avenida reforma en el inicio del film, así como por los espacios que visita Eligio en la búsqueda de Susana.



Por un lado, es con el lenguaje por lo que recreamos lo real en la ficción, se mezclan de tal manera que el juego es para que el texto y el film adquieran otro sentido, que es el de la risa o la ironía. Aquí planteo que la ciudad es vista además de escenario, como personaje, ya que cada espacio plasmado es un espacio que tiene voz en tanto que el autor se la da por medio de las descripciones y en función de que lo que acontece, ocurre en gran medida por el hastío que siente sobre todo el personaje de Susana al estar siempre en el mismo sitio y en estado de repetición y cotidianidad.

La ciudad (es) son personajes y espacio en tanto que consuman uno de los papeles de protagonistas pues representan vida, cultura y su función es dejarse transitar en tanto que sus habitantes y visitantes la recorran. La Ciudad de México para el año en que se publica la obra (1982) ha sufrido una serie de transformaciones políticas y económicas, como el mandato de López Portillo; mutaciones sociales se dan a la par y el quehacer artístico aparece como salida y respuesta a los acontecimientos cotidianos. Por tanto, la Ciudad de México es una trasposición hasta cierto punto real del espacio donde comienza *Ciudades desiertas*, las calles, el ambiente, persisten dentro y fuera de la novela, lugares tangibles y representativos se hacen presentes “Susana paseaba por Insurgentes cuando encontró a Gustavo

Sainz, quien le preguntó si quería ir a un programa de escritores en Estados Unidos..."<sup>47</sup> lo anterior es trasmutado en los dos niveles, literario, film

La disparidad entre el panorama citadino entre lo mexicano y lo estadounidense aparece como si se hablara de dos mundos completamente diferentes, en efecto, son dos entornos disimiles. Estados Unidos es para el personaje de Susana el punto de quiebre y de liberación con su ciudad natal México. Arcadia una ciudad pequeña, cercana a la metrópoli de Chicago sería desde la partida de Susana el refugio para escribir, el escape de la cotidianidad entre ella, Eligio, México y la academia.

En cuanto a las fronteras, se considera que hay tres tipos: geográfica, ideológica y cultural: La primera no tiene mayor complejidad para definirla, ya que se refiera a aquella frontera entre dos regiones territoriales. Las segundas, son las que se perciben a partir de los pensamientos e ideas dispares entre los personajes, sobre temas sociales, políticos, económicos, históricos, etc. Esto pensando en que cada personaje tiene una delimitante en cuanto a su pensar y actuar. En cuanto a las fronteras culturales, estas se relacionan a las ideológicas, y por ello su impacto se visualiza en cómo en el texto tenemos las contrapartes de cómo se presenta la cultura mexicana frente a la estadounidense, o la china, o cualquier otra cultura.

Las fronteras y sus variantes en la novela son presentadas como lugares constantes pues consuman el devenir de las acciones de los personajes en presencia de lo que está después de un terreno desconocido. Aunque no constantemente se nombra la palabra frontera, sabemos la presencia de la misma en simultaneidad con los acontecimientos. Los personajes tienen sus propias fronteras, ya sea culturales, personales o sociales.

---

<sup>47</sup> Agustín, José, *Ciudades desiertas*, DEBOLSILLO, Ciudad de México, 2016. P. 11

Llegar a Estados Unidos tiene implicaciones directas en el comportamiento de los personajes, las reglas, el estoicismo de un país que puede cubrir todas las necesidades capitalistas y que, sin embargo, es un espacio desolado que desafía a cubrir con objetos y sistematización la soledad y el vacío que son siempre una constante.

Traspasar de un territorio a otro es una experiencia que implica llegar a lo desconocido para cualquier de las partes, y antropológicamente el mexicano traspasa la frontera para una búsqueda de una mejor vida y de oportunidades, en el caso contrario podría ser por mera valentía “[...]sabía que en todos los caminos mexicanos, que por cierto eran muy *estrechos*, los asaltos eran frecuentes, o los policías pedían sobornos incalificables, ¿cómo le llaman?, ¿la mordida?, o a los visitantes les daba la venganza de Moctezuma, porque la comida era muy insalubre y el agua, peligrosa.” Mientras que para unos hay un sinfín de buenas posibilidades para los otros es sólo un lugar de peligros.

Por otro lado, los efectos del desierto mexicano, son sin duda el elemento primordial; de él se hace una constante referencia textual, simbólica y metafórica a la aridez del espacio estadounidense, la soledad y el vacío de las calles son un signo permanente que aparece como. El desierto representado como un espacio abierto, seco, solo, inexpresivo

El desierto aparentemente deshabitado, está poblado de metáforas. Nos remiten a la luz, al calor, al despojamiento, al silencio, al vacío, a un mundo primordial sin conciencia de su existencia. El desierto exhibe una realidad secreta para sí, realidad anterior al instante en el que la conciencia del hombre empezó a acompañar a la luz en la tarea de iluminar lo superficial y lo recóndito.<sup>48</sup>

Ya que el texto literario sugiere varias lecturas cabe destacar que una de las más importantes es la que aborda a la libertad femenina como uno de los motivos

---

<sup>48</sup> Mayrata, Ramón, “Las metáforas del desierto”, en *El rapto de Europa: críticas culturales*, España, 2014. p.1

narrativos, de inicio a fin el texto sugiere la interconexión entre diferentes formas artísticas como la música, el cine y a literatura, lo que pone de relieve que el texto parece un infinito de signos determinados para distintas necesidades de la historia, y por lo tanto, la libertad cobra diferentes tonalidades, la primera y la más puntual es la de la separación o alejamiento de la pareja sentimental para la búsqueda del crecimiento intelectual y personal.

Una reconocible Ciudad de México es presentada en un plano secuencia dónde se ve a Eligio apresurado en un trayecto nocturno en un Volkswagen con música fortísima, se pasa un semáforo en rojo, hay sirenas de ambulancia y policía hasta que llega a un estacionamiento en la calle. El caos vial, los grandes edificios y la avenida Reforma, los gritos, las multitudes, los puestos callejeros y los viene-viene, así se presentan los primeros encuadres a manera de *campo larguísimo*, la visión es amplia, podemos verlos a todos y a todo, pero seguimos un hilo, un personaje, a Eligio llegando a casa después de una noche de fiesta.

Susana espera despierta sobre la cama, finge que duerme, Susana no quiere hacer el amor con Eligio. Al día siguiente Susana ya no está. Comienza la búsqueda; el viaje; los estira y afloja en la tarea de encontrarse con Susana. El final no sorprende, el final ataja en un reencuentro y en las palabras buscadas, los personajes han vivido sus propias idas y regresos y pueden volver a estar juntos. El viaje concluye, el amor gana.

El film *Me estás matando Susana* centra la atención principalmente en Eligio, su figura interpretada por Gael García Bernal, concentra la imagen de un hombre con aspecto joven, intrépido, alegre, burlesco. Susana, interpretada por Verónica Echegui, es una mujer española, joven, con aspecto delgado, de sonrisa somera, de aspecto sobrio, y con garbo elegante.

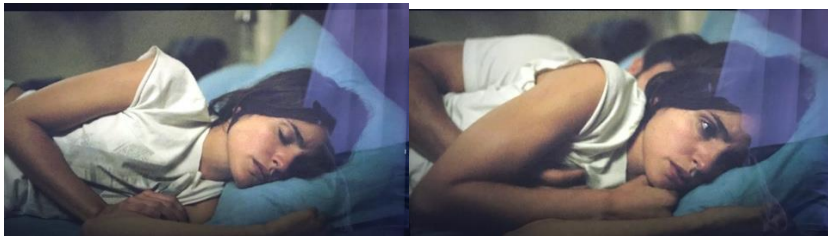
El film es en su mayoría una composición de escenas que fluyen en dos rangos, rápidas cuando se trata de aludir y acompañar a la personalidad de Eligio,

y lentas o calmadas cuando se representa a Susana y los lugares vacíos, el transcurso del tiempo es apenas perceptible, con el cambio de tomas.

Los colores son balanceados. entre claro/oscuros, el traspaso de los escenarios cerrados y abiertos, logran hacer un balance con la puesta en escena, coincidiendo con la intencionalidad del texto base. La historia transcurre en su mayoría en espacios cerrados. La casa de Susana y Eligio en la ciudad de México, la habitación de Susana en la Universidad, el auto, los bares, los pasillos, los salones, salvo cuando se requiere confrontar al personaje con la inmensidad del desierto metafórico.

En la escena uno y primer encuadre: Eligio transita una ciudad, se intuye es la ciudad de México por las calles. La cámara se sitúa desde dentro del auto, observa a Eligio de costado, vemos la rapidez al mismo tiempo que vemos el nerviosismo del personaje. Una postura de hombre seguro y conquistador, burlesco, sonriente y de postura física dominante, el personaje llega a casa, ahora el enfoque se aleja, la cámara aumenta su campo de visión, pues son perceptibles la calle, el auto, las casas.

Dentro de casa Eligio se encuentra frente a una mujer de edad joven y que desde la cama lo espera supuestamente dormida. Eligio entra sigiloso en las sábanas, quiere hacer el amor, ella lo rechaza. La frontera es la no concreción del sexo, Susana sabe que va a partir y Eligio no podrá detenerla porque el mensaje no le es dado.



En la secuencia anterior, es por medio de la cámara que es el narrador del viaje, en este caso la usencia es el motivo de partida, el marido que no está y que si llega necesita tener el control sobre el cuerpo femenino. El lamento de Eligio, presentado ante la cámara, es por no tener poseer lo deseado, y por no sujetar la vida de Susana.

### 3.7 La recreación de los intertextos musicales como motivos narrativo-visuales

El estado consiente de la cuestión musical en el plano de la cinematografía es indudable, tanto que la necesidad de la reproducción de ciertas canciones se llevó casi de manera intacta al plano del film, sin embargo, la manera en que aparece la música no siempre es del todo en forma de sonido sino de imagen.

El contexto literario de la obra concentra y alude principalmente a ciertos autores mexicanos del siglo XX y el siglo XXI, quienes se van enraizado con su proximidad a los diversos movimientos que surgen en el panorama global, por lo que, en este caso, en el sentido literal de la palabra, se ven influenciados por los ejes políticos, culturales y sociales que acontecen a su alrededor.

En el caso de José Agustín, es notable cómo es atraído por los movimientos externos e internos de México, sin embargo, destaca el contacto directo con la cultura norteamericana, sobretodo en lo que respecta a la música, ya que entre los años 60 y 80 el auge de las corrientes del rock, atraen el oído del autor; mas el gusto y enramado musical adoptaba casi todo tipo de género musical.

Otra motivación para su formación proviene directamente de su contacto con Cuba en cuanto la política, donde consigue hacer de su instrucción educativa y política un hacer prolífico para crearse una conciencia social. Estas influencias y estos indicios fueron trasladados al film de manera muy específicas: primero con el soundtrack, el tema del grupo Cream.

Cultural y políticamente, la juventud se hace presente en el país casi a la par con el resto del mundo, respondiendo a inquietudes que idealizan un entorno de libertades hasta cierto punto ajenas para el tiempo, así, la intromisión de las oleadas musicales, literarias, artísticas, envuelven a lo que interesa o inquieta en los escritores del siglo XX como Agustín. Y en cuanto a autores en concreto, él mismo

pone énfasis en que sus referentes, e influencias provienen de los escritores a los que denomina “alternativos o marginales” como Juan José Arreola, Nabokov, J.D Salinger, José Revueltas o Gustavo Sainz.”<sup>49</sup>

En relación a los seis *cocientes*, es posible reconocer, por ejemplo, y como punto de partida que una de las influencias de José Agustín en la Novela *La tumba* proviene directamente de Juan José Arreola, según Sergio Tellez- Pon. En la novela mencionada anteriormente, se comparten en el uso el uso del lenguaje características estilísticas que pueden provenir directamente de su relación con el taller literario de Arreola, denotando que la angustia se encamina como una especie de *clinamen* y de *tésera*, por que hay una sujeción de continuidad que consigue romperse en ciertos rasgos como.

Por otro lado, en *Ciudades desiertas*, compete que las influencias del escritor aparecen en relación con la música. Una de las constantes es encontrar giros o alusiones al rock con quien mantiene un dialogo constante y no solamente de arropamiento como lo suele ser la música para muchos, sino como elemento que utilizará durante todo su hacer literario.

El contacto de José Agustín con la música, en específico con el rock de los 60, 70 y 80, aparece casi siempre como parte fundamental en sus novelas y en su vida, retoma los títulos de los grupos y las letras de sus canciones y las funde como recordatorio de lo que puede llegar a ser útil en la literatura, y lo transforma en homenaje a la viabilidad del rock, el blues, el jazz “A fines de 1955 empecé a oír el Hot 10 o Hit Parade en Radio Mil. Era la época de Rock around the clock, Sixteen Tons. Aún Elvis Presley, de quien fui fanático devoto. [...] También era fanaticazo

---

<sup>49</sup> Montaña Garfias, Erika *Reúne José Agustín a “autores que pertenecen a los subestimados”*, La Jornada, Guerrero, 2008  
<http://www.jornada.unam.mx/2008/12/21/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>

de Fats Domino, Jerry Lee Lewis, Chuck Berry, Little Richard, Vikings, Buddy Holly y Brenda Lee.”<sup>50</sup>

A lo largo de las obras, Agustín pareciera que completa o quizá rehace historias de las historias ya contadas en las canciones de rock, tal es el caso que destaca en *Ciudades desiertas* su comienzo con un epígrafe que pertenece al grupo Cream<sup>51</sup>, el tema musical parece fundamental no sólo en lo literario sino en el film, ya que coinciden los temas tratados en la novela con los de la canción, y a su vez, figuran en la traducción fílmica.

Se puede denominar este aspecto como un intertexto recurrente, los rasgos recaen y se reintegran unos en otros, siendo así que el resultado es el siguiente: José Agustín se apropia del significado de una canción de los años 60, la utiliza para darle un significado a la obra en sí misma, y la rehace a partir de la consolidación de los escenarios que se hacen presentes en la novela.

Los temas se repiten en los diferentes códigos, literario, film y musical. Los argumentos a tratar son interpretados y reinterpretados, de tal manera que el amor y el uso metafórico y directo del desierto aparecen en todos los esquemas como un *leitmotiv*.

En apariencia la recurrencia al enfoque temático no termina o queda inconcluso, y de la reminiscencia respecto al significado del regreso al mismo sitio, al terruño; en ese sentido, la letra de *Deserted Cities Of The Heart* toma un nuevo significado que es dado por José Agustín, aquí existe la posibilidad de que empate con el cociente de Bloom dentro de la tésera, ya que hay una reconstrucción de la historia a partir de la relación con la canción.

On these streets where the time had died  
The golden treat you never tried

---

<sup>50</sup> Agustín, José, *El rock de la cárcel*, Ed. Joaquín Mortiz, México, D.F., 1990. P. 17



In times of old, in days gone by  
 If I could catch your dancing eye  
 It was on the way  
 On the road to dreams, yea  
 Now my heart's drowned in no love streams, yea  
 The street is cold, its trees are gone  
 The story's told, the dark has won  
 Once we set sail to catch a star  
 We had to fail, it was too far  
 It was on the way  
 On the road to dreams, yea  
 Now my heart's drowned in no love streams, yea  
 I've felt the wind shout like a drum  
 You said, "My friend, love's end has come  
 It couldn't last, had to stop  
 You drained it all to the last drop"  
 It was on the way  
 On the road to dreams, yea  
 Now my heart's drowned in no love streams  
 Now my heart's drowned in no love streams, yea  
 On these dark streets, the sun is black  
 The winter life is coming back  
 On these dark streets, it's cold inside  
 There's no retreat from time that's died  
 It was on the way  
 On the road to dreams<sup>52</sup>

Lo que evidencia la alusión a la letra de la canción es una demostración de un yo poético que queda marcado de manera extensa en los personajes y los escenarios en la novela de *Ciudades desiertas*, manteniendo como referente a la época en la que se desarrolla la trama de la novela y la época en la que surge la canción (1968).

Los pasajes sobre las carreteras, el viaje, y el amor son el parteaguas y el punto de quiebre entre lo que se está reconstruyendo en la obra y de lo que no habla la letra misma de canción. Desde la perspectiva de Bloom todo aquello que relaciona al efebo y a su precursor queda apostado en los pasajes, es decir en lo que considera

---

<sup>52</sup> Bruce, Jack y Peter Constantine, *Deserted Cities Of The Heart* Brown © Warner Chappell Music, Inc

no ha quedado asentado en el poema primario, se construye a partir de una idea primaria que resulta inacabada para el poeta<sup>53</sup>.

Queda claro que el flujo de ideas en Agustín tiene resonancia en la música, y esto es en gran medida, una forma de afirmar que existe una fuerte relación música y literatura y esta relación se produce a partir de un contexto cultural que ha magnificado el poder de lo musical.

Por medio de un referente que se establece en el uso de los desiertos, aparece el rito del amor como una idea que quizá no da frutos por más que estos sean transitados, “estaba en el camino, en el camino de los sueños”<sup>54</sup> de la misma manera, el viaje casi a la idea de una odisea, es la representación de algo infructuoso. Lo disímil entre la canción y la novela tiene muchas cuestiones obvias, sin embargo, existe una fuente primaria, una idea de que el estadio del amor, el viaje y el lugar son un marco referencial para la creación.

---

<sup>53</sup> Harold Bloom, *The anxiety of the influence. A theory of poetry*, Oxford University Press, New York, 1997. P. 54

<sup>54</sup> Creams, 1968, *Deserted Cities Of The Heart*, en *Wheels of fire*, [Album/EP], Felix Pappalardi, Reino Unido.

## Capítulo 4: Conclusiones y nuevas traducciones

Podríamos decir que fábula y trama  
no son una cuestión de lenguaje.  
Son estructuras casi siempre  
traducibles a otro sistema semiótico.  
Umberto Eco

La adaptación es el entrelazamiento de las interpretaciones, traducciones, trasposiciones e intertextos que se funden dando como resultado una nueva narrativa visual, ya que confluyen todos estos elementos para terminar en una propuesta visionaria que será trasladada al cine, de ahí que el proceso final del este trabajo de investigación, ha conseguido dar con tres aspectos concretos:

1. El resultado después de concentrar ambos textos bajo el análisis, determinó que la posibilidad de reproducir un texto en otros, confluye en que este, puede ser recreado de manera infinita. Y que uno de los rasgos que caracterizan a los textos de José Agustín tiene de por medio tantos intertextos que todos aparecen sin precedentes, como un concentrado de diálogos donde la música, la pintura, la literatura, el teatro, el cine, fluyen y arman los apartados argumentativos representativos en la literatura Agustiniana.
2. Con el ejercicio comparativo de las dos fábulas (literaria y fílmica) se pudo concluir que el film fungió como rescate y homenaje para el autor José Agustín, ya que los guiños literarios que fueron trasladados en él, llevan el toque casi literal de una buena parte del texto base.
3. Como ejercicio práctico y experimental, derivado de la estancia en la ciudad de Mérida, con la artista plástico Silvia Barbotto F. se logró concretar una nueva reinterpretación y traslado a partir de los dos textos

(base y meta), llevándolos a un nuevo intertexto en formato de collage, lo que permitió reconocer de manera más dinámica cómo, efectivamente los códigos utilizados en la cinematografía se apropiaron y traspasaron la lectura del texto base de manera efectiva, sin perder la esencia de la novela *Ciudades desiertas*.

Aludiendo a los tres niveles de representación que son el texto literario con su fábula, el texto cinematográfico con su argumento y con la consumación de las escenas, por medio de los fotogramas que aparecen en el anexo A, podemos constatar que la paridad entre el texto base y el texto se ajusta en una buena parte entre las dos propuestas.

En 105 fotogramas (véase anexo c) queda concretada la traducción del texto base, donde la imagen corresponde en dos maneras específicas, el traspaso casi textual, y la representación o la impresión metatextual del texto literario.

El referente del primer punto, pone sobre los estudios intersemióticos que las referencias son el apartado fundamental para concretar el universo literario de José Agustín, y que sin estos no podría si quiera pensarse la “onda” de la literatura del autor.

Así pues, como resultados tenemos que, en el texto base sólo aparece la palabra desierto en 5 ocasiones, y la incrustación de otros significados a la palabra en sí misma deviene de una analogía muy específica donde intervienen directamente los sentimientos que recaen tanto en los personajes como en los actores, es decir, se buscan transferir las emociones.

En la relación entre Susana y Eligio se ciñe una primera demostración de que el desierto no es una locación sino la sensación de un suceso que ha ido consumándose por otros tantos hechos anteriores al momento de quiebre, lo que define al desierto, de manera metafórica, en una distancia emocional, tanto, que la parquedad y el alejamiento en la relación. Lo anterior es traspasado en el film y es

visible sólo a partir de los encuadres de tipo *campo largo* y *figura entera/figura media*, el camarógrafo contrapone terrenos deshabitados, solos, o vacíos, los personajes aparecen en tomas frontales, a sus espaldas o a los alrededores, la nada.



En la imagen de la izquierda visualizamos el primer enfrentamiento de Eligio con la soledad, con el abandono, y con una casa que aparentemente se ha vaciado de la presencia de Susana, él no lo sabe todavía, pero ella se ha ido y él le habla a las cosas, a la ausencia. Cabe mencionar, que es en este momento específico donde hay un doble traspaso, uno que tiene que ver con el momento en el que Susana ha abandonado a Eligio, y el otro con el soliloquio que mantiene el personaje en el film que hace referencia a un sueño que tuvo en algún momento. Diálogo fílmico y

literario son casi el mismo por lo que el traspaso es percibido como una ganancia respecto al texto primario.

La denominación de un elemento y la interpretación del mismo, constituye un reto para la adaptación, en este caso, específicamente, al ser nombrado el desierto, implica en resumirlo como una imagen figurativa del vacío, que en este caso tiene dos condiciones específicas: la soledad emocional y la soledad en los espacios que fue interpretada de la siguiente manera.

Eligio y Susana transitan constantemente entre espacios sin presencias, sin otros más que ellos. En dos planos, se aprecia una misma configuración sensitiva, la ausencia del otro. La angustia traspasada al filme forma parte del intento por incrementar la sensación que provoca el hallarse en un ámbito de apariencia desértica.

En cuanto a las locaciones y escenarios primarios, el desierto no tiene nada que ver con la referencia a la alusión de arena, páramos de tierras inhabitadas o plantas rodadoras al estilo cuyo caso sólo se nombra más no hace referencia al desierto físicamente, no lo describe, sino que lo relaciona a lo que podría parecer uno.

Y a pesar de que el texto meta presenta grandes distinciones respecto del texto base, sobre todo a nivel de la historia, esto se consta principalmente en la elisión de varios capítulos, está determinada en favor de respaldar al personaje de Eligio.

La propuesta visual producida a partir de la estancia con Silvia Barbotto, produjo una propuesta de la realización de una serie de collages de mi autoría, en los que se resume, reinterpreta y se utiliza el intertexto como pretexto para continuar y acentuar la idea del texto infinito. El resultado quedó en los siguiente:



55

El primero de lo que pretende ser una serie de 10 obras, hace referencia a la escena final donde Susna regresa a casa. Este fue construido con una mezcla de materiales como óleo, fotogramas del film, texto de la novela, e imágenes que aluden a las emociones que se marcan en el encuadre de la película, así como del texto base.

El texto base, meta se funde con colores cálidos para demostrar la pasión derivada por el álgido momento del rencuentro. El texto base es casi traspasado de manera literal en los diálogos y las acciones entre los personajes. Se consuma la

---

<sup>55</sup> El collage es una propuesta personal que surgió en la estancia nacional a cargo de Silvia Barbotto. Este es un ejercicio interpretativo que incluye elementos literarios, fotogramas, pintura y fotografía.



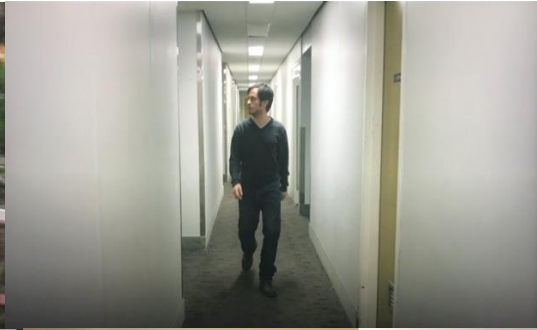
vuelta después de las nalgadas, después de risa, después del llanto y la agonía de Eligio.

## Anexos

### Secuencia 1

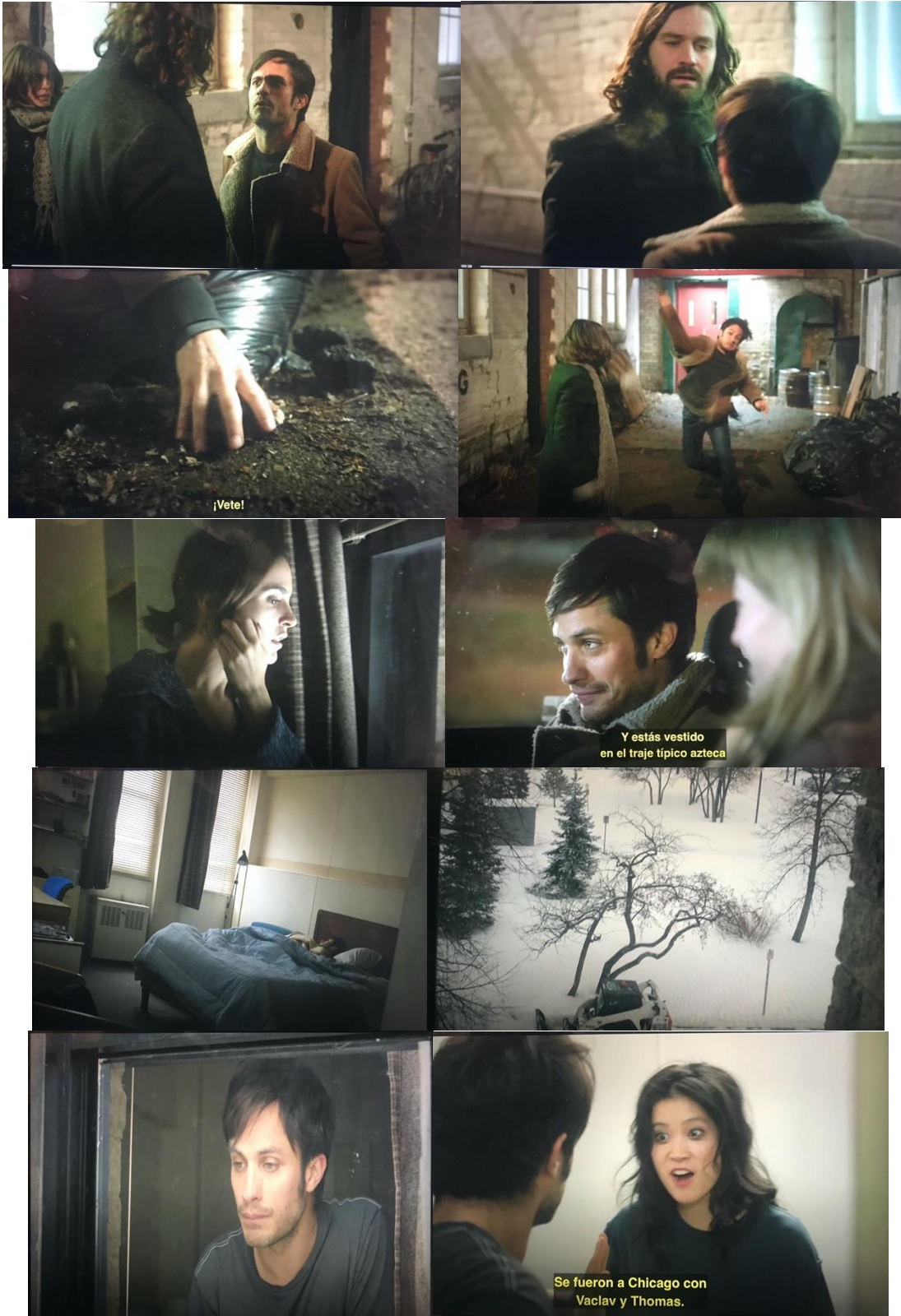


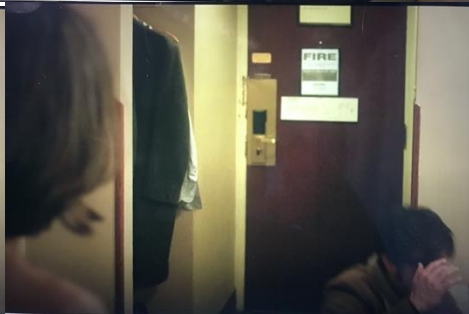




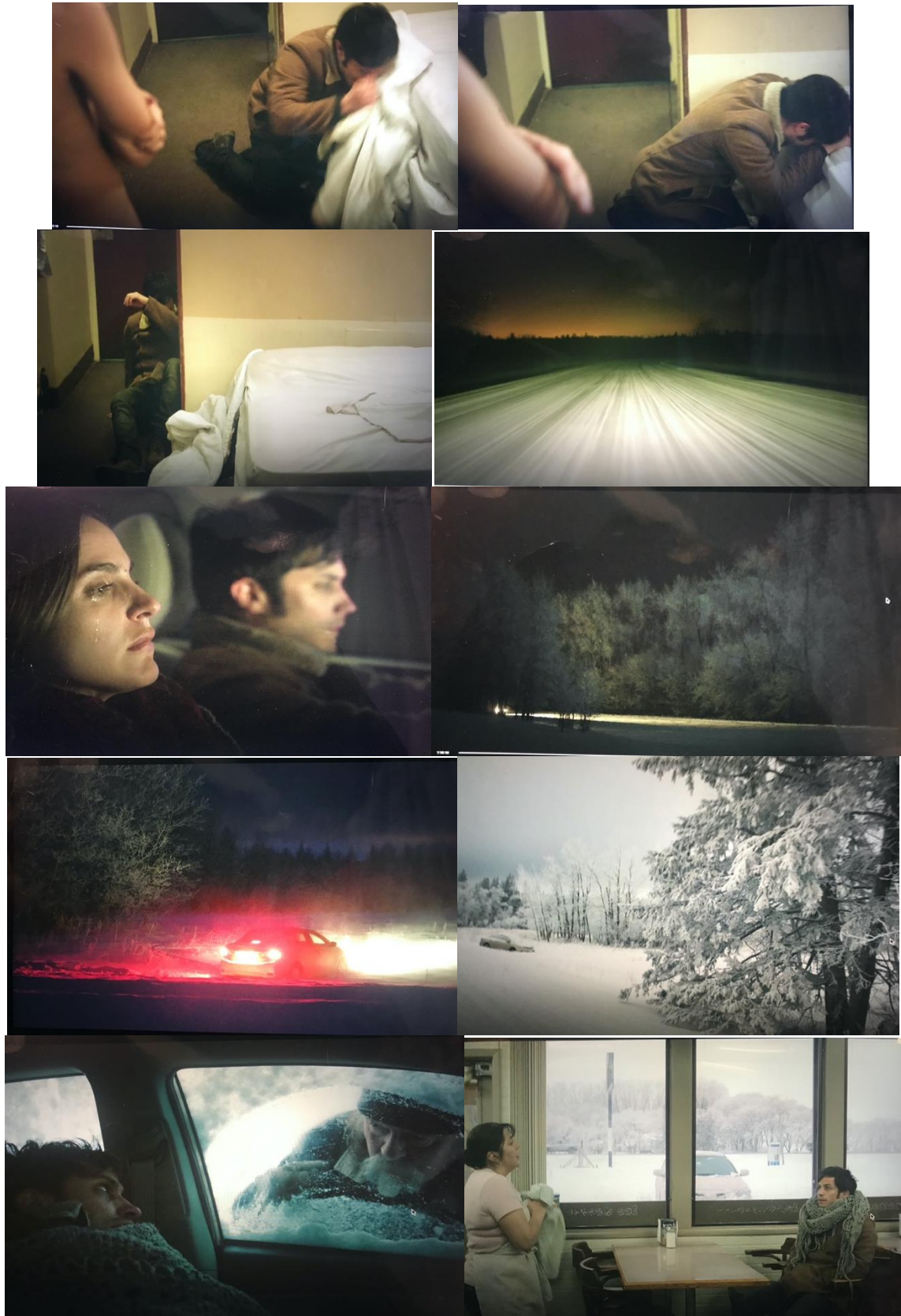


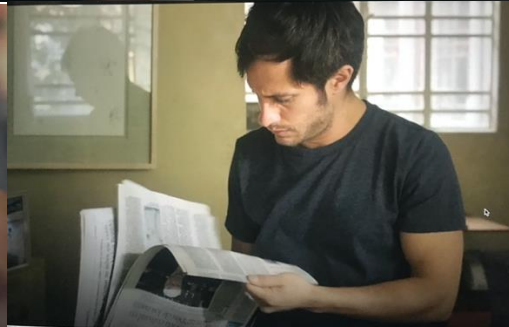
















## Bibliografía

- AGUSTÍN, José, *Ciudades desiertas*, Debolsillo, Ciudad de México, 2016.
- BALTODANO Román, Gabriel, *La literatura y el cine: una historia de relaciones*, Universidad Nacional de Costa Rica, Costa Rica, 2009.
- BARBOTTO F, Silvia, *Vitácora: Interferencias cotidianas*, Sedeculta, Yucatán, México, 2016.
- DE LA MORA, Sergio, *Cinemachismo: Masculinities and sexuality in Mexican Film*, University of Texas Press, USA, 2006.
- DESMOND M. John, y Peter Hawkes, *Adaptation: Studying film & literature*, McGraw-Hill, New York, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei, *El sentido del cine*, Siglo veintiuno editores, México, 1958.
- FERNANDEZ, de Retana, Iñaki, *Me estás matando Susana: Entrevista a Roberto Sneider*, El Tecolote, San Francisco, CA, 2017.
- GIANFRANCO, *Producción significativa y puesta en escena*, Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S. PA, Milán, 1975.
- GRIGGS, Yvonne, *The Bloomsbury introduction to adaptation studies: Adapting the Canon in film, TV, Novels, and Popular Culture*, Bloomsbury, London, UK, 2016. pp. 1-20
- HINOJOSA Córdova, Lucila, *El cine mexicano: de lo global a lo local*, México, Ed. Trillas, UANL, 2003.
- James Narmore, *Film adaptation*, Edited by, The Athlone Press, Great Britain, 2002.
- King John, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, Verso, London, UK, 2000.



- MORA, J. Carl, *Mexican Cinema: Reflections of a society, 1896-2004*, McFarland & Company, Inc. USA, 2004.
- MRTÍNEZ Torres, Augusto, y Manuel Pérez Estremera, *Nuevo cine latinoamericano*, Ed. Anagrama, Barcelona, España, 1973. pp. 159-189
- REYES, Bercini, *El cine y la estética cambiante (Miradas en la oscuridad)*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México DF, 2008.
- SNEIDER, Roberto, *Me estás matando Susana*, La Banda Films, Cuevano Films, México, 2016.
- Stephen M. Hart, *Latin American Cinema*, Reaktion Books Ltd, China, 2015.
- TOROP, Peeter, *Intersemiosis y traducción intersemiótica*, Cuiculco, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, Escuela Nacional de Antropología e Historia, DF, México, 2002.  
[file:///Users/gustavoganso/Desktop/Tesis%20/Me%20estás%20matando%20Susana %20Entrevista%20a%20Roberto%20Sneider%20 .htm](file:///Users/gustavoganso/Desktop/Tesis%20/Me%20estás%20matando%20Susana%20Entrevista%20a%20Roberto%20Sneider%20.htm)
- ZAVALA, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM, Estado de México,