

Los guiones de Aurora Correa: su escritura cinematográfica en *El pajareador*

Alberto García-Aguilar¹

Resumen. La escritora hispanomexicana Aurora Correa, que llegó exiliada a México en 1937, escribió varios guiones de cine que, sin embargo, nunca se rodaron. Entre ellos se encuentra *El pajareador*, en el que se adapta el cuento homónimo del autor mexicano Francisco Rojas González. Con la intención de profundizar en la faceta de Correa como escritora filmica, se pretende analizar con detenimiento el guion de *El pajareador*. Para ello, se establecerá la presencia del cine en sus publicaciones y su labor como guionista. A continuación, se analizará cómo se emplean en el texto los recursos filmicos para presentar el mundo rural mexicano, que se muestra como un lugar de duras condiciones para vivir.

Palabras clave: literatura y cine, guion cinematográfico, Aurora Correa, Francisco Rojas González.

[en] The Film Screenplays by Aurora Correa: her Screenwriting in *El pajareador*

Abstract. The Spanish-Mexican writer Aurora Correa, who arrived in exile in Mexico in 1937 with the group known as the Morelia children, wrote several film screenplays that, however, were never filmed. Among them is *El pajareador*, in which she adapts the homonymous story by Mexican author Francisco Rojas González. With the intention of delving into Correa's facet as a film writer, it is intended to carefully analyze the script of *El pajareador*. For this reason, the presence of cinema in her publications and her work as a screenwriter will be established. After this, it will be analyzed how film resources are used in the text to present the Mexican rural world, which is shown as a place with harsh living conditions.

Keywords: Literature and Cinema, Film Screenplay, Aurora Correa, Francisco Rojas González.

Sumario: 1. Aurora Correa como escritora cinematográfica. 1.1. El cine en las publicaciones de Aurora Correa; 1.2. La obra de Aurora Correa como guionista de cine. 2. El guion de *El pajareador*: del cuento al texto filmico. 2.1. Versiones del guion de *El pajareador*. 2.2. El mundo rural mexicano a través de la escritura cinematográfica en *El pajareador*. 3. Conclusiones.

Cómo citar: García-Aguilar, A. (2024) Los guines de Aurora Correa: su escritura cinematográfica en *El pajareador*, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 53, 145-155.

La trayectoria creativa y la figura de la escritora hispanomexicana Aurora Correa han pasado desapercibidas en los estudios literarios sobre el exilio español en México. Ella, que nació en Barcelona en 1930, llegó allí en 1937 con el amplio grupo que se conoce como los niños de Morelia. Se trató de 456 jóvenes, entre tres y quince años, que, gracias al Gobierno de México, marcharon hacia América para huir de la Guerra Civil. En Francia embarcaron para cruzar el Atlántico hasta la ciudad mexicana de Veracruz. Desde ahí se trasladaron a Morelia, adonde llegaron el 10 de junio de 1937². A partir de entonces, la estancia de Correa en el país se convirtió en un largo exilio y desarrolló su vida en México.

Tal como figura en el currículum de la autora, que se conserva en el Fondo Aurora Correa (en adelante, FAC) en la Bóveda Jesús F. Contreras, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, desarrolló una ecléctica carrera laboral³. Entre sus ocupaciones se incluye el trabajo como secretaria, contadora y subjefa de personal en diversas empresas de México, como la Compañía Mexicana de Garantías, la Algodonera Longoria y la Aseguradora Bancomer. Asimismo, fue actriz y administrativa en Radio Universidad, redactora tanto del Consejo Nacional de Turismo como del Banco de Comercio y correctora del Grupo Planeta y de la editorial

¹ Universidad de La Laguna, La Laguna, España.

Correo: agarciaa@ull.edu.es

² Pla Brugat (1999) ha estudiado con exhaustividad la conformación de este grupo de exiliados.

³ Sección Documentos personales. Serie Recopilación de textos. Expediente 43.

SM. De igual modo, entre 1973 y 1976 fue maestra de español en la Secundaria Manuel Bartolomé Cossío, en Ciudad de México. En su faceta de articulista, colaboró en publicaciones como *El Nacional* (Ciudad de México, 1929-1998), *Siempre!* (Ciudad de México, 1953-actualidad) y *Excelsior* (Ciudad de México, 1917-actualidad). A pesar de su extenso exilio en este país, no obtuvo la carta de naturalización mexicana hasta el 24 de septiembre de 1963. Vivió largo tiempo en Ciudad de México, pero en los años noventa se instaló en Aguascalientes y murió en 2008 en León (Guanajuato).

Como escritora, a partir de su experiencia infantil durante la guerra y el exilio, Correa publicó dos obras autobiográficas: *Te beso buenas noches* (1997), con la que quedó finalista del Premio Gran Angular de la editorial SM, y *Cerezas* (2008). A estos textos se suman las publicaciones, siempre en México, de su poemario *Odas* (1976) –autoeditado– y de las novelas *Agustina Ramírez. Heroína del pueblo* (1966), *La muerte de James Dean* (1991), finalista del Concurso Internacional de Novela Planeta, y *HA* (1992), finalista del Premio Internacional de Novela Novedades-Diana. No obstante, también dejó una extensa obra inédita en la que se encuentran varios guiones cinematográficos que reflejan su interés por diversos temas vinculados con México, como las leyendas prehispánicas, los problemas raciales y los pueblos indígenas.

Entre estos guiones, el de *El pajareador*, en el que se adapta⁴ el cuento homónimo del mexicano Francisco Rojas González, resulta significativo en la trayectoria como guionista de Correa por la visión agri dulce que ofrece del mundo rural de México. A pesar de exaltar la belleza natural del paisaje, se reflejan en el texto las duras condiciones de sus habitantes. Dado que, hasta el momento, no existen estudios sobre la labor como escritora cinematográfica de Correa, en este trabajo se pretende analizar *El pajareador* con la intención de conocerla mejor. Para ello, en primer lugar, se establecerá la presencia del cine en las publicaciones de la autora. En segundo lugar, se determinará la trayectoria como guionista de la autora. Para el estudio de esta faceta de Correa se han consultado documentos que se hallan en la Cineteca Nacional de México, en el FAC y en la Filmoteca Española, en Madrid. En tercer lugar, se procederá al análisis del guion de *El pajareador*. Tras explicar las diferentes versiones que existen del texto, se examinará cómo, a través de los recursos fílmicos que se indican con términos técnicos, se presenta el mundo rural. De esta manera, se espera ofrecer una visión panorámica del trabajo como guionista de Correa y cómo reconstruye el campo mexicano en *El pajareador* con el lenguaje cinematográfico.

1. Aurora Correa como escritora cinematográfica

1.1. El cine en las publicaciones de Aurora Correa

La actividad de Aurora Correa como guionista surgió de un interés por el cine que sintió a lo largo de toda su vida, tal como se manifiesta en sus publicaciones autobiográficas. En *Te beso buenas noches* (1997), donde rememora sus experiencias como niña exiliada en hospicios de Puebla, Orizaba y Mixcoac, se comprueba que, desde una edad temprana, el cine suscitaba la curiosidad de la autora⁵. De hecho, compara su admiración por la madre superiora de un hospicio poblano con la que sentía por personajes fílmicos como Charlot, el Gordo y el Flaco, Buster Keaton o Betty Boop (Correa, 1997: 27). También le confiesa a una monja que el cine es su principal afición, incluso más que la lectura (1997: 33). Su pasión infantil por este medio provoca que Correa desee el mismo calzado que la actriz hollywoodiense Gloria Jean (1997: 71), que copie retratos de estrellas (1997: 134) y que evoque con nostalgia su encuentro con el actor estadounidense Randolph Scott en un desfile en Puebla (1997: 171).

Las referencias al cine se hallan, de igual modo, en *Cerezas* (2008). Se trata de un texto al que Correa, en una carta fechada en abril de 2002 en México, se refirió como una “novela”, aunque lo definió de la siguiente manera: “recreación autobiográfica de mi infancia en Barcelona (1930-1937) y mis cuatro años en Morelia (1937-1941)”⁶. En este mismo documento la autora indica que la escribió el año anterior, esto es, en 2001. La

⁴ En este trabajo se opta por emplear el término ‘adaptar’, frente a otros como ‘transducir’, ‘reescribir’, ‘recrear’ o ‘transponer’, para referirse al proceso de trasladar textos literarios a películas o, como se examina aquí, a guiones. Por tanto, se sigue el criterio de Pérez Bowie (2019: 43-44). Él admite que la etiqueta de ‘adaptación’ no siempre resulta adecuada para estudiar los traslados de diferentes aspectos de textos literarios al cine. Sin embargo, la encuentra válida para designar filmes en los que se reconoce la identidad y el sentido del hipotexto.

⁵ Aguilar-Álvarez Bay (2022) ha estudiado la presencia de la picaresca en esta obra de Correa, así como la conquista del espacio personal que desarrolla la protagonista.

⁶ Sección Documentos de incursión literaria. Serie Recopilaciones y escritos para amistades. Expediente 19.

importancia de la obra para comprender el vínculo de Correa con el cine radica en las menciones que contiene a este medio. Como en *Te beso buenas noches*, en *Cerezas* se constata que su cinefilia surgió durante su infancia⁷. Recuerda que tanto ella como su hermana cubrían las paredes de su habitación con fotografías de estrellas (Correa, 2008: 102) y las veces que se colaba en el Cine Guerrero de Morelia para ver películas (2008: 204-205).

En el internado de Morelia, la Escuela Industrial España-México, también se suscitó el interés de los estudiantes por el cine, pues, según Correa, les proyectaban películas de la actriz estadounidense Pearl White y otras con personajes como Llanero Solitario y Flash Gordon (2008: 165). Aunque la autora no se muestra segura al recordarlo, cree que también vio ahí *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938). La alusión a este filme, que se conserva en la Cineteca Nacional de México, resulta significativa por dos motivos. En primer lugar, la dirigió el cineasta mexicano Alejandro Galindo, con quien Correa escribió el guion de *Martín Cortés*. En segundo lugar, la película refleja las dificultades de los españoles que, durante la Guerra Civil, se refugiaron en la embajada de México en Madrid. Con este filme se intenta defender el papel de la embajada durante el conflicto bélico, como se explica en el rótulo inicial: “en la trama del argumento se pone de relieve el espíritu humanitario del derecho de asilo que el Gobierno de México siempre ha defendido de manera ejemplar”. Por tanto, se trata de una película en la que se exaltan los esfuerzos del personal de la embajada y, por extensión, de México para salvar a los refugiados que han acudido ahí.

Además de estas referencias al cine en su obra autobiográfica, Correa profundizó en la industria audiovisual en la novela *La muerte de James Dean* (1991). En ella se narra, desde la ficción, diversos aspectos de la vida de ese actor hollywoodiense antes del rodaje de *Gigante* (George Stevens, 1956), durante él y después de él. A medida que avanza la historia, se muestra cómo su fama, en estrecho vínculo con su imagen de rebelde, lo sitúa como uno de los más conocidos intérpretes de Hollywood. Asimismo, se explora su estrecha amistad con personas relevantes en el mundo del cine de Estados Unidos, como Elia Kazan y Elizabeth Taylor, así como sus escauceos sexuales y sus aventuras amorosas. El conocimiento de Correa sobre la escritura de guiones se aprecia cuando Kazan lee el libreto de *Gigante* que le ha llevado Dean. Aunque detesta los tecnicismos, se da cuenta de que resultan necesarios. A través de esta reflexión de Kazan se advierte cómo Correa, consciente del lenguaje lacónico de estos textos, considera los términos técnicos una molestia inevitable que dificulta la lectura:

[...] se impuso la penitencia de leer el libreto, que le enojaba por sus tecnicismos. Pero ni él, cuando escribía los guiones, lograba idear un lenguaje menos árido. Pasaba las largas hojas sin tomarse la molestia de conocer encuadres, acercamientos, disolvencias, limitándose a leer los diálogos y parlamentos y las indicaciones estrictamente relacionadas con los personajes (Correa, 1991: 31).

A la presencia del mundo fílmico en la obra autobiográfica y novelística de Correa se suma la reseña del tercer y del cuarto volumen de la obra de investigación *México visto por el cine extranjero* (1988), de Emilio García Riera. Correa la publicó en el periódico *Excelsior* el 14 de marzo de 1989. La elección del libro de García Riera como objeto de reseña revela el interés de la autora por las novedades editoriales en torno al mundo fílmico. Ella no solo califica la obra del investigador como un trabajo riguroso que incluye humor y sarcasmo. También expresa su opinión sobre el cine, que define como “el río en el que confluyen las culturas de todos los pueblos y en el que retroben, masivamente, los mismos pueblos” (Correa, 1989: 2). Con ello, se comprueba cómo la escritora concibe este medio como un modo de presentar los distintos países y, al mismo tiempo, acercar a ellos diversas culturas.

El estudio de las referencias fílmicas en las publicaciones de Correa demuestra que la cinefilia de la autora se mantuvo durante toda su vida. En *Te beso buenas noches* y en *Cerezas* se aprecia que desde niña sintió curiosidad por este ámbito. El temprano interés por las estrellas, sobre todo las de Hollywood, se convirtió en una auténtica pasión durante su adultez, que alcanzó su máxima manifestación literaria con *La muerte de James Dean*. Asimismo, la reseña sobre un libro de investigación en torno a la imagen de México en películas extranjeras indica que Correa leía sobre la historia de este medio. Por tanto, su labor como guionista no surgió de una atracción pasajera hacia la industria audiovisual, sino de la inquietud creativa de una verdadera apasionada del cine.

⁷ Grillo (2021a; 2021b; 2021c) ha estudiado cómo Correa representa su infancia en *Cerezas*.

1.2. La obra de Aurora Correa como guionista de cine

La escritura de guiones en la trayectoria literaria de Correa supone la continuación natural de su pasión por el cine. Se han encontrado tres títulos que firmó, siempre en coautoría: *Martín Cortés*, *El enano de Uxmal* y *El pajareador*. Aunque ninguno de ellos se rodó, el de *Martín Cortés* conoció una nueva versión –sin la participación de Correa– que sí llegó a la pantalla. Se trata de la película *El juicio de Martín Cortés*, que dirigió Alejandro Galindo y que se estrenó en 1973.

En el FAC se conservan dos guiones mecanoscritos de *Martín Cortés*, que llevan el subtítulo de *El primer mexicano*. En la portada de ambos, que reproducen el mismo texto y constan de 194 páginas, se indica que la autoría del argumento original corresponde a Galindo. En cambio, la autoría del “libro cinematográfico” corresponde a él y a Aurora Correa, que firman juntos. Una de las copias no presenta ninguna fecha, pero en la portadilla del otro libreto se ha manuscrito con bolígrafo el año 1964. Gracias a esta anotación, el guion se data en esa fecha.

La trama del texto se desarrolla en el siglo XVI y la protagoniza Martín, hijo mestizo de Hernán Cortés y la Malinche, su amante. A lo largo del guion se expresan los tormentos de este personaje por su doble condición de indígena y de conquistador que ha heredado de sus padres. Debido a ello, sufre el desprecio de sus paisanos nativos y el desdén de los españoles. Su situación se agrava con la actitud de Cortés, que desea que el emperador nombre a su hijo caballero para que pierda su estatus de bastardo. Al mismo tiempo, su medio hermano español, también llamado Martín, le insiste en que se apegue a la cultura castellana en detrimento de sus raíces indígenas. Con ello, Galindo y Correa reflejan su preocupación por el rechazo hacia el mestizaje en México.

En la Cineteca Nacional se halla una copia de este guion⁸, aunque también se encuentra otro con el título de *El juicio de Martín Cortés*⁹, en cuya portada se atribuye la autoría del argumento, la adaptación y la dirección a Galindo. La ausencia del nombre de Correa se explica porque se trata de un texto completamente distinto al de *Martín Cortés*. En este libreto se adapta la obra teatral homónima de Galindo, con la que obtuvo el Premio de Teatro de Casa de las Américas en 1969¹⁰. De ello se deduce que el cineasta, a partir del texto que había escrito con Correa, ideó una trama que también gira en torno a las razas de México y al hijo mestizo de la Malinche. Pero la acción ya no transcurre en el siglo XVI, sino en el XX. Durante una representación teatral, el actor que interpreta a Martín mata en escena al que encarna a su medio hermano al discutir. Para aclarar qué ha sucedido, los agentes, los abogados y los miembros del Ministerio Público convocan como testigos a los demás intérpretes para representar de nuevo la obra. De esta manera, se comprueba que Galindo creó una nueva historia para el teatro (Galindo, 1969) y, después, para el cine. Dado que dirigió en 1973 una película con el título de *El juicio de Martín Cortés*, se deduce que fue el guion homónimo el que se usó en el rodaje. Así lo sugiere también el año 1972 en el que se fecha el mecanuscrito en la portada, pues revela que se terminó un año antes del estreno del filme. De igual modo, el argumento del texto coincide con el que explica García Riera (1992: 160-162) al analizar esta película.

Del guion de *El enano de Uxmal* se han hallado cuatro copias mecanoscritas: dos en el FAC, de 47 páginas; una en la Filmoteca Española¹¹, que reproduce el mismo texto que las copias del FAC, aunque faltan la página 4, la 6 y la 10; y otra en la Cineteca Nacional¹², de 52 páginas. Entre ellas no existen variantes textuales de relevancia. Entre las que se hallan tanto en el FAC como en la Filmoteca Española y la de la Cineteca se aprecian algunos cambios de palabras en los diálogos y en las indicaciones técnicas, mínimas anotaciones manuscritas y pocas modificaciones ortotipográficas. Pero las diferencias significativas sí se advierten en la datación. La copia de la Cineteca Nacional se fecha, según figura en la portada, en junio de 1978, aunque en la última página se indica el 6 de agosto de 1978. Se deduce que este día, por ser posterior a junio, corresponde a la fecha correcta. Mientras que uno de los guiones del FAC no se ha datado ni firmado, en la portada del otro

⁸ Signatura G-00634/A.

⁹ Signatura G-00634/B.

¹⁰ El expediente de *El juicio de Martín Cortés* se halla, bajo la signatura A-00906, en la Cineteca Nacional. En este documento no figura el nombre de Aurora Correa en ningún apartado, ya que no se usó el guion que había escrito con el cineasta. De hecho, Correa tampoco aparece en los créditos iniciales de la película. En ellos se indica que se basa “en la obra del mismo título original para teatro de Alejandro Galindo” y el guion se atribuye solo a este director.

¹¹ Signatura G-4472. Documento proporcionado por la Filmoteca Española.

¹² Signatura G-00073.

se lee el año 1980, al igual que en la de la Filmoteca Española. Dado que estas copias reproducen el mismo texto, se trata, por tanto, de la última versión de *El enano de Uxmal*.

La copia de la Cineteca Nacional también presenta otra diferencia relevante: un breve prólogo, sin firmar ni datar, en el que se explica el origen de la historia, que se halla en una antigua leyenda maya leída en la versión del estudioso Antonio Mediz Bolio¹³. El nombre de este investigador figura en las portadas de los tres mecanuscritos como el autor del texto en el que se inspiró el guion. De igual modo, se señala *El címbalo de oro* como título alternativo.

Aurora Correa firma la copia del guion de *El enano de Uxmal* que se halla en la Cineteca Nacional junto con Emma Prado de Arai y Juana Zahar, en este orden, aunque en el mecanuscrito firmado del FAC el nombre de Zahar figura antes del de Correa. Estas autoras firman también el guion de *El pajareador*, pero apenas se han localizado datos biográficos sobre ellas. Zahar estudió Bibliotecología en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde en 1985 presentó la tesis de licenciatura *Revisión histórica de las bibliotecas públicas establecidas en el Distrito Federal: antecedente para la proposición de un nuevo modelo*. En 1995, dentro de esta misma línea de investigación, publicó, en la editorial de la UNAM, el libro *Historia de las librerías de la Ciudad de México*, que conoció nuevas ediciones en el año 2000 y en el 2006. También Prado de Arai se dedicó a la investigación humanística, pues en 1947 publicó el opúsculo *Dulcinea, protagonista invisible del Quijote* en Ediciones CLICH¹⁴.

A pesar de que casi no se ha hallado información sobre Zahar o Prado de Arai, existen documentos suficientes para constatar la estrecha amistad entre ellas y Correa. De hecho, en el poemario *Odas* (1976), Correa alude a estos vínculos al final del poema “Hilde Shilling”, que gira en torno otra amiga suya llamada así. En una suerte de aclaración que dirige a Shilling, explica de la siguiente manera el origen de esos versos: “te ofrezco lo que sentí la noche en que cenamos, contigo y tu dolor, Juanita, Emma, Ángeles y yo” (Correa, 1976: 11). Aunque no queda claro a quién se refiere el nombre de Ángeles, se infiere que los otros corresponden a Zahar y a Prado de Arai.

Asimismo, Correa encontró en Zahar a una guía en su escritura lírica. En el FAC se custodian numerosos poemas que envió a su amiga con la intención de recibir consejos¹⁵. De hecho, en una carta fechada el 5 de enero de 1955 en México D.F., Correa le expresa su intención de aprender de ella y de sus correcciones: “Deseando ser discípula digna de las enseñanzas de usted [...]”¹⁶. Entre los poemas inéditos que la autora recopiló para Zahar se halla uno, titulado “Corrido de la hija de Cristino Vergara” y fechado el 23 de junio de 1962, que también revela la amistad de Correa con Prado de Arai, pues se lo dedica a ella.

Aunque Correa firmara sus guiones con Zahar y Prado de Arai, ella fue la principal autora de estos textos cinematográficos. Por eso, su nombre siempre aparece antes que los de sus amigas. Así se confirma también en una carta de Prado de Arai, fechada el 1 de agosto de 2004 en San Luis Potosí (México), que se conserva en el FAC¹⁷. En ella, la amiga de Correa alude a unos guiones que, por lo que se lee, adjuntó a esta carta, aunque no menciona sus títulos. No obstante, sí queda claro que se refiere a los que escribieron juntas. Además de lamentar el largo tiempo que ha tardado en enviar los guiones a Correa, Prado de Arai presenta a su amiga como la principal autora de esos textos al referirse a ellos como “este bello trabajo tan tuyo”. Para mostrar que, en realidad, fue sobre todo Correa quien los desarrolló, escribe entre comillas el verbo “hicimos” cuando alude a ellos.

Junto con *El pajareador*, *El enano de Uxmal* y *Martín Cortés*, en el FAC se conserva otro guion titulado *La Madre Yaqui*. Se trata de un mecanuscrito de 55 páginas, aunque no presenta ninguna fecha ni firmas. Por tanto, no queda clara su autoría. Sin embargo, existen dos indicios que sugieren que lo escribió Correa. En primer lugar, en el FAC se hallan tres poemas mecanuscritos titulados “La Madre Yaqui”¹⁸, y fechados el 9 de septiembre de 1960, entre los que existen pocas variantes textuales. En ellos se insiste en la ignominia que ha cometido el gobierno de Porfirio Díaz contra el pueblo indígena yaqui, proveniente del norte de México. También se exalta la valentía de esta comunidad al combatir a sus enemigos. La desesperación de los yaquis se manifiesta con claridad cuando una madre aplasta a su bebé contra unas rocas para que sea libre y no termine

¹³ La leyenda se incluye en el libro *La tierra del faisán y del venado*, con el título “Este es el libro de Uxmal y del rey Enano” (Mediz Bolio, 1987: 69-80).

¹⁴ Se trata de una conferencia que leyó el 8 de octubre de 1947 en el Salón de Cabildos del Ayuntamiento de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, en Chiapas (México), en conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de Miguel de Cervantes (Prado de Arai, 1947: 1).

¹⁵ Sección Documentos de incursión literaria. Serie Recopilaciones y escritos para amistades. Expediente 19.

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ Sección Correspondencia. Serie Correo. Expediente 48.

¹⁸ Sección Documentos de incursión literaria. Serie Lírica. Expediente 1.

en los cultivos tanto de tabaco como de henequén en Yucatán y Quintana Roo, adonde el gobierno manda a los capturados. En el guion se profundiza en el carácter valeroso del pueblo que se enfrenta a los soldados y en el parto de la madre protagonista. Al igual que en los poemas, en el texto filmico ella lanza a su bebé contra las rocas para que no lo apresen y luego se suicida.

En segundo lugar, Correa mostró interés por el pueblo yaqui no solo en estos poemas, sino también en su novela *HA* (1992). En uno de los pasajes del libro, un personaje ciego, que cuenta a lo largo del texto varias leyendas prehispánicas, le explica al protagonista la historia de lucha entre el rey maya de México y el rey yaqui, quien muere apresado (Correa, 1992: 80-81). Por ello, resulta coherente que Correa escribiera un guion en el que desarrolla una trama que se inspira en este pueblo, aunque no se excluye la posibilidad de que redactara el texto con alguien más, como el resto de sus guiones.

2. El guion de *El pajareador*: del cuento al texto filmico

2.1. Versiones del guion de *El pajareador*

Con *Martín Cortés* y *El enano de Uxmal*, Correa revela su interés por la historia de México, las leyendas prehispánicas, los problemas raciales en el país y los pueblos indígenas. Con *El pajareador* la autora aborda también el tema del mundo rural mexicano. De este guion se han encontrado cuatro mecanuscritos: dos de ellos se hallan en el FAC y otros dos en la Cineteca Nacional. El más antiguo, fechado en junio de 1978 y de 31 páginas, se conserva en la Cineteca¹⁹ y lo firman, en este orden, Aurora Correa, Emma Prado de Arai y Juana Zahar. El otro libreto que se custodia en esta institución data de 1980²⁰, consta de 33 páginas, presenta las mismas firmas y es una copia exacta del mecanuscrito del FAC que también se fechó en 1980. Aunque el otro guion del FAC no contiene ninguna fecha ni firmas, presenta el mismo texto. En todos ellos sí se indica en la portada que el argumento se basa en el cuento “El niño de los pájaros”²¹, de Francisco Rojas González (Guadalajara, Jalisco, 1904-1951).

La elección de una obra de este autor resulta coherente con la labor como guionista de Correa por dos motivos. En primer lugar, además de publicar literatura de ficción, Rojas González fue un estudioso notable de la cultura y de las tradiciones de los diferentes pueblos de México. Dada la curiosidad de Correa por este ámbito, no sorprende que siguiera su trayectoria. En segundo lugar, se trata de un autor que contó con varios textos que se adaptaron al cine. Entre ellos se incluyen sus novelas *Lola Casanova* (1947) y *La negra Angustias* (1950), que dieron lugar a los filmes homónimos dirigidos por Matilde Landeta en 1949 y 1950. Asimismo, el escritor mexicano Juan de la Cabada publicó cuatro guiones en los que se adaptan cuentos de Rojas González: *Nuestra Señora de Chankón*, *Carlos Mango*, *Las vacas de Quiviquinta* y *El Pascola* (Cabada, 1981: 5-56). Por tanto, Correa se sumó a los guionistas que vieron en su literatura material para una película.

Al comparar el mecanuscrito de 1978 con el resto se aprecian entre ellos variantes ortotipográficas y modificaciones de algunas palabras, sobre todo en los términos técnicos de encabezamientos de escena. Sin embargo, la principal diferencia con el resto de guiones radica en el breve prólogo que no figura en los demás. En él se explica por qué el texto de González Rojas resulta adecuado para su traslación a la pantalla:

Este cuento del gran escritor Francisco Rojas Gonzáles es una historia aparentemente lineal, pero, al manifestarse la experiencia del niño campesino, se convierte en una historia individual y extraordinaria, con un fondo de una plasticidad tan sorprendente que lleva directamente a la imagen cinematográfica; sobre todo en las escenas del pajareador, en las cuales los niños, corriendo y lanzando piedras con sus hondas, convierten la misión inmóvil del espantapájaros en acciones de movimiento puro.

A pesar del entusiasmo que se advierte en este prólogo, en el otro mecanuscrito que se halla en la Cineteca Nacional se han anotado con lápiz, en el anverso de la última página, unas reflexiones sobre el guion que reflejan inseguridad respecto a él. Aunque estas anotaciones no se han firmado, parece que se trata, a falta de

¹⁹ Signatura G-00340/A.

²⁰ Signatura G-00340/B.

²¹ En los mecanuscritos de *El pajareador* se indica que el cuento de Rojas González se titula “El niño de los pájaros”, pero, en realidad, ha presentado el mismo título que el guion desde que se publicó, por primera vez, en el volumen *El pajareador y otros cuentos* (Rojas González, s.f.). Aunque este libro de relatos no presenta ninguna fecha, la reseña más temprana que se ha localizado sobre él apareció en la revista mexicana *Cúspide* en octubre de 1934 (Segovia, 1934: 30-32). Por tanto, se deduce que la primera edición de *El pajareador y otros cuentos* se publicó ese año.

análisis caligráficos, de la letra de Correa. En ellas se explica que la narración original ofrece “apreciables cualidades”, pero se duda de que se alcancen en el ámbito fílmico. Asimismo, se ha escrito que “la acción es pobre”, aunque esta frase aparece tachada. La incertidumbre sobre la calidad del texto sugiere por qué no constan intentos para rodarlo.

En esas anotaciones también se aclara qué tipo de filme surgiría de ese guion: “Casi carente de trama, daría como resultado una película en la cual el personaje principal sería el paisaje, algunos detalles de la vida campesina y los buenos sentimientos de Juanito, que se arrepiente de haber dado muerte a un tordo en el ejercicio de su trabajo”. En efecto, Correa y sus coguionistas trasladan al lenguaje guionístico el ambiente rural que Rojas González describe en su cuento. No obstante, las notables diferencias entre las dos obras justifican un análisis detenido de estas disimilitudes. Para este estudio se acudirá al texto de 1980 de *El pajareador* por tratarse de la última versión que se ha localizado.

2.2. El mundo rural mexicano a través de la escritura cinematográfica en *El pajareador*

Rojas González, en su cuento, desarrolla un argumento sencillo: un niño acude con otros a matar tordos en un potrero para que no estropeen los cultivos, pero, tras quitarle la vida a uno de los pájaros, enferma y se siente atormentado. Al final, cuando el protagonista sueña que millones de tordos le picotean, se evidencia que siente culpa por haberlo matado. Correa, Prado de Arai y Zahar respetan esta trama, aunque profundizan más en la familia del protagonista, en sus emociones y en la presentación del espacio rural en el que se encuentra. En el cuento el protagonista se mantiene innominado, mientras que en el guion se llama Juanito y tiene seis años. Además, lo describen como un joven tan humilde que, al salir al campo, no lleva sombrero y va descalzo (5)²². Las autoras también le dan un nombre a la madre, Jacinta, y al padre, Alberto, a quien presentan como un campesino joven con vestimenta tradicional, que incluye el sombrero, el jorongo, los huaraches de calzado y un morral (6).

Estas caracterizaciones más detalladas, junto con nuevos diálogos, personajes y escenas, convierten el guion de *El pajareador* en un texto que, según la tipología de Sánchez Noriega (2000: 64), responde a una adaptación como transposición. Se refiere así a las adaptaciones en las que se buscan medios propios del lenguaje cinematográfico para ampliar el mundo de ficción de la obra original y, al mismo tiempo, mantener la fidelidad tanto al fondo como a la forma. Dado que el hipotexto es un cuento breve, las transformaciones implican ampliaciones de diálogos, creación de nuevos personajes –como un compañero del protagonista llamado Daniel y el caporal– y, en general, el desarrollo de aspectos que permanecen implícitos en la obra original. Entre ellos se incluyen la culpabilidad de Juanito al matar al tordo, que, aunque se sugiere en el cuento de Rojas González, se explicita en el texto cinematográfico.

El guion de *El pajareador* –al igual que los demás guiones que firmó Correa– corresponde a un guion técnico, pues, además de estar dividido en escenas, contiene términos especializados para indicar diferentes planos y movimientos de cámaras. Al emplear ese vocabulario las coguionistas no solo muestran su detallado conocimiento de la jerga profesional. También se comportan como verdaderas cineastas al detallar la manera en que se proyectaría cada escena y los efectos visuales que incluiría. Para ello, en las líneas de encabezamiento de escena recurren a términos en inglés para especificar cada plano. De esta manera, a lo largo del texto se aprecia cómo usan con precisión esas palabras. Con los *angle full*, que se indican para presentar el paisaje que define la vida de los habitantes, no se especifica la inclinación de la cámara, pero equivalen a planos generales, que se usan para mostrar a personajes de cuerpo entero o el entorno en el que se encuentran (Konigsberg, 2004: 169).

De hecho, el guion comienza con un “*angle full* de árboles” (1) para mostrar la belleza del lugar. Con ello se mantiene la idealización del espacio natural que se advierte en el cuento de Rojas González. Este escritor describe como una naturaleza idílica el enclave en el que se mueve el protagonista. Como explica Pérez Martínez (2005: 207) en su estudio sobre el mundo rural en la narrativa mexicana del siglo XX, la realidad precaria en la que vive la gente del campo se desarrolla en una tierra exuberante. Por eso, el potrero donde los niños cazan tordos en *El pajareador* se presenta como una “gran alfombra plateada” (1976: 199). Del mismo modo, el campo se convierte en un lugar donde la naturaleza emite sonidos armoniosos y juegos de luces agradables:

²² Se indica entre paréntesis el número de página del manuscrito en el que se halla la cita.

Los rayos del sol colados por la bóveda de los arbustos manchaban con florones dorados trechos del camino; el viento jugaba con las hojas desprendidas de las ramas; los tordos se decían estupideces de un nido a otro y, abajo, la canción del arroyo se deshacía en espuma [...] (Rojas González, 1976: 199).

Al igual que el cuento, el guion comienza también exaltando el espacio natural mientras se escuchan trinos de aves. Un bajío repleto de cultivos, un riachuelo que corre entre sauces y un campo verde a causa de la lluvia completa la imagen idílica de este espacio. Sin embargo, mientras que el texto de Rojas González apenas indaga la vida campesina, Correa y sus coguionistas incluyen más escenas sobre ella y sobre la pobreza que ahí predomina.

La naturaleza armoniosa contrasta con la precariedad que sufren sus habitantes. Las carencias materiales de la familia que se observan en el cuento se advierten también en el guion, pues Correa era sensible a los problemas de los grupos rurales e indígenas de México. La autora critica el desdén hacia estas comunidades en su novela histórica *Agustina Ramírez. Heroína del pueblo* (1966). En ella, al mismo tiempo que se exalta el compromiso patriótico de la protagonista, se lamenta la marginación hacia los indios después de que el país consiguiera la independencia de España (Correa, 1966: 16). Del mismo modo, en *HA* se alude a los apuros que sufre la comunidad rural en la que viven los personajes principales, que han perdido cosechas y carecen de alimentos suficientes (Correa, 1992: 32).

Las condiciones materiales de la familia de Juanito reflejan su precaria situación, pues viven en un jacal, una humilde choza de adobe y paja. Incluso se mencionan en el guion objetos pobres que no existen en el cuento, como las jaulas “algo deterioradas” (5) en las que la familia de Juanito cría algunas aves. Para mostrar la humildad de las condiciones en las que vive Juanito los planos cercanos revisten especial importancia, ya que gracias a ellos se observan detalles de objetos o de habitáculos que revelan sus escasos recursos económicos. Por eso, el *tie up shot*, que consiste en unir en un plano objetos o personajes para favorecer el vínculo emocional entre ellos (Brine, 2020: 145), se aprecia en el texto al mostrar las jaulas de las aves. Cuando Juanito cuelga una de ellas de la pared del jacal, el *tie up shot* no solo sirve para presentar a Juanito y el objeto desgastado en el mismo plano (5). Gracias a un encuadre cerrado, se comprueba que la pared se ha construido con adobe, un material barato.

Los planos cercanos se emplean también en momentos relevantes para comprender la evolución del protagonista. La decisión de los padres de Juanito de enviar a su hijo al trabajo en el campo responde, sobre todo, a que ellos consideran que el joven ya ha alcanzado la madurez suficiente para ello, como se refleja cuando se le cae su primer diente. Este pequeño suceso se convierte para Juanito en la señal de haber alcanzado la hombría, y por eso grita: “¡Ya soy grande!” (6). Al mostrarle el diente a su padre, él piensa que su hijo ha alcanzado la edad de trabajar, lo que entusiasma al niño. Dada la importancia de este momento, se señala un *close*, o primerísimo primer plano, de cómo se cae el diente para indicar su importancia en la vida de Juanito (6). Como explica Konigsberg (2004: 415), este tipo de plano se usa para que se vea un pequeño objeto o una parte de un cuerpo.

Pérez Martínez (2005: 208-209) ha explicado que, en la narrativa rural de México en el siglo XX, la gente del campo ha desarrollado una estrecha familiaridad con la fauna que le rodea y, gracias a ello, la han dominado. El enseñoramiento sobre los animales proporciona alimento, seguridad y, en definitiva, progreso a los campesinos. Por este motivo, se incluyen en el guion de *El pajareador* numerosas escenas en las que se lanzan piedras contra los tordos para que no estropeen los cultivos. Forma parte de las labores del hombre rural y de ello depende la abundancia de las cosechas.

Dado que esta tarea se lleva a cabo en espacios amplios y se reparte entre un grupo numeroso de personajes, los planos de encuadres abiertos resultan adecuados para mostrar en qué consiste esta tarea. Al ofrecer un “*long*” —es decir, un gran plano general— del campo, se observa a los campesinos que se dirigen hacia sus labores y el potrero donde se lanzarán las piedras contra los tordos (16). Con este tipo de plano, como indica Konigsberg (2004: 415), se establece, desde una distancia notable, el espacio en el que se desarrollan las siguientes escenas. Otro “*long shot*” del sembradío donde laboran los jóvenes pajareadores cumple la misma función de presentar su dura faena y la energía que emplean en él:

Se escuchan gritos de muchachos: “Ey, jaley, jaley...” repetidos. Estos gritos continuarán durante todo el tiempo que dure el trabajo de los pajareadores... Se aprecia a una veintena de muchachos, entre los seis y los diez años [...]. Todos utilizan y todos profieren gritos de “Ey, jaley...” (20).

Junto con los planos generales, el movimiento de la cámara hacia atrás se denomina en el guion “*dolly back*”. Ese término en inglés alude a un *travelling* en el que la cámara sigue la acción al moverse sobre una plataforma que se llama *dolly* (Konigsberg, 2004: 416). En *El pajareador* se señala para mostrar a los niños que lanzan las piedras y su “regocijo auténtico” por cómo desarrollan su tarea (21). No obstante, esa actitud alegre

contrasta con los daños que sufre Juanito, quien termina con las piernas rasguñadas a causa de las espinas y de los guijarros. Un plano medio corto –o “*med. close*”, como se lee en el texto– de sus pantalones rasgados da cuenta de la dificultad de su labor. Se trata de un plano que, aunque Konigsberg (2004: 415) señala que se emplea, sobre todo, para mostrar el busto de los personajes, aquí se usa para enseñar las piernas del protagonista.

El lenguaje de un guion de cine, en general, exige la ausencia de introspecciones psicológicas o de expresiones subjetivas para facilitar el rodaje. Por eso, como señala Buckland (2023: 153-154), la descripción de objetos en estos textos queda determinada por la manera en la que se observan sus cualidades físicas. Sin embargo, en ocasiones se rompe esta convención para conocer los pensamientos de los personajes o acceder a su mundo interior. Como también explica Buckland (2023: 154), en los guiones los estados de ánimos, inobservables por su naturaleza emocional, se reducen al lenguaje de lo observable. Así ocurre en *El pajareador* cuando Juanito contempla el tordo al que ha matado. En el texto se revela la turbación del protagonista ante su acto de violencia, que ha acabado con un pájaro: “Congestionado y arañado, parece suspenso, conmocionado, como si apreciara el misterio de la muerte y pasara por su alma toda la tragedia de morir por una pedrada” (25). Sus lágrimas confirman que esa muerte le ha impactado. La sensibilidad de Juanito contrasta con la indiferencia de su compañero Daniel, quien le quita importancia al tordo caído porque mueren a montones.

Estas diferentes actitudes ante la muerte muestran al protagonista como un joven que aún le falta mucho para acostumbrarse al trabajo en el campo. El fallecimiento del tordo se convierte para él en una suerte de rito de iniciación que marca sus comienzos como campesino. Podalsky (2011: 165), al estudiar las comedias rancheras o los melodramas revolucionarios en el cine mexicano entre los años treinta y cincuenta, explica que, en el campo, la muerte se convierte en un mecanismo narrativo para que los hombres reafirmen su masculinidad. Juanito, por su reacción melancólica ante el pájaro fallecido, prueba que, a pesar de que lo que diga su padre, aún no ha alcanzado la hombría necesaria para desarrollar la labor de un pajareador con la actitud adecuada. Mientras que sus compañeros, de una edad similar, no sienten más que alegría por la caída de los tordos, el protagonista advierte la violencia de esos actos.

Hasta tal punto la muerte del tordo ha afectado el ánimo del joven que poco después enferma y se desmaya. Ya en su casa, mientras reposa, sufre delirios que despiertan el miedo hacia una posible venganza de las aves. En su pesadilla, una bandada de tordos persigue espantapájaros que se parecen a Juanito. Para evidenciar que se trata de imágenes mentales, las coguionistas señalan en el texto la sobreimpresión. Por ello, este recurso filmico se convierte en un operador de modalización. Gaudreault y Jost (2017: 222) denominan así a los procedimientos visuales que evidencian que las imágenes que se proyectan surgen de la mente de un personaje. En el guion se observa cuando, al delirar, sobre el rostro de Juanito se superponen los tordos que atacan a los espantapájaros (32). El filtro de color rojo que también se indica en el texto da a la escena un tono terrorífico que culmina con el grito del protagonista.

La dureza de carácter del padre conlleva que él le diga a su esposa, a pesar del evidente malestar de Juanito, que al día siguiente su hijo volverá al trabajo en el campo. Como explica Salguero Velázquez (2013: 45), en la construcción de la masculinidad en México la figura del padre se vincula con su identidad como trabajador. Ambas funciones coexisten en la misma persona y, por tanto, su estudio conjunto facilita la comprensión de la hombría. Al final de *El pajareador* se observa con claridad cómo la actitud del padre respecto a su concepto de la masculinidad y del trabajo configura cómo trata al protagonista. Le resta importancia a la enfermedad de Juanito y dice: “Mañana amanece bueno y se va al trabajo...” (33). Desde su punto de vista, un verdadero campesino no se permite descansos, ni siquiera cuando le convienen.

Con este desenlace, igual al del cuento de Rojas González, Correa y sus coguionistas configuran un mundo rural donde el trabajo duro se desarrolla en un paisaje idílico. En ese inicio a la vida en el campo, Juanito se encuentra con una violencia contra los animales que no le impacta hasta que él mismo participa de ella. Sin embargo, su condición humilde no le ofrece más posibilidades que la de continuar con su faena como pajareador. Esta circunstancia también provoca que su padre insista en que vuelva al trabajo cuanto antes.

3. Conclusiones

La obra autobiográfica de Correa, que conforman *Te beso buenas noches* y *Cerezas*, demuestra que la autora sintió pasión por el cine desde su infancia. Los recuerdos en torno a este medio así lo corroboran. Por eso, la escritura de guiones resulta coherente en su carrera literaria. No se trató de un interés puntual, pues firmó tres de ellos: *Martín Cortés*, *El enano de Uxmal* y *El pajareador*. A estos quizá se suma el de *La madre yaqui*, que, aunque no presenta ninguna firma, se inspira en poemas de ella. Se desconoce el motivo por el que nunca se rodaron, pero quedan como testimonio de su deseo de trabajar en la industria audiovisual.

Los temas que se abordan en estos textos reflejan también su preocupación por diversas cuestiones relacionadas con la historia del México y algunas de sus problemáticas sociales. Mientras que en *Martín Cortés* trata el desprecio hacia la población mestiza, en *El enano de Uxmal* adapta una leyenda maya y en *El pajareador* presenta escenas del mundo rural del país. Al haber elegido relatos literarios de creadores mexicanos como hipotextos de *El enano de Uxmal* y *El pajareador*, Correa muestra su intención de llevar a la pantalla parte de la obra de estos escritores. Dado que en sus guiones colaboró con otras personas, como el cineasta Alejandro Galindo o sus amigas Juana Zahar y Emma Prado de Arai, se infiere que Correa concebía la escritura de estos textos como una tarea colectiva. Con los aportes de varios autores, incluso cuando predominaban los de Correa, se aseguraba de que existieran más revisiones y, por tanto, un mejor uso de los términos cinematográficos.

El formato técnico que se sigue en estos textos, así como los términos técnicos que se usan en ellos, revelan que Correa conocía bien la jerga profesional del ámbito filmico. El dominio de este vocabulario se aprecia con claridad en *El pajareador*, donde se emplean de manera apropiada para mostrar el mundo rural. Los momentos significativos en la vida de los campesinos, como la primera vez que a un niño se le cae un diente, se presentan con planos cercanos para destacar su importancia. Por el contrario, los planos de encuadres abiertos se indican en escenas donde el paisaje reviste especial importancia. Estos planos se observan, sobre todo, cuando se resalta la belleza del campo o cuando los pajareadores desempeñan su trabajo. Con ello se evidencia cómo realizan su labor y en qué consiste su objetivo común: espantar tordos o matarlos.

El análisis de este texto revela que Correa y sus coguionistas, al adaptar el cuento de “El pajareador”, de Francisco Rojas González, ampliaron el mundo de ficción del hipotexto. No solo incluyen más diálogos entre Juanito, sus padres y sus compañeros de trabajo, sino que también ofrecen una visión más atormentada del protagonista. Aunque en el cuento Juanito no evidencia su tristeza por la muerte de un tordo, en el texto de Correa y sus coguionistas la expresa con su lloro. La indiferencia de uno de sus amigos, ya acostumbrado a matar tordos, sugiere que el acto de violencia de Juanito se ha convertido en una suerte de rito de iniciación en la vida rural. Con escenas como esta, Correa, con aportes de sus amigas, crea un argumento con matices que no existen en la obra de Rojas González. Su labor como adaptadora, tal como se concluye tras el estudio de *El pajareador*, no consiste en la mera traslación de la trama literaria a un texto cinematográfico. La reescritura transmedial del cuento implica explorar las emociones de los personajes, sugerir nuevos significados de la historia y detallar algunas condiciones materiales en las que viven los campesinos. Gracias a ello, se comprueba la auténtica complejidad de la adaptación.

Referencias bibliográficas

- Aguilar-Álvarez Bay, T. (2022). “Te beso buenas noches de Aurora Correa, escritora y niña de Morelia”, en *Pie de página. Revista literaria de creación y crítica*, núm. 8, págs. 13-46. Disponible en: <https://piedepagina.uartes.edu.ec/2022/09/01/i-semester-2022/> [consulta: 23-02-2024].
- Brine, Kelly Gordon (2020). *The Art of Cinematic Storytelling. A Visual Guide to Planning Shots, Cuts, and Transitions*. Oxford: Oxford University Press.
- Buckland, Warren (2023). “The Motion Picture Screenplay as Data: Quantifying the Stylistic Differences Between Dialogue and Scene Text”, en Rosamund Davies, Paolo Russo y Claus Tieber (eds.), *The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies*. Switzerland, Palgrave Macmillan, págs. 154-166. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-20769-3_8
- Cabada, Juan de la (1981). *Raíces (Película). Adaptaciones de sobre cuentos de Francisco Rojas González. Simitrio (Trama. Primer tratamiento)*. México, D.F.: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Correa, Aurora (1966). *Agustina Ramírez. Heroína del pueblo*. México, D.F.: Cuadernos de Lectura Popular.
- (1976). *Odas*. México: Edición Particular de Aurora Correa.
- (1989). “El Cine Mexicano”, *Excelsior*, “Sección cultural” (Ciudad de México), 14 de marzo, pág. 2.
- (1991). *La muerte de James Dean*. México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz.
- (1992). *HA*. México, D.F.: Editorial Diana.
- (1997). *Te beso buenas noches*. México D.F.: Ediciones SM.
- (2008). *Cerezas*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.
- Galindo, Alejandro (1969). *Dos obras de teatro*. La Habana: Casa de las Américas.
- García Riera, Emilio (1992). *Historia documental del cine mexicano*, vol. 16. Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara.
- Gaudreault, André y François Jost (2017). *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*. Mayenne: Armand Colin.

- Grillo, Biagio (2021a). “Liminalidad de una mirada infantil antibélica: *Cartucho, Il sentiero dei nidi di ragno* y *Cerezas*”, en *CONNOTAS. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, núm. 23, págs. 52-77. DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i23.365>
- (2021b). “Literatura de la guerra civil: la niñez como espejo hermenéutico para la comprensión histórica”, en *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 30, núm. 60, págs. 322-344. DOI: <https://doi.org/10.20983/noesis.2021.2.16>
- (2021c). “Mirada de niña, mirada del exilio: la guerra civil de *Cerezas*”, en Ximena Gómez Goyzueta (coord.), *Arte, lengua y cultura: construcción de saberes y deconstrucción de conocimiento*. Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, págs. 15-24.
- Konigsberg, Ira (2004)- *Diccionario técnico Akal de cine*. Trad. de Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín. Madrid: Akal.
- Mediz Bolio, Antonio (1987)- *La tierra del faisán y del venado*. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública.
- Pérez Bowie, José Antonio (2019)- “Más allá de la adaptación. El reciclado de materiales temáticos del teatro áureo español en el cine”, en Marco Presotto (ed.), *El teatro clásico español en el cine*. Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 43-61. Disponible en: <https://edizionicafoscari.unive.it/libri/978-88-6969-331-1/> [consulta: 22-02-2024].
- Pérez Martínez, Herón (2005)- “Siluetas campesinas en la narrativa rural mexicana del siglo XX”, en Esteban Barragán López (ed.), *Gente de campo. Patrimonios y dinámicas rurales en México. Volumen I*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, págs. 205-220.
- Pla Brugat, Dolores (1999)- *Los niños de Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Embajada de España.
- Podalsky, Laura (2011)- “Landscape of subjectivity in contemporary Mexican cinema”, en *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 9, núms. 2-3, págs. 161-182. DOI: https://doi.org/10.1386/ncin.9.2-3.161_1
- Prado de Arai, Emma (1947): *Dulcinea, protagonista invisible del Quijote*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Ediciones Arte y Letras.
- Rojas González, Francisco (1976)- *Cuentos completos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (s.f.)- *El pajareador y otros cuentos*. México, D.F.: Ediciones Río.
- Salguero Velázquez, María Alejandra (2013)- “Masculinidad como configuración dinámica de identidades”, en Juan Carlos Ramírez Rodríguez y José Carlos Cervantes Ríos (coords.), *Los hombres en México. Veredas recorridas y por andar. Una mirada a los estudios de género de los hombres, las masculinidades*. México, Universidad de Guadalajara / Academia Mexicana de Estudios de Género de los Hombres, págs. 37-52.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000)- *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Segovia, Miguel (1934)- “Libros y comentarios. *El pajareador y otros cuentos*. De Francisco Rojas González”. *Cúspide*, núm. 9, octubre, págs. 30-32.

Filmografía

- Galindo, Alejandro (dir.). (1938). *Refugiados en Madrid*. México: Fama Films.
- (dir.). (1973). *El juicio de Martín Cortés*. México: Estudios Churubusco / T.U.C.S.A.