

Prácticas de transculturación: adaptación cinematográfica de la novela latinoamericana en el cine de Arturo Ripstein

YOLANDA MINERVA CAMPOS GARCÍA (UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA)

Resumen

*Arturo Ripstein es un realizador mexicano perteneciente a la camada de jóvenes que impulsaron el relevo generacional en la industria de cine mexicano en la década de los setenta. Gran parte de su filmografía han sido obras literarias en su origen, y una buena proporción fueron inspiradas por escritores latinoamericanos. En este artículo nos proponemos analizar tres de sus películas que son adaptaciones cinematográficas, con la finalidad de hacer visible la lectura transcultural de la novela latinoamericana que realiza en tres de sus películas: *Tiempo de morir* (1965), *El lugar sin límites* (1977) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1998). Asimismo, el corpus nos llevará a identificar tres momentos diferentes en su vida como realizador.*

Palabras claves: Arturo Ripstein, Transculturalidad, Novela latinoamericana, Adaptación cinematográfica.

Introducción

El concepto de adaptación cinematográfica es utilizado para referirse al traslado de un formato literario a uno fílmico. Sin embargo, consideramos que este concepto no le hace justicia al procedimiento creativo que da forma a un nuevo texto. Dicho procedimiento comienza con la escritura del guion, cuando se hace una lectura transcultural, es decir, se repara en todos esos elementos que denotan la adscripción a un lugar preciso (lenguaje, situaciones espacio-temporales, idiosincrasia) y se piensa en la posible concordancia en otra latitud. Posteriormente, ya en la realización de la película, lo decisivo es la interpretación que hace el director. En el caso que nos ocupa, el traslado al ambiente mexicano que realizó Ripstein, llevó implícita una lectura de las complejas realidades sociales correspondientes a diferentes sociedades y épocas. En los nuevos textos se mezclaron su visión de mundo, su estilo fílmico, incluso sus obsesiones, lo que terminó dando el acento al nuevo relato.

Para analizar las adaptaciones de Ripstein nos parece necesario focalizar ¿qué sucedió en el traslado?, ¿Cómo fue el proceso de

transculturación, de la cultura original a la cultura receptora? ¿Qué permaneció, qué cambió? ¿Acaso el pasado colonial que compartimos los países latinoamericanos se hizo presente a través de situaciones análogas?

Contexto

El 'boom latinoamericano' fue un fenómeno literario y editorial surgido entre los años sesenta y setenta del siglo XX. Su principal logro fue colocar en el escenario mundial la obra de una nueva generación de escritores latinoamericanos, a través de prestigiosas editoriales. Se les reconoce como una generación por la sincronía en los temas generales que aparecen en su literatura, dada su preocupación para enfocar problemas políticos y sociales en sus textos. Además de haber logrado –algunos de ellos– sugerentes rupturas en formas narrativas tradicionales.

A lo largo de su historia, el cine mexicano encontró una gran inspiración en la literatura latinoamericana, [1] y con el 'boom latinoamericano' sucedió una situación especial porque coincidió con el surgimiento de una nueva generación de jóvenes cineastas que

encontró en este grupo coincidencias en sus rupturas temáticas y narrativas:

Si el nuevo cine latinoamericano busca ponerse a tono con la literatura del “boom,” quizá eso se deba a que la recíproca es verdadera: futuros escritores y futuros cineastas se formaron en los mismos cineclubs, compartieron películas y lecturas. (Paranaguá 39)

El caso de Arturo Ripstein resulta paradigmático, por su cercanía constante con la literatura como fuente inagotable para las historias que nutren su filmografía. Inició su carrera como realizador con un argumento que le fue obsequiado por el escritor colombiano Gabriel García Márquez. [2] *El charro* se titulaba la historia original que le dio vida a su ópera prima *Tiempo de morir*. Posteriormente, en los años setenta, Ripstein filmó la novela del chileno José Donoso, *El lugar sin límites*, la cual trasladó al ambiente rural mexicano de manera exitosa y arriesgada, por tocar un tema tabú para el cine mexicano: la homosexualidad. Años más tarde, volvió a encontrarse con García Márquez, y llevó a la pantalla en 1998 la novela breve *El coronel no tiene quien le escriba*. En su etapa de mayor solidez y buen hacer en la realización fílmica, trasladó el Macondo del escritor colombiano a una población costeña del territorio mexicano. [3]

La etapa contemporánea del cine mexicano —en la cual se suscriben nuestros estudios de caso— está vertebrada por los cambios impulsados al margen de la industria, desde el segundo lustro de los años sesenta, momento en que se hace latente una cultura cinematográfica que pugna por elevar la calidad del cine mexicano y dar la oportunidad de debutar a nuevos realizadores. El empuje también vino de la crítica especializada, con la creación del grupo *Nuevo Cine* —encabezado por un grupo de intelectuales cercanos al séptimo arte como críticos, investigadores y, sobre todo, cinéfilos—, la publicación de una revista con el mismo nombre y la creación de cineclubs importantes como el del IFAL (El Instituto Francés de América Latina) o los de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) (Ayala 294). Con

ellos se gestó una cultura cinematográfica que impulsaba el ambiente propicio para el relevo generacional (Acosta 73; Campos 146).

La celebración de los Concursos de cine experimental que se llevaron a cabo en 1965 y 1966 fueron también acontecimientos importantes para hacer debutar a nuevos directores. (García Riera, *Historia documental* 7) Recordemos que la famosa cláusula de exclusión no permitía que nuevos directores se incorporaran a la Industria del cine mexicano, pues sólo podían hacerlo por escalafón o los que ya tuvieran una película filmada, y para filmar dentro de la industria tenían que estar sindicalizados, pero para formar parte del sindicato había que tener por lo menos una película hecha (Pelayo, *La generación de la crisis* 25). Por todo ello, los concursos significaron una bocanada de viento fresco, porque vinieron a demostrar que sí existían personas externas a los sindicatos de la industria mexicana que tenían la capacidad de producir películas y proyectos interesantes. Ahora bien, aunque sólo algunos de los ganadores de los concursos hicieron carrera cinematográfica, esto significó un caldo de cultivo para el relevo generacional que se dio en los años setenta, cuando se inicia una nueva época en la política cinematográfica del Estado (Pelayo, “Nueva Política” 321).

En este contexto se desarrolló un animado intercambio interamericano entre la literatura y los cineastas, lo que produjo nuevas producciones estéticas. Este fue el momento en el cual arribaron a México el escritor colombiano Gabriel García Márquez y el chileno José Donoso, quienes se relacionaron con un grupo de intelectuales que participaron en los Concursos de cine experimental. Cineastas, escritores, pintores y actores que colaboraron de distinta manera en las películas participantes. [4] Si bien el joven Arturo Ripstein no participó en las películas concursantes, existía una cercanía generacional con algunos de ellos.

Las prácticas de transculturación en la obra de Ripstein implicaron un cambio de temas y géneros de un contexto cultural a otro. Así, los temas literarios de un contexto latinoamericano más amplio se sitúan deliberadamente en un ambiente mexicano, y las narraciones literarias de América Latina se introducen en un género

cinematográfico estadounidense como el *western*, como es el caso de su película *Tiempo de morir*. Estas prácticas ilustran los procesos estéticos de la transculturación. El concepto en sí mismo se remonta al antropólogo cubano Francisco Ortiz, quien lo acuñó en relación a los desarrollos culturales en el contexto de su país. El concepto de Ortiz ha sido innovador para los estudios transculturales contemporáneos:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturación*, sino que el proceso indica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (Ortiz, citado en Rama 32-33)

Es paradigmático para los procesos culturales de América que ya no puedan ser vistos y analizados en un contexto solamente nacional. Las culturas del hemisferio americano se han desarrollado históricamente como híbridas y eclécticas, extrayendo riqueza creativa de los préstamos y cambios estéticos y culturales.

Arturo Ripstein

Arturo Ripstein es, sin duda, uno de los directores más importantes de su generación, porque desde muy temprano mostró un estilo filmico autónomo y original, que no obstante su cercanía con las dinámicas de producción hegemónicas de una industria de cine popular – pues es hijo de Alfredo Ripstein Jr., un importante productor del cine mexicano– creó un sello autoral alimentado por una visión de mundo particular. Y probablemente ese oxímoron es lo que define su cine: “[Ripstein] es heredero y cuestionador del cine mexicano de la Época de oro. Está empapado de toda esa tradición ...” (Paranaguá 217).

Al revisar su filmografía, encontramos temas

que se convirtieron en constantes, tales como la familia, la maternidad y paternidad, el encierro, las pasiones humanas, la disección del mal y sus motivos; los mismos que también son temas centrales del melodrama más tradicional. La puesta en escena de Arturo Ripstein es un acto de creación en el que confluyen sus obsesiones y el manejo de la técnica. La utilización de recursos visuales como el punto de fuga, la iluminación cálida, y el uso del plano secuencia acentúan el drama en que se ven atrapados sus personajes. En cuanto a lo narrativo, la literatura es un recurso muy frecuente al que acude nuestro director. Es en estos contextos que los procesos de transculturación se manifiestan más claramente en la obra de Ripstein, ya que conscientemente emprende cambios y transferencias culturales para dar a las narrativas un nuevo significado social.

Ripstein y la literatura

La literatura es un elemento central en el cine de Ripstein: el director tuvo como premisa básica trabajar sus guiones con escritores más que con guionistas. Este es un aspecto distintivo de su cine. En los años setenta fue muy importante su colaboración con escritores mexicanos para filmar algunas de sus mejores películas, con José Emilio Pacheco escribió los guiones de *El castillo de la pureza* (1972), *El Santo Oficio* (1973), *Foxtrot* (1975) y *El lugar sin límites* (1977); con Vicente Leñero, *Cadena perpetua* (1978) y *La Tía Alejandra* (1978). Sin embargo, a partir de que conoce a la guionista Paz Alicia Garcíadiego –con quien filma *El Imperio de la fortuna* (1985) basada en una historia de Juan Rulfo–, ella se convirtió en la guionista de todos sus proyectos posteriores, además de compañera de vida.

Su filmografía comprende alrededor de 52 producciones en diferente duración: largometrajes, medietrajes y cortometrajes; y diferentes tipos de cine: ficción, documental, y televisión. Encontramos una estadística interesante: de los 27 largometrajes de ficción, 16 son adaptaciones cinematográficas, las mismas que no se suscriben a un tipo de literatura ni a una época. Sin embargo, hay que destacar que, de las 16 adaptaciones, 10

son de autores latinoamericanos. Entre ellas, cinco son de autores del *boom* de la literatura latinoamericana, concretamente Gabriel García Márquez, José Donoso y Juan Rulfo. [5]

Está claro que el interés de Ripstein en las narraciones va mucho más allá de un marco nacional. Sus adaptaciones se inspiran en los impulsos de un entorno latinoamericano principalmente ampliado. También se orienta hacia el norte, adaptando géneros de Hollywood como el *western* o el cine de terror. Esto nos muestra que la creatividad de Ripstein está ligada en gran medida a los procesos de intercambio interamericano.

Las adaptaciones cinematográficas

Hay entre los estudiosos de la teoría de la adaptación cinematográfica, una premisa central de la que derivan diferentes aspectos al analizar una producción cinematográfica de esta naturaleza: ¿una adaptación cinematográfica debe considerarse un nuevo texto? ¿el texto filmico debe suscribirse completamente al original? En acuerdo con José Luis Sánchez Noriega (65), pensamos que la adaptación cinematográfica es un acto creativo en el que el director, en acuerdo con “su” guionista, debe aspirar a aportar nuevos elementos que enriquezcan el texto original, y desprenderse de todas las limitaciones que acusan a que no debe trastocar el texto literario. Ello porque, finalmente, el cineasta debe encontrar la forma de narrar en su propio lenguaje las equivalencias, analogías y metáforas que sugiere el texto. Y es en este aspecto en donde habría que enfocar el análisis de una adaptación: Analizar de qué manera se construye la narración, y visualizar con base a qué elementos se da forma a la narrativa.

Los procesos de transculturación en la obra de Ripstein están, por supuesto, estrechamente relacionados con la labor de los guionistas, que es una forma primaria de adaptación cultural. La interpretación que realizaron los guionistas de las películas que estudiamos se construyó con base a imaginarios y búsqueda de equivalencias que permitieran hacer visibles similitudes adscritas al pasado colonial común de los estados nacionales, como es el caso de Colombia, Chile y México, y tradiciones aludidas

en las historias originales de las novelas. Ripstein desarrolla así una forma específica de expresión de la mexicanidad, que se inserta en los procesos de intercambio interamericano. A continuación, se analizan tres películas seleccionadas, que adaptan textos literarios a las nuevas narraciones sobre México motivadas por la lectura transcultural.

Tiempo de morir. El Charro que no cantaba

La ópera prima de un director se considera un rito de iniciación, ya que es el primer largometraje que realiza. Constituye la obra que marca el punto de partida de una posible carrera cinematográfica, en la cual puede mostrarse de manera incipiente algunas de las constantes y de la visión de mundo que apuntan a una autoría.

La ópera prima de Arturo Ripstein *Tiempo de morir* (1965) [6] no fue en sentido estricto una adaptación cinematográfica, pues el documento que llegó a las manos del director era un argumento original para ser filmado. El texto se titulaba *El charro*, y fue escrito por Gabriel García Márquez en 1963, fue su primer ‘asunto’ cinematográfico. La autoría del guion de se le atribuye al mismo García Márquez y al escritor Carlos Fuentes, quien colaboró en los diálogos. Sin embargo, la práctica de la transculturación termina de realizarse a través de la dirección de Ripstein.

El argumento de la película es en realidad muy sencillo y predecible, Juan Sáyago sale de la prisión y regresa a su pueblo natal con la idea de retomar su vida, interrumpida por el crimen que cometió propiciado por un duelo. Han pasado dieciocho años y los hijos del difunto, los hermanos Julián y Pedro Trueba, han enconado el deseo de vengar la muerte de su padre. El exconvicto está convencido de que ya pagó su deuda, y a lo único que aspira es a vivir en paz su vejez. Se reencuentra con su compadre, el cantinero, y con su amigo Casildo, quien se ha quedado paralítico “porque lo quebró un caballo.” También vuelve a ver a su novia de juventud, Mariana, quien, en esos años, se casó y quedó viuda con un hijo. Sáyago desea rehabilitar su casa, recuperar su antiguo trabajo y su caballo, pero su patrón de antaño ha muerto y el hijo de

éste —que conoce la historia— le ofrece regalarle un caballo bajo la condición de que se marche del pueblo, pues sabe que los hermanos Trueba llegarán a vengar la muerte de su padre. Al final, se efectúa el duelo que todo el pueblo espera: Sáyago mata a Julián y es ejecutado por la espalda por Pedro, el menor de los Trueba, con quien había establecido, a pesar de todo, un lazo de amistad.

En el argumento de Gabo, [7] el personaje de Juan Sáyago lleva el nombre de *Charro viejo*, y todos los elementos que lo definen tienen referencia a la charrería, la actividad económica de compra y venta de caballos, que también incluye demostraciones ecuestres y musicales, una tradición muy arraigada a la cultura mexicana.

De hecho, al salir de prisión, Juan Sáyago viste el mismo traje de charro con que entró a la cárcel dieciocho años atrás. En la memoria del pueblo quedó instalada la leyenda de sus aptitudes para montar el caballo y también sus virtudes como charro cantor. Cuando se reencuentra con Mariana, revive con una guitarra la fiesta con sus canciones.

Podemos inferir que Gabo escribió el argumento inspirado en los referentes que tenía sobre ‘lo mexicano,’ y que el conocimiento de la cultura mexicana lo adquirió también con el cine clásico mexicano, pues fue con el género de la comedia ranchera que el cine mexicano logró su proyección internacional. Este género consiste de películas ambientadas en espacios rurales, con historias de hacendados y charros, en donde la verbena popular es un elemento central y de la cual se desprende la referencia del “charro cantor.”

El charro de Gabo fue pensado más en una tradición de la cultura vernácula mexicana, pero con un tono de nostalgia, pues, en cierta forma, Juan Sáyago ve su condición de charro como una vida pasada.

No obstante, en la interpretación que hace Ripstein es notorio que el director quiere alejar su relato de los registros folclóricos tan recurrentes en las películas ambientadas en escenarios rurales. No hay fiesta ni música ranchera; de hecho, la banda sonora en algunas secuencias es neutra. Sin embargo, la atmósfera del pueblo en donde se desarrolla la historia parece la de

un pueblo fantasma, en ello encontramos una coincidencia en la que confluyen el autor y el director, pues ambos aluden de alguna manera a la narrativa de Juan Rulfo, como lo es también el *leitmotiv*: la venganza por los muertos del pasado. [8]

De los pasajes que Ripstein retomó de la historia original está la imagen primaria que según Gabo dio vida al texto:

La idea de *Tiempo de morir* nació con la imagen de un viejo pistolero que ha aprendido a tejer, tras largos años de reclusión ... Es mi primer asunto cinematográfico que no es una adaptación de un cuento o relato al cine. Desde un principio fue una idea cinematográfica que estuve acariciando por muchos años. (citado en García Aguilar 47)

La secuencia en que vemos esta imagen de Sáyago tejiendo es una de las centrales de la película, porque nos lleva a entender la relación de Sáyago con Mariana, o quizá deberíamos decir la historia de amor: Sáyago tiene en las manos el tejido de Mariana, al ver que ella se sorprende de que sepa tejer, él le dice: “te lo debo a ti, aprendí a tejer esperando tus cartas” (01:49:00). Ella alude a la visión disminuida de Sáyago, mientras él le coloca a ella sus anteojos. La ternura y la mutua comprensión que se expresan le da una dimensión mayor al simple acto de ver tejer a un hombre.

En páginas anteriores comentamos que el productor de la película le impuso el reparto y el género. [9] El cine que primaba en los estudios cinematográficos mexicanos en la época en que se filma *Tiempo de morir*, eran las versiones mexicanas de los *westerns*, que eran nombrados de manera peyorativa *chiliwestern*. Sin embargo, la película de Ripstein se movía con tibieza en el género. Estaban presentes las atmósferas (la cantina, la comisaría, las caballerizas) y algunas convenciones (el regreso del forajido, el duelo, incluso el pueblo medio fantasma), pero se siente la incomodidad del director hacia el género. Quizá por ello decidió tomar distancia del cine mexicano pautado por la taquilla, que explora un género importado, y se negó a mexicanizarlo. Ripstein no quiso

hacer un *chillwestern*.

Encontramos entonces que es en el cruce de tradiciones en donde podemos situar la lectura transcultural: el director debutante realiza una película de un escritor colombiano (García Márquez), quien en sus referencias sobre la cultura vernácula mexicana suscribe también atmósferas sugeridas por un escritor mexicano coetáneo (Juan Rulfo), con la colaboración de otro escritor mexicano, (Carlos Fuentes), en una película que de manera innegociable debe suscribirse a un *western*, es decir, el género fundacional del cine norteamericano. De esta manera, la película *Tiempo de morir* termina siendo una película que conecta diferentes tradiciones de las Américas.

La película *Tiempo de morir* demostró sin duda que el joven debutante Arturo Ripstein tenía la capacidad de contar una historia, y que el aprendizaje que adquirió como visitante de los sets cinematográficos en su adolescencia le dejó una profunda huella. De la misma manera, las vivencias compartidas con el grupo *Nuevo Cine* le revelaron la posibilidad de que el cine fuera una de las formas de expresión más artísticas y autorales.

El lugar sin límites

La segunda adaptación que vamos a abordar en este artículo es *El lugar sin límites* (1977) [10] del escritor chileno José Donoso. [11] La historia, ambientada en una provincia de Chile, no ubica con precisión el espacio-temporal en que transcurre la historia. No obstante, son los modismos del habla y las menciones a lugares colindantes lo que remite a una población pequeña llamada El Olivo en la provincia de Talca, en Chile.

La historia acontece en un burdel como lugar de reunión de los diferentes personajes. El burdel es regentado por La Japonesa, la *Madame* del lugar, misma que organiza una fiesta al cacique de la localidad, Don Alejo, para celebrar su candidatura como diputado. Es el contexto en que llega a El Olivo 'La Manuela,' un travesti homosexual que baila flamenco. Al calor de las copas y la fiesta, Don Alejo hace una apuesta con La Japonesa para seducir a La Manuela. Al ganar la apuesta, La Japonesa adquiere en

propiedad el terreno que ocupa el burdel, pues la casa, como casi todo el pueblo, le pertenece a Don Alejo. Pasan los años y al morir la *Madame*, quien regenta el burdel es la Japonesa y su padre, La Manuela. El objeto de deseo de La Manuela es Pancho, de quien se dice es un hijo no reconocido de Don Alejo, quien funge como su padrino. Pancho y su cuñado Octavio acuden al burdel, el primero busca a la Manuela. El travesti baila para Pancho *La leyenda del beso*; hipnotizado por la Manuela, Pancho y el travesti se besan. Ante la escena, Octavio reacciona de manera agresiva, y conmina a Pancho a perseguir y matar a La Manuela, ante las miradas ocultas de Don Alejo y su capataz, quienes a pesar de todo no intervienen.

En primer lugar, nos parece muy importante destacar que Arturo Ripstein se acredita la autoría del libro cinematográfico y reconoce haber trabajado con varios escritores los diferentes tratamientos del guion: lo empezó a escribir con el escritor argentino Manuel Puig, [12] y después lo continuó con José Emilio Pacheco y otros. Es decir que, a diferencia de la película que comentamos líneas arriba, en esta ocasión, con la experiencia acumulada en poco más de una década, Ripstein tenía mayor participación en el guion y también mayor criterio para saber qué dejar de la novela y qué 'reescribir.'

Por lo pronto, vemos que la estructura de la película prácticamente es igual a la de la novela. A la mitad de la historia hay un largo flash back, y luego se retorna al tiempo en que se interrumpió la narración. La información que tenemos de los personajes en la novela de Donoso son pensamientos y remembranzas de los mismos. Ripstein optó por introducir esta información en diálogos y en la representación de algunos momentos clave en la historia. Probablemente la labor más ardua fue trasladar el contenido al español hablado en México, pues, aunque en la novela se hable español castellano, abundan los modismos y diferencias al nombrar cosas.

Otro elemento que utilizó el director para 'mexicanizar' la historia fue la banda sonora. A diferencia de otras películas, en las cuales casi no utiliza registros sonoros, en esta película la música que escuchan los personajes son boleros famosos, algunos de autores mexicanos y otros

no, pero popularizados en el cine mexicano. [13] Este es un punto en que identificamos que Ripstein aproxima su película a la tradición musical del cine mexicano. La música, más que ser un elemento que alimenta la atmósfera, es un complemento narrativo.

Un aspecto en que Ripstein suele ser muy cuidadoso es el diseño de la producción de arte, planeada casi obsesivamente. El burdel de mala muerte que sugiere el texto de José Donoso fue construido con sumo detalle, y predominaron en él los tonos rojizos y ocres. Al ser la principal locación, pues gran parte de la película sucede en el burdel, logra transmitir un ambiente claustrofóbico y de pobreza, resultado exitoso en la creación de atmósferas y la puesta en escena. Además, es evidente que la elección de los planos largos acentúa la sensación de que en *El Olivo* no transcurre el tiempo.

El trasfondo social de la novela es la pobreza y el entramado de relaciones que se establece a partir del cacique del pueblo. De tal manera, se impone una línea de análisis de las relaciones entre las figuras masculinas, en las cuales podríamos encontrar las familiaridades entre la cultura chilena y la mexicana, como herederos de una cultura patriarcal dominante. Sin embargo, lo interesante de la interpretación que hace Ripstein es que le da un giro al tema de la homosexualidad, al construir al personaje de La Manuela como una persona que defiende su condición y actúa de manera digna en un contexto predominantemente machista.

Tanto en la novela como en la película, La Manuela emerge como un dispositivo para poner en evidencia que todos los hombres que aparecen en la película viven supeditados a su condición masculina en relación a los de su mismo género: el viejo Don Alejo se siente frustrado con Pancho, por la deuda que éste tiene, pero en el fondo lo que ocurre es que Don Alejo no soporta que Pancho haya volado con sus propias alas y no le dé el lugar como figura paterna del que se siente merecedor. Por su parte, Pancho se muestra vulnerable entre la presión de su cuñado Octavio y la de don Alejo; su refugio consciente o inconsciente es al lado de La Manuela. La atracción que Pancho siente por La Manuela pasa del choteo a un momento de liberación que se rompe abruptamente en la

escena final, cuando el cuñado presencia su beso con La Manuela momentos antes de que ambos terminen asesinando a golpes a la Manuela, como una forma de recuperar la “hombría” de Pancho que había quedado en entredicho. Por otro lado, Octavio se siente amenazado por Don Alejo, con quien tiene contacto en dos ocasiones y en las dos ve disminuir a Pancho ante la figura dominante del cacique.

La Manuela es el único personaje que puede vivir con cierto grado de libertad. El reconocimiento de su homosexualidad le libera de tener que comportarse como macho, incluso pese a la exigencia de su hija, que en algunas situaciones le reclama “comportarse como hombre” (00:05:19). El deseo que siente Manuela hacia Pancho es una mezcla de temor y atracción, que tendrá su máxima expresión en la escena climática, cuando baila para él *La leyenda del beso*, una pieza de la zarzuela española. Esta secuencia, de completa autoría de Ripstein, fue un agregado muy eficaz y coherente con la narrativa de Donoso, que terminó por redondear la historia. Una vez más, Ripstein no se suscribió a dos tradiciones, la chilena y la mexicana, sino que esta vez cruzó el Atlántico para incorporar en la secuencia cumbre la música tradicional española.

En la lectura transcultural que vemos en la interpretación de Ripstein, enfocamos principalmente las relaciones masculinas de los personajes; sin embargo, la historia en sí misma tiene un trasfondo social muy importante, pues funge también como denuncia del atraso en que viven algunas poblaciones rurales. El cacique Don Alejo representa los viejos vicios de los políticos que mantienen en vilo a la población, en este caso evitando la instalación de la luz eléctrica para apurar la diáspora de los habitantes y, de esta manera, hacerse de los terrenos. Se trata de situaciones endémicas que aún es posible encontrar en algunas poblaciones en América Latina. De esta manera, la interpretación de Ripstein fue ajustada a una realidad mexicana con un trasfondo exportable a otros lugares del entorno, sin embargo, en cuestiones de estética, en esta ocasión sí comulgó con el cine mexicano de la época.

A la distancia, *El lugar sin límites* es una película altamente valorada también por la

academia, pues la película puede ser vista como una crítica al machismo y sus inercias, y desde los estudios sobre la masculinidad se han escrito varios análisis.[14] La película de Ripstein es sin duda sintomática de nuevos discursos emergentes en la década de los setenta, en donde una incipiente visión de género se hizo presente, al mismo tiempo que los derechos humanos de los grupos considerados minorías adquirieron mayor visibilidad.

El coronel no tiene quien le escriba

Habían transcurrido casi tres décadas del primer encuentro entre nuestro director y Gabriel García Márquez. Ahora tenían un *status* diferente, el escritor colombiano había logrado reconocimiento mundial, sobre todo a partir de haber ganado el Premio Nobel de Literatura en 1982. Mientras tanto, Arturo Ripstein también era uno de los directores mexicanos más valorados por la crítica nacional e internacional.

Esta vez, la nueva colaboración fue iniciativa de Gabo, al proponer cederle a Ripstein los derechos de su novela corta *El coronel no tiene quien le escriba*. [15] El escritor confió plenamente en el talento de Ripstein y Paz Alicia Garcíadiego, y se comprometió a no intervenir en nada, ni en la escritura del guion, ni en el reparto, ni en las locaciones, a pesar de fungir como productor de la misma, junto con la actriz mexicana Salma Hayek. [16]

La película se filmó en 1998 en el estado de Veracruz, y corresponde a la etapa de mayor solidez del director; es su largometraje de ficción número veintidós, y la octava película que filma con Paz Alicia Garcíadiego como guionista. La estrecha colaboración entre director y guionista ha sido tal, que es difícil identificar en donde empieza la autoría de uno y de otra respecto a la construcción narrativa, pues la película naturalmente es creación del realizador. [17]

La novela breve de Gabriel García Márquez, publicada en 1961, narra la historia de un coronel retirado que lleva quince años esperando su confirmación como veterano de guerra para recibir su pensión. Todos los viernes acude al correo con la esperanza de que llegue la carta que le retribuya sus glorias en la Guerra de los mil días, una guerra interna entre los liberales y

los conservadores en Colombia, a fines del siglo XVIII. Hace nueve meses asesinaron a su hijo, Agustín, por su implicación en un movimiento de oposición al régimen. El coronel y su mujer han vivido los últimos nueve meses de la venta de la máquina de coser de su hijo, que era sastre, pero el dinero llega a su fin y la pareja de ancianos muere de hambre. Han ido vendiendo las cosas de valor, sólo poseen un reloj que ya nadie quiere comprar. También poseen un gallo que fue propiedad de su hijo, quien era aficionado a las peleas de gallo. El coronel ha puesto todas sus esperanzas en que el gallo pueda valer más cuando lo pongan a pelear y resulte ganador, pero faltan aún dos meses para que llegue la temporada de las peleas de gallos. Su mujer, más realista, sabe que lo más apremiante es satisfacer el hambre que padecen desde hace meses y se manifiesta cada vez más en su salud y la de su marido.

La novela tiene una dimensión social y política; a través de la vida cotidiana del coronel y su mujer, nos enteramos del régimen totalitario y censor en que viven, en donde hay toque de queda, no hay libertad de expresión y cualquier intento por formar una oposición es reprimido: precisamente Agustín murió por sus ideas políticas, por hacer oposición al régimen.

Los pocos personajes y el escenario en que se desarrolla la historia tienen algunas referencias a Macondo de *Cien años de soledad*, y el personaje de Aureliano Buendía aparece citado por el coronel, quien lo conoció. Este intertexto que hace el propio autor de otra de sus obras es inquietante, porque remite a una misma geografía, bien definida e identificable; es como un guiño cómplice para el lector conocedor de la obra de García Márquez.

En esta ocasión, el proceso de transculturación no sólo se dio en las atmósferas, sino que se acudió a analogías y equivalencias de procesos históricos y de idiosincrasia. El conflicto original en la novela de Gabo era un pasaje histórico que sucedió en el siglo XVIII, en Colombia. Al trasladarlo al ambiente mexicano, la historia se sitúa en la cuarta década del siglo XIX, la guerra a la que se alude la veteranía del coronel sucedió en los años veinte, y la pensión que espera recibir es su compensación por combatir a los Cristeros.

El movimiento cristero fue una guerra interna en México, que llevó a los católicos a la acción social cuando vieron prohibida su libertad de culto por el Estado Mexicano durante los años veinte. La guerra cristera fue muy importante para las poblaciones del Bajío, católicas por tradición, que se levantaron en armas cuando el poder ejecutivo puso en práctica políticas de intolerancia religiosa en aras de enaltecer el Estado laico.

Sin embargo, este marco histórico no llega a tener mucho peso, más allá de justificar la espera del coronel. Y la oposición se deriva más a las situaciones absurdas del párroco: primero, porque vemos al cura como el censor cinematográfico que, según la clasificación de las películas, da determinado número de campanadas desde la iglesia, además de separar a las parejas que asisten al cine improvisado y sacar del cine a los jóvenes cuando se exhibe una película que considera impropia para su edad.

La crítica del coronel hacia el párroco es por la poca caridad que demuestra, el cura también ejerce de prestamista. Ante la ausencia de una dictadura política y social formal en la población mexicana, Ripstein propone la presencia de la iglesia como un regulador de la vida del pueblo.

Otro hilo conductor de la historia que difiere en ambas narraciones es que, en la novela de García Márquez, el hijo del coronel fue asesinado por su oposición al régimen. El coronel y su esposa conocen al asesino de su hijo, Nogales, y no pueden evitar encontrarlo en el pueblo. En la película, Ripstein si bien no obvia el tema político, no le da tanta relevancia, y no sólo eso, sino que cambia el motivo de la muerte del hijo. Introduce un nuevo personaje, Julia, una prostituta que tuvo un amorío con Agustín. La actitud del coronel respecto a Julia es diferente a la de su esposa (que en la película sí tiene nombre, se llama Lola). Para el coronel, Julia representa la ilusión de que hubiera tenido un hijo con Agustín, para continuar su descendencia. Para su esposa, Julia genera un profundo rechazo, porque se insinúa que a su hijo lo mataron porque Nogales, el ejecutor de su hijo, tenía amoríos con ella.

Este es un cambio fundamental en el relato original, porque altera la historia y la conduce

al melodrama. Encontramos tres posibles explicaciones a ello. Primero, para la narrativa tradicional del cine mexicano, es más creíble que un hombre muera por una rivalidad de índole pasional que por sus ideales políticos, este móvil se apegaba más a la idiosincrasia mexicana. En segundo lugar, la inserción del personaje de Julia (que no existe en la novela) era una forma de hacer participar a la actriz Salma Hayek, quien, como ya se dijo, fue coproductora de la película. Y la tercera explicación, quizá la más importante: la ascensión de Ripstein al melodrama en su forma más tradicional.

Si en la filmografía de Ripstein, el melodrama era el género predominante en sus películas, a partir de su encuentro con Garcíadiego

... adquiere una importancia capital. Ya se ha dicho que en el cine clásico el melodrama era un género típicamente femenino. La familia y los celos hacían parte del mundo del realizador, pero desde entonces se infiltran sistemáticamente por todas partes, incluso en aquellos proyectos que parecían a primera vista ajenos a estas circunstancias. (Paranaguá 218)

El mismo director, en sus últimas películas, ha manifestado su deseo de trascender el melodrama para llevarlo más a la tragedia. Porque el marco de referencia en donde se insertan sus personajes es regulado por el destino, y el *fatum* –azar manejado malignamente por los dioses– es esencial en la tragedia. Debido a él, los personajes no pueden torcer el destino que las divinidades les asignaron. El fatalismo es una marca del melodrama y, según Roman Gubern, es el *fatum* clásico convertido en “juguete del destino” (citado en Oroz 37); gracias a él se producen y aceptan todas las casualidades inverosímiles, posibles e imposibles. A Ripstein le interesa insertar a sus personajes en ese fatalismo para poder evidenciar la fuerza de sus ilusiones.

El gallo en realidad representa la esperanza: la espera de la pensión ha sido demasiado larga y no tiene vistas de que se pueda solucionar, pero el gallo es tangible y tiene una carga afectiva, porque representa una herencia de su hijo, del dolor que los acompaña siempre y del

que seguramente nunca se recuperarán. Pese al hambre y la escasez, el coronel y su esposa confían en que vendrán tiempos mejores.

El diseño de producción que Ripstein utiliza en esta película se centra sobre todo en crear la atmósfera de pobreza en que viven el coronel y su esposa. Destacan la utilización de colores cálidos, y la música, con valsos que emparentan con la música latinoamericana de diferentes regiones. También los espejos, tan recurrentes en sus películas; cuando sus personajes enfrentan una crisis, acuden al espejo para que les devuelva la imagen desdoblada de sí mismos. Todo en la casa del coronel es viejo y gastado, húmedo. Todo ello nos lleva a afirmar que a Ripstein y Garcíadiego no les interesó encontrar a Macondo, su propuesta fue más encaminada a apropiarse del argumento y construir su propia historia.

Conclusiones

Las películas de Arturo Ripstein seleccionadas para este artículo ilustran la enorme importancia de los préstamos culturales y los cambios transculturales en la construcción de su narrativa. El análisis deja claro que el concepto de mexicanidad de Ripstein se alimenta de los procesos de intercambio interamericano, e invitan a interpretar la producción cultural de las Américas en gran medida como una expresión de la integración hemisférica.

Los guionistas y el director debieron construir la ‘nueva’ narrativa desde un pensamiento cinematográfico, encontrando analogías, metáforas, y equivalencias que funcionaran de manera coherente. Dicho proceso hace necesario desprenderse –hasta donde sea posible– de la historia original, trastocarla sin pudor para construir una nueva interpretación. Solo de esta manera una adaptación cinematográfica se vuelve un ejercicio de libertad y apuesta creativa.

Asimismo, encontramos que en el cine de Ripstein se logra otra práctica transcultural: la tradición del cine mexicano, es decir el modo de producción de una industria de cine popular que exploró el imaginario de la sociedad mexicana con reconocidos estereotipos y clichés, y la sapiencia de un director que supo construir un

sello autoral en la puesta en escena que apunta a una estética alimentada por una cultura más universal. En su cine encontramos que la asunción de la tradición mexicana no ha estado exenta de cuestionamientos y reelaboraciones.

Fue precisamente por ello que decidimos enfocar nuestro análisis en las prácticas transculturales indelebiles: en *Tiempo de morir*, el Ripstein debutante se apropió del texto de Gabo, con todo y las limitaciones que le impusieron los productores de la película, y trazó con ella bosquejos de temas que se convirtieron en medulares de su filmografía: la familia, el encierro, la paradoja de acudir voluntariamente a su muerte.

Con *El lugar sin límites*, encontramos a un Ripstein en plena forma, con una intervención mayor en la adaptación cinematográfica, en la cual se ‘atreve’ a continuar la narración de José Donoso y cerrar la película con una secuencia completamente de su autoría, además de proponer una ruptura en el modelo hegemónico de representación de un personaje homosexual en el cine mexicano.

Por último, encontramos a Ripstein en su etapa de madurez, cuando la misma técnica cinematográfica impone nuevas formas de producción, en tránsito a lo digital. Vuelve a encontrarse con Gabriel García Márquez, filma *El coronel no tiene quien le escriba*. Ripstein, en colaboración con Paz Alicia Garcíadiego, traslada el Macondo de Gabo a una población de la costa veracruzana. Pero al cineasta y su guionista no les interesó encontrar Macondo, sino que construyeron su historia en una población costeña, con fuertes resonancias a la cultura mexicana.

Las adaptaciones cinematográficas sin duda son una invitación a analizar las películas como prácticas transculturales que, más que empequeñecer los textos originales, son una ocasión para ver otras posibilidades imaginables sobre esas mismas historias. Al mismo tiempo, nos llevan a darnos cuenta de las frágiles fronteras de la originalidad de los objetos culturales.

Notas

[1] Véase Vidrio 2013.

[2] En el libro *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, el autor cuenta que, inicialmente, García Márquez le dio el argumento a otro director para que participara en el Primer concurso de cine experimental. Pero al final la historia la filmó Ripstein, comenzando de esta manera su ingreso en la producción industrial, fuera del concurso aludido (García Riera 27).

[3] Además de las novelas aludidas, Ripstein filmó de autores mexicanos: *Los recuerdos del porvenir* (1968), basada en la novela homónima de Elena Garro; *Debiera haber obispas* de Rafael Solana, con el título *La viuda negra* (1977); *Lo de antes* de Luis Spota, con el título *Cadena perpetua* (1978) y *El gallo de oro* de Juan Rulfo, con el título *El imperio de la fortuna* (1985). De otros autores latinoamericanos filmó: el cuento *El impostor*, de la argentina Silvina Ocampo, con el título *El otro* (1984); y *El carnaval de Sodoma* (2006) del autor dominicano Pedro Antonio Valdéz.

[4] La película más significativa en este sentido fue *En este pueblo no hay ladrones*, ganadora del segundo lugar: la historia original de Gabriel García Márquez significó el debut en la dirección de Alberto Isaac. Aparecieron como extras Luis Buñuel, Juan Rulfo, Luis Vicens, Emilio García Riera, José Luis Cuevas y el mismo García Márquez, quien interpretó al taquillero de un cine de pueblo.

[5] De los tres autores, el premio Nobel de literatura, García Márquez, fue el autor más adaptado por Ripstein. Este transfirió al cine, además de las obras aludidas, el episodio *Ho* de la película *Juego peligroso*, filmada junto a Luis Alcoriza en 1966.

[6] La película se filmó en los Estudios Churubusco y en el pueblo de Pátzcuaro, entre el 7 de junio y el 10 de julio de 1965.

[7] En el archivo de Gabriel García Márquez, adquirido y resguardado en el Harry Ransom Center de la Universidad de Texas en Austin, puede conocerse el manuscrito original. Es un documento de ocho hojas escrito a máquina, que sólo detalla la sinopsis sin los diálogos. Los personajes no tienen nombres y sólo se describen sus acciones. El documento se puede consultar en la web (Ver “Colección de Gabriel García Márquez”).

[8] En el texto de García Márquez, se describía al pueblo con frases muy similares a las de Juan Rulfo: “un pueblo de calles áridas abrasadas por el sol” (ver “Colección de Gabriel García Márquez”).

[9] Arturo Ripstein explicó de esta manera el porqué del género: “... lo que quería hacer realmente era una película de vaqueros, porque mi papá y Cesar Santos Galindo, que eran los productores, no sabían si realmente yo podía filmar una película entera, de principio a fin, que tuviera coherencia. Una película de vaqueros tenía en ese momento un mercado en Alemania que permitía, si salía muy mal, salvarla gracias al disfraz, podía venderse como una película de *cowboys*” (citado en García Riera, *Habla de su cine* 32).

[10] *El lugar sin límites* se filmó del 18 de mayo al 24 de junio de 1977 en los Estudios América y en Bernal, Querétaro, México.

[11] Arturo Ripstein comentó lo siguiente a García Riera: “*El lugar sin límites* es una novela que conocía prácticamente desde que se escribió, porque yo frecuentaba la casa de Carlos Fuentes, al fondo de la cual vivía José Donoso y nos hicimos amigos. Vaya, José Donoso me hacía el favor de su amistad; yo era un jovencillo, te estoy hablando de cuando tenía veinte años” (García Riera, *Habla de su cine* 183).

[12] Ripstein comenta lo siguiente a propósito de la participación del escritor argentino: “Manuel Puig colaboró en la primera versión del guion, pero decidió que no iba a filmarla porque el tema era básicamente sobre un homosexual, adujo que no quería que se le clasificara como un escritor homosexual únicamente, y por eso iba a quitar su nombre de la pantalla. La realidad es que Manuel Puig no sabía cómo iba yo a tratar en el cine el tema de la homosexualidad y decidió que probablemente iba a caer yo en los extremos de caricatura tan frecuentes en el cine de encueradas o de balandronadas sexuales y mejor se retiró. Ahora bien, la versión definitiva del guion, no quedó únicamente con la colaboración de Manuel Puig, además de él colaboraron en el guion José Emilio Pacheco, Cristina Pacheco y Carlos Castañón” (citado en García Riera, *Habla de su cine* 184).

[13] “Falsaria” de Los Hermanos Martínez Gil, “Cartas Marcadas” de Chucho Monje y “Perfume de gardenias” del Jibarito Rafael Hernández, entre otras canciones.

[14] Véase el interesante capítulo que le dedica Sergio De la Mora a la película de Ripstein: “The Last Dance. (Homo) Sexuality and Representation in Arturo Ripstein’s ‘El lugar sin límites’ and the Fichera Subgenre” (2006), así como el artículo de Dieter Ingenshay, “Visualizaciones del deseo homosexual en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein,” 2011.

[15] *El coronel no tiene quien le escriba* se filmó a partir del 6 de julio de 1998 en Chacaltianguis y Santiago Tuxtla en el Estado de Veracruz, México.

[16] En una entrevista televisiva realizada a Ripstein, el director narró de esta manera la petición: “... en un cumpleaños de García Márquez, que se hacía más o menos en el marco del Festival de Cartagena –porque coincidía la fecha–, cerraban un bar, se hacía la celebración, estábamos todos invitados, yo estaba muy lejos, me mandó llamar con alguien y me dijo: ‘¿Te acuerdas lo que me dijiste hace treinta años?’ Yo qué me iba a acordar de lo que le dije hace treinta años, hablábamos de muchas cosas cuando García Márquez y yo estábamos parejos, después ya las líneas se separaron muchísimo. Le dije ‘No, no recuerdo qué te dije,’ ‘Me dijiste que querías filmar *El coronel no tiene quien le escriba*,’ –que es totalmente falso, los derechos del *Coronel* los tenía creo que Paco del Villar en aquel momento, entonces a mí ni siquiera se me ocurrió pedírselos. Pero a él le pareció que sí. Me dijo: ‘Ahora ya te los doy porque ya aprendiste a hacer cine.’ Frases rotundas que se les da a los inmortales, ¿no?” (Ver López 2015).

[17] El mismo Ripstein ha comentado que las anotaciones que Paz Alicia Garcíadiego suele hacer en los guiones, le ha facilitado enormemente la planeación de su puesta en escena (citado en García Riera, *Habla de su cine* 272). Y por el lado de Garcíadiego, “(r)econoce el camino recorrido y aprendido en compañía del cineasta” (Paranagua 181).

Obras consultadas

- Ayala, Jorge. *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. Grijalbo, 1993.
- Campos, Yolanda. “El cine de Papá ha muerto, es nuestro turno.’ El impacto de la cultura cinematográfica de los años sesenta en el relevo generacional del cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez.” *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, coordinado por Álvaro Fernández y Ángel Román Gutiérrez, Cineteca Nacional, UAZ, 2020, pp. 143-167.
- “Colección de Gabriel García Márquez.” *Harry Ranson Center*, U of Texas at Austin Digital Collection. Web. Consultado 6 Sep. 2018.
- Costa, Paola. *La “apertura” cinematográfica: México, 1970-1976*. UAP, 1988.
- De la Mora, Sergio. “The Last Dance. (Homo)Sexuality and Representation in Arturo Ripstein’s ‘El lugar sin límites’ and the Fichera Subgenre.” *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, U of Texas P, 2006, pp. 105-134.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. Joaquín Mortiz, 1966.
- García Aguilar, Eduardo. *García Márquez: La tentación cinematográfica*. Filmoteca de la UNAM, 1985.
- García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 12 (1964-1965)*. U de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, CONACULTA, IMCINE, 1994.
- . *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. U de Guadalajara, 1988.
- García Márquez, Gabriel. *El coronel no tiene quien le escriba*. Era, 41^a. Reimpresión, 2008.
- Ingenshay, Dieter. “Visualizaciones del deseo homosexual en *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein.” *Secuencias. Revista de historia del cine*, no. 34, 2011, pp. 73-87.
- López, Julio. “Entrevista en dos partes a Arturo Ripstein”. *Noticias 22*. Youtube. Web. Consultado 9 Oct. 2018.
- Oroz, Silvia. *Melodrama, el cine de las lágrimas de América Latina*. Filmoteca de la UNAM, 1995.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Arturo Ripstein*. Cátedra/ Filmoteca Española, 1997.
- Pelayo, Alejandro. *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los ochenta*. IMCINE, CONACULTA. 2012.
- . “La nueva política cinematográfica durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976).” *Miradas al cine mexicano*, vol. 2, coordinado por Aurelio De los Reyes, Secretaría de Cultura, imcine, 2016, pp. 317-335.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, 2004.
- Ripstein, Arturo, director. *Las razones del corazón*. Ibermedia, FIDECINE, 2010.
- . *El carnaval de Sodoma*. Carnaval Films, Morena Films, 2006
- . *Así es la vida*. Gardenia, 13 Lunas, 2000.
- . *El coronel no tiene quien le escribe*. Producciones Amaranta, IMCINE, Televisión Española, 1998.
- . *El imperio de la fortuna*. IMCINE, 1985.
- . *El otro*. CONACINE, 1984.
- . *Rastro de muerte*. CONACINE. 1981.
- . *La tía Alejandra*. CONACINE, 1979.
- . *Cadena perpetua*. CONACINE, 1978.
- . *El lugar sin límites*. CONACITE 2, 1977.
- . *La viuda negra*. CONACINE, 1977.
- . *El Santo Oficio*. Cinematográfica Marco Polo y Estudios Churubusco, 1975.
- . *Foxtrot*. CONACINE, 1975.
- . *El castillo de la pureza*. Estudios Churubusco, 1972.
- . *Los recuerdos del porvenir*. Imperial Films Internacional, 1968.
- . *Tiempo de Morir*, Alameda Films. 1965.
- Ripstein, Arturo y Luis Alcoriza, directores. *Juego Peligroso*. Alameda Films, 1966.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós, 2000.
- Vidrio, Martha. *La adaptación de obra literaria en el cine mexicano*. Rayuela, 2013.

Biografía de la autora

Yolanda Minerva Campos García es profesora e investigadora Titular A del Departamento de Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara. Sus líneas de investigación son la Historia del cine mexicano y Estudios sobre periodismo. Actualmente trabaja sobre las manifestaciones contraculturales de México en los años setenta.