

Los hermanos Del Hierro (1961), de Ismael Rodríguez y *Par de reyes* (1983), de Ricardo Garibay. Un análisis comparado

Los hermanos Del Hierro (*My Son, the Hero*, 1961), by Ismael Rodríguez and *Par de reyes* (*Pair of Kings*, 1983), by Ricardo Garibay. A comparative analysis

JUAN CARLOS ABRIL

Universidad de Granada. Facultad de Ciencias de la Educación. Campus de la Cartuja s/n. 18071 Granada (España).

Dirección de correo electrónico: jca@ugr.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9074-0568>.

Recibido/Received: 16/1/2024. Aceptado/Accepted: 5-5-2025.

Cómo citar/How to cite: Abril, Juan Carlos (2024). “*Los hermanos Del Hierro* (1961), de Ismael Rodríguez y *Par de reyes* (1983), de Ricardo Garibay. Un análisis comparado”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 1-22. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.1-22>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Ricardo Garibay escribió el guion de la película *Los hermanos Del Hierro* (1961), dirigida por Ismael Rodríguez y, más de dos décadas después, la novela *Par de reyes* (1983), recreando la idea original. Ambas propuestas merecían que se les dedicara un estudio comparativo, por su relevancia. Por un lado, su importancia formal en el cine mexicano y, en general, en el wéstern y, por otro, en la literatura mexicana y en la narrativa hispanoamericana. Se da el caso de que se escribió primero el guion de la película, muy celebrada por la crítica y que, muchos años después, aquel motivó la novela, caracterizada por su género fronterizo, y de igual trascendencia literaria. Una novela ejemplar. Efectivamente, Ricardo Garibay se erige en el centro de estas dos creaciones, con sus similitudes y sus diferencias, y no podemos olvidar que de esa idea primigenia se despliega la famosa película, de Ismael Rodríguez, imprescindible para comprender la historia de la cinematografía mexicana. En conjunto, ambas obras maestras ofrecen una lección incommensurable *ex negativo* de los valores humanos: el odio, la venganza, el rencor, etc.

Palabras clave: Ismael Rodríguez; Ricardo Garibay; wéstern; frontera; odio.

Abstract: Ricardo Garibay wrote the screenplay for the film *Los hermanos Del Hierro* (1961), directed by Ismael Rodríguez and, more than two decades later, the novel *Par de reyes* (1983), recreating the original idea. Both proposals merited a comparative study due to their relevance. On the one hand, their formal importance in Mexican cinema and, in general, in the western, and,

on the other, in Mexican literature and Spanish-American narrative. It is the case that the script for the film was written first, which was highly acclaimed by critics, and that, many years later, it led to the novel, characterized by its frontier genre, and of equal literary transcendence. An exemplary novel. Indeed, Ricardo Garibay stands at the center of these two creations, with their similarities and their differences, and we cannot forget that the famous film by Ismael Rodríguez, essential for understanding the history of Mexican cinema, unfolds from this original idea. As a whole, both masterpieces offer an immeasurable *ex negativo* lesson in human values: hatred, revenge, resentment, etc.

Keywords: Ismael Rodríguez; Ricardo Garibay; western; border; hate.

INTRODUCCIÓN

En este artículo vamos a analizar comparativamente las relaciones entre una película y una novela, *Los hermanos Del Hierro* (1961), de Ismael Rodríguez, y *Par de reyes* (1983), de Ricardo Garibay, teniendo en cuenta que la novela fue escrita más de dos décadas después que el largometraje. Ricardo Garibay escribió el guion original de la película a comienzos de los sesenta y muchos años después recreó aquella idea primigenia en su novela. Se trata de una rareza en las relaciones tradicionales entre literatura y cine, pues suele darse con anterioridad la novela a la película, motivándola, y no al revés. En este sentido, no hay muchos ejemplos en la historia de la literatura y del cine, y de cualquier modo no deben ser demasiados. Su autor, Ricardo Garibay, “furibundo” en palabras de Juan Manuel Servín (2019, pp. 7-13), tuvo entre ceja y ceja escribir esta novela desde el mismo día que dio punto y final al guion, al libreto originario, en el que colaboró el propio Ismael Rodríguez, el célebre director de cine mexicano, que había saltado a la fama a finales de los años 40 con *Nosotros los pobres y Ustedes, los ricos*, ambas de 1948, y años después continuó exprimiendo la fórmula con *Pepe el Toro* (1953).¹ Carlos Monsiváis (1994, p. 144) las considera sin demás valoraciones en los mismos términos que Obscura Gutiérrez (2016, p. 177), pero a otra parte de la crítica no le tembló la mano para tildar a nuestro director como “populachero” (Diezmartínez, 2009). A nuestro modo de ver, ninguna de las películas citadas posee la relevancia de *Los hermanos Del*

¹ “Considerado como pieza imprescindible en la construcción y fijación del imaginario social de la pobreza en el cine mexicano, este filme, realizado en 1948, ha sido etiquetado también como la cúspide del melodrama popular [...]. Lo que resulta innegable, es que la película *Nosotros los pobres* y sus secuelas (*Ustedes, los ricos* y *Pepe el Toro*; Ismael Rodríguez 1948/1952), se han convertido en un «recuerdo colectivo» y un referente de identidad en términos de la cultura popular mexicana” (Obscura Gutiérrez, 2016, p. 177).

Hierro, la obra que aquí nos ocupa. Como bien afirma el historiador y crítico de cine Jorge Ayala Blanco, con *Los hermanos Del Hierro* estamos ante “la película más perfecta del cine mexicano” (Ayala Blanco, 1994) y, aunque Ismael Rodríguez cuenta en su haber títulos como *Tizoc (Amor indio)* (1957), *Ánimas Trujano (El hombre importante)* (1961), del mismo año que *Los hermanos Del Hierro*, con Toshirô Mifune en el papel principal, o *El hombre de papel* (1963), entre otros, lo cierto es que la película que aquí analizamos ostenta un lugar crucial no solo en la trayectoria de nuestro director, sino en la historia del cine mexicano y, podría decirse sin ambages, en el rico y prolífico itinerario del wéstern y del cine en general.²

Los hermanos Del Hierro es la película más famosa de nuestro director: estuvo nominada en los Globos de Oro de 1962 al premio Internacional Samuel Goldwyn a la mejor película extranjera, que finalmente consiguió *Sibila*.³ Pero a pesar de no haber conseguido ese galardón, está considerada por muchos especialistas como su mejor cinta (Vega Alfaro, 2013, p. 172).

A principios de los 60, el género ranchero, de tanto éxito en la época de oro del cine mexicano (1936-1956), estaba asistiendo ya a sus últimos compases. Desde un punto de vista sociológico, el desplazamiento del género ranchero hacia otros espacios, posee una lectura precisa desde los diversos — luchando entre ellos— campos culturales del México de la época, entendiendo campo como “una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones objetivamente definidas” (Bourdieu, 1995, p. 342), lo que genera evidentemente un “campo de producción cultural” específico (Bourdieu, 1993).⁴ Entre aquellos estertores finales, los melodramas pasteleros dieron paso a otro campo artístico, en la lucha por el poder cultural (“*field of struggles*”, siguiendo a Bourdieu, 1993, p. 30), un cine mucho más rudo y sin compasión, en el que se trataban asuntos menos solícitos. A diferencia del

² En Estados Unidos, por cierto, *Los hermanos Del Hierro* se comercializó con el título *My Son, the Hero*, y en España como *Los llaneros* (título original de la historia también usado en un primero momento en México, pero después descartado, igual que en España, por lógica inercia, frente a *Los hermanos Del Hierro*).

³ *Sibila* (título original *Les dimanches de Ville d'Avray*), película francesa dirigida por Serge Bourguignon en 1962 sobre la novela homónima de Bernard Eschasseriaux.

⁴ “The *space of literary or artistic position-takings*, i.e. the structured set of the manifestations of the social agents involved in the field —literary or artistic works, of course, but also political acts or pronouncements, manifestos or polemics, etc.— is inseparable from the *space of literary or artistic positions* defined by possession of a determinate quantity of specific capital” (Bourdieu, 1993, p. 30).

melodrama ranchero, el wéstern mexicano, también conocido como *chilaquile wéstern* (Gamboa, 2012), se alejaba de las historias con desenlaces complacientes y pueblecitos idealizados en donde los argumentos giraban en torno a una serie de enredos amorosos aderezados con muchas canciones, como se puede observar en *Dos tipos de cuidado* (1953), con Jorge Negrete y Pedro Infante, otro éxito taquillero de nuestro director. Atrás quedó *Allá en el rancho grande* (1936), el romance musical que sirvió de pistoletazo de salida a la época de oro y que motivó un *remake* en 1949, aún más popular que el original, protagonizado por Jorge Negrete. Atrás quedaron los charros trovadores, los caciques amigables, los peones graciosos o las mujeres que sueñan con serenata y casorio. Con el nuevo paradigma que representa *Los hermanos Del Hierro*, nuestro director sólo permitirá que los personajes existan por el odio que les mueve y el rencor que les alimenta. En cierto modo, podría decirse que la evolución del género ranchero posee en el wéstern mexicano una sutil continuación, afinando los temas, actualizándolos, y dándole a la realidad unos matices más crudos. Se trata de una evolución, diríamos, natural, dentro del campo de producción cultural antes citado.

1. UN WÉSTERN O UN ANTIWÉSTERN

Pero *Los hermanos Del Hierro* es algo más que un wéstern, aunque sin duda es un wéstern y posee todos los ingredientes del género. Digamos que lo supera y lo trasciende. El envoltorio wéstern enmascara una tragedia de locura y venganza. Tal vez por eso ha sido calificada esta película en más de una ocasión como un *antiwéstern* (Gendron Zárata, ed., 2003).⁵ Nosotros nos aventuramos a calificarlo como un wéstern telúrico. Habría que recordar, en ese sentido, *El sabor de la venganza*,⁶ que firmase en 1963 Joaquín Romero Marchent pues, al igual que aquí, se trata de la historia de unos hermanos envenenados y condenados por el deseo de venganza de una madre, si bien el conflicto en la película española se resuelve de otro modo, y entre los hermanos hay más desavenencias que entre los hermanos

⁵ Siguiendo las palabras de Ismael Rodríguez: “Pero sabíamos que teníamos algo importante en las manos, algo novedoso, o como la calificó después Frank Capra, un antiwéstern, con antihéroes, con final infeliz. ¿Cuándo se había visto un wéstern sin *happy ending*? Lo que nosotros decíamos era que la violencia conduce al caos o a la nada. Capra decía que ya era tiempo de que el wéstern llegara a eso, pero dudaba de que el público lo aceptara, de que fuera el momento adecuado” (Rodríguez, 2014, p. 80).

⁶ El propio Ricardo Garibay reelaboraría el guion y el tema, sin éxito alguno, en otro wéstern de título homónimo en 1969, dirigido por Alberto Mariscal.

Del Hierro. E igual podríamos decir de *Par de reyes*, que es una novela del Oeste, pero de igual modo es mucho más que eso. ¿Qué características hacen que tanto la película como la novela sean algo más que un wéstern, sin dejar de serlo y, por ello, quizá, sean tan celebradas? ¿Cuáles son las razones para que la crítica especializada y el público en general alaben unánimemente esta cinta y su posterior novela? La metáfora es clara: la violencia sólo genera más violencia. Jorge Ayala Blanco, en *La aventura del cine mexicano*, asegura que

Los hermanos Del Hierro incita a una meditación sobre la violencia. No es un azar, sino una cualidad tenazmente acosada, el que todos los caracteres del filme sean rudos. La naturaleza de la gente del norte de la República mexicana, lugar donde se sitúa la acción, hace que los personajes ganen en corpulencia, verticalidad y dureza lo que pierden en comedimiento y sentimentalismo. Hoscos incluso en sus afectos, los norteños, sobriamente perfilados por Garibay y Rodríguez, profieren sus parlamentos en un dialecto exacto, tácito (Ayala Blanco, 1968, p. 71).

Y en sus *Memorias*, Ismael Rodríguez comenta al respecto:

El caso fue que Ricardo [Garibay] se puso a darle y en cuanto supo que yo estaba en el asunto me fue a ver. Platicamos; él le estaba dando la estructura de un wéstern, con mucha acción y buenos diálogos. Pero era lo que uno podía ver hasta en la televisión: dos hermanos a los que le matan al padre, la madre consigue un maestro de la pistola y viene la venganza; dos hermanos que se enamoran de la misma muchacha y viene el duelo y en medio, diecisiete canciones. En un punto dado, le pregunté a Garibay: “¿Para ti qué es un wéstern?” Porque para mí, un wéstern es una historia que es noventa por ciento de acción física, balazos, persecuciones, peleas a puños, y diez por ciento de valores humanos. ¿Por qué no invertimos la fórmula? Hacer un wéstern que sea un noventa por ciento de valores humanos y un diez por ciento de acción. Y no solo eso, sino que ya veré el modo de dejar la acción atrás de la cámara (Rodríguez, 2014, p. 80).

Ya desde el propio título se juega con la idea del hierro pues, como dice el refrán, “quien a hierro mata, a hierro termina”. Podríamos pensar que se trata de una indagación en los orígenes de la violencia,⁷ de dónde

⁷ “La violencia se apodera de los seres, los expresa, los modifica, los desplaza a otra escala de valores [...] la violencia innata se pone en tela de juicio, la violencia oficiosa se denuncia, la violencia como actitud moral se rechaza” (Ayala Blanco, 1968, p. 175).

surge la diferencia entre el bien y el mal, si el mal es innato, etc. Hay muchas hipótesis al respecto. Según Ernesto Diezmartínez:

Los hermanos Del Hierro es un filme notable porque se instala en un discurso de reflexión y rechazo a la violencia y a la barbarie que no era —ni es— muy común en el cine mexicano [...] En *Los hermanos Del Hierro* queda muy claro, desde el inicio, que matar no es bueno en ninguna circunstancia, que arrebatarle la vida a alguien —a quien sea— no puede ser aplaudido, que sacar el arma es, pues, de puros “fantoques”. Que matar, incluso, es inútil (“El sudor de los muertos... ese sudor que no sirve pa’ nada”) (Diezmartínez, 2009).

Recordemos que Ricardo Garibay participó en más de 40 películas como guionista, entre finales de los 50 y más o menos principios de los 90, si bien en muchos otros largometrajes su participación no fue acreditada (para una biografía más detallada, cf. Escamillas Frías 2008). Su nombre, de hecho, aparece escamoteado en muchas ocasiones, y se atribuye a Ismael Rodríguez la escritura de sus mejores películas, cuando Garibay fue el creador y Rodríguez el adaptador. Conviene decir que nuestro novelista disfrutó del mundo del cine, pero no de una existencia holgada (al menos desde el punto de vista del dinero que generó) y unos escasos beneficios durante toda su vida de madurez, por lo que acabó hablando muy mal del cine, criticando a casi todo el sistema, y sobre todo a los directores y los actores estrellas, a los que calificaba como “analfabetos” (véase Garibay, 1993). En la misma e imprescindible conferencia declarará que el cine es una de las dos cosas que más sinsabores, ingratitudes y dolores de cabeza le han dejado, junto al periodismo político:

Llevo más de treinta años en el cine... una temporada en el infierno... estos treinta años en el cine nacional fueron una temporada en el infierno. Allí sí se da en pureza, en química pura, el mundo de la imbecilidad y de la mala fe. Donde no debe pisar nunca un escritor joven es en el mundo de la cinematografía (Garibay, 1993).

Con Ismael Rodríguez ya había trabajado desde sus inicios como guionista, con el que debutó en una serie de episodios sobre Pancho Villa, *Así era Pancho Villa* (1957), y con el que trabajó también en *La Cucaracha* (1959), con un elenco memorable: María Félix, Dolores del Río, Emilio “el Indio” Fernández (quien, como es de dominio público, posó como modelo para crear la estatuilla de los Óscar [véase Romo, 2022]), Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Ignacio López Tarso y Pedro Armendáriz, entre

otros. Varios de estos actores repetirían como secundarios de lujo en *Los hermanos Del Hierro*, como sabemos. Ambos, director y guionista, se volverían a ver en *Pancho Villa y la Adelita* (1958), y en *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte* (1958). Seguirían trabajando en las películas más importantes y reconocidas de Ismael Rodríguez, a saber, la película que nos ocupa, *Los hermanos Del Hierro* (1961), pero también *Ánimas Trujano (El hombre importante)* (1961), y *El hombre de papel* (1963)...⁸ Aunque en los años 70 colaborarían en algunas películas más, y también en alguna ocasión en los 80, está claro que el momento cúspide de la relación Ismael Rodríguez y Ricardo Garibay gira en torno a estas últimas tres películas citadas (no en vano *Ánimas Trujano [El hombre importante]* estuvo nominada a mejor película extranjera en la 34.^a edición de los Premios Óscar, en la gala celebrada en Santa Mónica, California, el 9 de abril de 1962). Por su parte, Ricardo Garibay dice así:

Durante veintiséis años traje adentro este *Par de reyes*; es decir, nunca dejé de divisarlo. Primero fue un enredo furioso, hecho a estacazos, con rencor a su materia, rica y elemental. Luego guion de cine, y de ahí película no enteramente desechable, en 1959. Luego, hacia acá creció tropezando o desesperó el asunto hasta hacerse novela, según espero (Garibay, 2019a, p. 95).

Confiesa nuestro autor que *Par de reyes* es su novela más lograda, aunque la crítica también dice lo propio de *La casa que arde de noche* (Garibay en Quemain, 1995, p. 15). Por su parte, Ismael Rodríguez, en sus memorias, calificará a Ricardo Garibay como “el mejor dialoguista que ha tenido el cine mexicano [...] nada más que muy difícil de trato. Un megalómano” (Rodríguez, 2014, p. 71).

Los hermanos Del Hierro, con su juego de palabras que lo mismo se refiere a la dureza de carácter, que al error de perseguir un objetivo basado en el odio, y que se repite a lo largo de toda la novela (hierro/fierro), narra la trágica historia de dos hermanos empujados por su madre a vengar la muerte del padre, asesinado a balazos frente a ellos mismos, cuando eran pequeños. En la película el hijo mayor ya ha nacido, y es un chiquillo, cuando llega el futuro padrastro, conoce a la madre y la saca a bailar. En la novela lo llaman “don Reinaldo” (Garibay, 2019, p. 102) y en los créditos de IMDb también se llama así. Queda claro, pues, que el mayor

⁸ “*Los hermanos Del Hierro* es el más fecundo encuentro de Ismael Rodríguez con el novelista Ricardo Garibay” (Ayala Blanco, 1968, p. 168).

de los niños se llama Reinaldo y el padre se llama Reinaldo, aunque entenderemos más adelante que le cambió el nombre, al adoptarlo y darle su apellido. O sea, los hermanos Del Hierro son hermanastros (Rodríguez Gómez, 2016), es decir, el hijo mayor no podía tener el nombre del padre antes de conocerlo. En la siguiente escena, en la mañana antes de partir, cuando lo van a asesinar, se ve a Reinaldo y al padrastro cómplices, con lo que entendemos que se llevan muy bien. Se entiende, además, que ambos hijos llevan el apellido del padre, y que este ha adoptado a Reinaldo... En la misma escena aparece el pequeño Martín, que ya sí se supone que es hijo del matrimonio. En la novela, por su parte, Garibay simplifica esta trama y ni la menciona, pasa totalmente por encima de estos asuntos, que no son relevantes, por lo que ambos son hermanos y no se sabe nada al respecto, si eran hermanos del mismo padre o no. El lector no necesita saber si los hermanos son hermanastros o no, y no supondrá nada para el desarrollo de la historia. De hecho, Reinaldo hijo le espeta a Pascual Velasco, cuando van a buscarlo: “—Yo soy Reinaldo del Hierro, hijo de Reinaldo del Hierro” (Garibay, 2019, p. 131), con lo que confirmamos que para el novelista el asunto de que sean hermanastros no es relevante, e igual diálogo se reproduce en la película. De hecho, en la novela no hay ningún dato al respecto. Ahora bien, para Ismael Rodríguez, ¿tiene importancia este asunto, o sea, que Reinaldo sea el hermano “bueno”, el que perdona al asesino de su padre y Martín el “malo”, el que no perdona? Habría que dedicarle un capítulo aparte en nuestras reflexiones. Cuando Reinaldo, en la película, dice a su madre que no quiere ir a matar a Pascual Velasco, esta le espeta que “¡No era tu padre!”, a lo que responde Reinaldo: “Eso no fue por mi culpa. Y si vemos bien, fue más padre pa’ mí que pa’ este. Hasta su nombre me puso” (señalando a Martín, pues era demasiado pequeño cuando mataron a don Reinaldo). Quizá por eso Reinaldo hijo esté empujado, por ese sentimiento filial que siempre tuvo que demostrar, a hacer precisamente eso que no quiere hacer. Lo que queda claro es que la aversión por los disparos y las armas del pequeño Martín, se verá doblegada por la insistencia del rencor de la madre, viuda de por vida, que les entrenará para la venganza. Ahí, en ese sentido, creo que es mucho más fuerte y fundamental la cultura y la educación de ambos, lo que les inculcó la madre viuda, que llevar una sangre o no. Pero en cualquier caso no podemos olvidar que la sangre une a los hermanos, la sangre materna, y que ese vínculo será decisivo en el desarrollo de la trama y la evolución de su amor fraterno.

Por su carácter complejo, de película avanzada e incomprendida para la época, de antiwéstern que no supo verse como lo que era, una obra maestra, *Los hermanos Del Hierro* fue un fracaso comercial absoluto. Una vez más lo relata el propio Ismael Rodríguez, en sus *Memorias*:

Pero el propio Walerstein [el productor] no entendió el fondo de la película, al grado de que no quiso mandarla al festival de Berlín. Prefirió enviar *Los jóvenes*, la primera película de Luis Alcoriza, y no pasó nada. Bueno, pero *Los hermanos Del Hierro* se estrenó en el cine Alameda y batió los récords de malas entradas en toda la historia. Salió de la cartelera al tercer día. En parte, fue porque el público identificaba a Tony Aguilar con películas de caballitos, y sin importar el reparto maravilloso que logré reunir, el público desconfió de la película. Pero también, Capra tenía toda la razón, todavía el público no estaba preparado para un cine de este tipo.

Tuvo que llegar, seis años después, el *spaguetti western* de Sergio Leone para que todo lo que proponía en *Los hermanos Del Hierro* se aceptara. Como Capra había hablado en Hollywood del “antiwéstern mexicano” en términos muy elogiosos, me invitaron de una universidad en Nueva York, años después, y di una conferencia. Se mostró la película y ahora todos la entendieron; se reestrenó y, sin ser una mina de oro, ya le fue mucho mejor. Cuando se hizo una encuesta sobre las diez mejores películas de la historia del cine mexicano, ahí estaba *Los hermanos Del Hierro*, en una placa que estuvo en el condominio de Productores y luego creo que fue a dar a la Cineteca Nacional. Ahora se ve con frecuencia en la televisión (Rodríguez, 2014, p. 82).

2. LA COMPLEJIDAD PSICOLÓGICA DE LOS PERSONAJES

Ismael Rodríguez y Ricardo Garibay realizan todo un estudio psicológico de las razones de la venganza, el rencor de una madre, así como exploran las sin razones del asesino, tanto el patológico como el involuntario. Martín podría considerarse, por la distorsión cognitiva que le provoca la enfermedad, como un asesino en serie, o en masa, y respondería de una manera u otra a alguna de las tipologías de clásicas de estos (cf. Petee, Padgett y York, 1997). Según estos, la ira o venganza sería el motor principal, analizada en los diferentes casos, situaciones y circunstancias:

1) Persona(s) específica(s) (*anger/vengeance - specific person(s) target*)

Se trata de aquellos sujetos que tratan de vengarse de determinadas personas, que él considera que le dañaron de algún modo, y que forman parte del círculo de conocidos del asesino. El objetivo en este caso es

específico, ya que pretende acabar con la vida de aquellos que representan el foco de su ira, y ante ello evitará herir a otras personas inocentes salvo que estas interfieran en su camino.

2) Lugar específico (*anger/revenge - specific place target*)

El motor será la ira y la venganza, pero no queda claro cuál es el objetivo, ya sea una persona específica, un lugar concreto. Dependerá de dónde el asesino piense que ha sido maltratado o porque guarda alguna reminiscencia o significación simbólica que le recuerda al daño. Puede asesinar a personas de un modo aleatorio, y puede ser el lugar el motor desde el que se activa el foco de la ira.

3) Objetivo difuso (*anger/revenge - diffuse target*)

Siempre partiendo de la ira y venganza como motivación, sin embargo, el patrón de victimización de estos homicidas no es concreto, a diferencia de los casos anteriores. De manera paralela, dos subgrupos establecerían otras diferencias: sujetos que se dirigen a grupos o categorías específicas de personas y aquellos que atacan a quien está disponible como blanco.

En el primer grupo, los homicidas experimentan un odio visceral por ese conjunto específico, como los que asesina niños o mujeres, culpándoles por algún suceso que motiva el odio, o miembros de otra raza, para desfogar su venganza. En el segundo grupo, los homicidas seleccionan sus víctimas al azar, cuando se da la ocasión, cuando se produce algún detonante que activa la ira y la venganza, sin que exista conexión aparente y sin un objetivo concreto.

Por consiguiente, estas tres categorías se centran esencialmente en la ira y/o venganza como motivación principal, y se diferencian en función del tipo de objetivo seleccionado.

Porque *Los hermanos Del Hierro* no son humanos, no son libres, son un instrumento del rencor, robots adiestrados por una madre dolida, cuya única finalidad de vida era la venganza. El rencor no solamente como hilo conductor, sino como un todo. El rencor es origen, desarrollo, acción, clímax y desenlace.

Los Del Hierro son preparados, contra su voluntad y desde su infancia, por un matón profesional en las artes del oficio. La puntería, la celada y el manual del fugitivo como educación elemental. La venganza como punto de coincidencia con el género (*The Searchers, High Noon, Érase una vez en el Oeste*, entre muchas otras) (Chávez Gochicoa, 2008, pp. 162-163).

Reinaldo simboliza el asesino involuntario, mientras que Martín, como hemos explicado, el patológico. Ambos están amargados, contagiados por la amargura que la madre viuda les ha trasladado desde pequeños. En vez de haber superado el trauma de haber visto matar a su padre, se acrecentó esa herida. Ambos hermanos están unidos en la amargura y el resentimiento, en una suerte de *mélange* de sentimientos negativos. No son malos, pero han sido educados para eso y, por tanto, solo sirven para eso. Pero se trata de un sujeto moral bímembre, representando dos caras del odio:⁹ el odio que se amortigua con los años, aunque duele; y el odio que crece y hace enloquecer. Una parte que, a pesar del mundo injusto, de haber sido desprovistos del padre de repente, quiere perdonar o, al menos, olvidar, como si se tratara de una especie de tendencia hacia el bien. Otra parte que nunca olvidará y que enloquecerá con el recuerdo, y que le empujará instintivamente al mal... En ese sentido, el personaje de Reinaldo me parece mucho más complejo, en ambos formatos. Se siente protector de un pendenciero hermano, reflexivo, dubitativo, tipo pacífico al que se madre empuja una y otra vez a coger las armas, pero no se siente cómodo con ellas, vive por la inercia del hermano y la madre, por los que es arrastrado a donde no desea. La sangre como vínculo invisible que nos empuja. Antonio Aguilar encarna a su carácter con gran gama de matices y enorme expresividad en los enfrentamientos con madre y hermano, en el fondo acomplejado por la seguridad en sí mismo de su hermano (lo que le hace que se quede sin amada). Ejemplo de personaje espoleado por la fuerza del destino que no puede manejar, de unos hilos que lo mueven. “Matar gentes. ¿Pa’ qué otra cosa servimos? ¿Pa’ qué seguir contra un destino que echaron encima?”, se preguntará Reinaldo ya casi concluyendo la película. Nadie puede huir de su destino, y Reinaldo lo sabe. Lo sabe a pesar suyo... Su hermano Martín es su antítesis, impulsivo, violento, dotado de una sonrisa tétrica, maleado por la madre hasta haberlo convertido en un ser atávico en su comportamiento. Julio Alemán le da un vigor y energía sensacional, ves en él la naturalidad de un animal. Pero no podemos olvidar que Martín, desde pequeño, ha quedado traumatado por el ruido enloquecedor de los disparos, el día fatídico que mataron a su padre. Luego, cuando el Pistolero —un mercenario

⁹ “*Los hermanos Del Hierro* seduce por la índole moral de sus creaturas. Quizá este sea, con excepción de los filmes de Buñuel, la única cinta mexicana que no contiene ningún personaje positivo. De ninguno de los seres que habitan el filme puede hablarse de figura ejemplar o deliberadamente simpática” (Ayala Blanco, 1968, p. 173).

contratado por la madre viuda— quiere enseñarle a la fuerza el uso de las armas, y esta le obligue, acabará llorando y será Reinaldo quien le consuele del mal trago que supondrá escuchar disparos de nuevo. Como si nunca hubiera superado el trauma de haber visto muerto a su padre, abatido por los tiros... Uno de los personajes secundarios es Ignacio López Tarso, en el papel del Pistolero que inicia a los niños en las armas, y que solo un año antes había protagonizado *Macario* (1960), de Roberto Gavaldón. Cuando en la película regresa a ver a la madre, que vive en la desesperación y la soledad de una tierra estéril, ya los hermanos Del Hierro son famosos por sus malandanzas. Entonces, le pide a esta 200 pesos, a modo de exigencia, pues son los que le habían ofrecido a él como recompensa para acabar con ellos, y que lógicamente había rechazado, pues los había enseñado él en el uso de las armas, y le unía un afecto sentimental. Sentirá a ambos casi como hijos suyos y dirá “Mis huercos [...] Pistolas para los niños ni de juguete, digo yo”. La madre le da los 200 pesos, y le espeta: “Toma lo que dejaste de ganar, y ya vete”, pero él responde de manera demoledora: “¡Había unos llanos donde no llueve, secos y duros como piedras. Cuando los veo me acuerdo de usted”. Después, tirando la bolsa al suelo rechaza el dinero con desaire, y se va.

Como anécdota, cabe contar que el papel de la madre viuda, protagonizado por Columba Domínguez, estaba destinado a Dolores del Río, pero cuando esta supo que Antonio Aguilar iba a interpretar a Reinaldo, rechazó el personaje argumentando que Aguilar solo sabía hacer papeles de charrito (Rodríguez, 2014, p. 81). Columba, por su parte, tuvo que aparentar ser la madre de Aguilar, aunque este fuera diez años mayor que ella. Y, todo hay que decirlo, el papel de Reinaldo interpretado por Antonio Aguilar es su mejor actuación en su irregular carrera en el celuloide. Sin realizar, como ya dije antes, un rastreo de lo que aparece en la novela o en la película, comparando punto por punto, sí me interesa, sin embargo, señalar algunos aspectos que pueda aparecer en un formato u otro, y que sean destacados. Es el caso de Jacinta Cárdenas, que en la novela posee mucho más interés, protagonismo e incluso da lugar a varios monólogos interiores, en estilo indirecto libre (véase —entre otros— el monólogo mezclado con narración de las páginas 193 y ss.).

Sigamos con la descripción del personaje principal, Reinaldo:

Regresaba Reinaldo a Tamaulipas, regresaba siempre, y pronto hallaba trabajo. Era vaquero cabal, de mucha maestría con las bestias, con el lazo, con los hombres. Puesto a lo suyo no sufría sed ni hambre, no sentía sueño, no

se acordaba de la paga. Uno podía decirle Reinaldo esto y lotro para mañana, parora mismo, pa cuando quisieras quiciera falta, y Reinaldo en punto sí señor, sin perdóneme usté me dormí no he comido cuándo me paga, nooo, vaquero, como te digo, tonces había ora dónde los pras, pagas, te traís las reses, pues, acá tespero... y no sí hasta el último centavo, derecho a morir, hombre ónde debía destar ombréee, si fue una lástima, cualquier que lo recuerde te lo ha de decir como te lo estoy diciendo... (Garibay, 2019, p. 158).

Pero en la novela sabemos una cosa que desconocemos en la película, y es que Reinaldo posee incluso más puntería que Martín, a pesar de que este es de gatillo fácil. Justo al final del capítulo I, cuando Reinaldo apenas tiene 14 años, solo dos años después de que hayan matado a su padre, asistimos a la demostración de su destreza, a una auténtica exhibición. Cuando se calienta Reinaldo con el revólver, no falla. Realmente impresionantes sus cualidades. Así, le iba pidiendo a Canelo que echara monedas de plata al aire, y él las iba agujereando, cada vez más, una tras otra, hasta cuatro monedas a la vez. Más adelante, el narrador nos aclara, mezclado con el monólogo en discurso indirecto libre de Jacinta Cárdenas:

Por ejemplo, Reinaldo ¿qué necesidad tenía de repartir esos infiernos al final, de darse tamaño infierno? ¿por qué, para qué desatarlo? Tal vez porque Reinaldo estaba agazapado, esperando; traía tanto demonio como tú, y más traía, teníamos que verlo. No. Quién sabe. ¿Por qué teníamos que verlo? ¿Para qué? No sé. Para nada, pues; pero lo esperábamos, ésa es nuestra miseria, lo esperábamos, no podíamos perdonarle su mansedumbre, porque la historia de un manso ¿qué? [...] Pues así Reinaldo si no hubiera estallado. Nada habríamos visto, porque Martín no tenía su puntería ni su rapidez, la brutalidad de Martín nunca fue tan seria, tan desde el estómago como la de Reinaldo, y la gente lo presentía, por eso creo yo tanto sigilo a su alrededor, el de los pasos por la orilla de la fosa de bordes engañosos y agua inmóvil y negra. No te metas con ese huerco, lo miró quién sabe cómo, quién sabe qué traiga. Reinaldo como si dijéramos había nacido para eso. Cuánto no quiso; pero, cuando quiso, lo dijo el capitán: “¡Ese hombre es un demonio!” (Garibay, 2019, p. 178).

Todo esto se plantea como una anticipación de lo que acabará sucediendo en el capítulo XVII, de la secuencia en la que Reinaldo realiza una escabechina y mata a muchos soldados: “dieciocho elementos y diecinueve bestias” (Garibay, 2019, p. 287). Hay continuas anticipaciones,

planos narrativos que se superponen con diálogos y flujos de conciencia, y numerosos *flash-back*, como el capítulo XI, idas y venidas y flujos de conciencia de los personajes, que en ocasiones dificultan detectar quién habla o a quién se refiere. Ese trabajo de Garibay es sin duda portentoso, pues sabía que en la caracterización psicológica de los personajes iba a encontrarse la grandeza de la novela, que ya había estado preparada por la película. Curiosamente, Garibay logra resolver este reto con magisterio, con mucho dinamismo, y las escenas con mucho movimiento son muy frecuentes, con repeticiones que dan mucho ritmo, y diálogos que nos llevan de un lado para otro, no exentos de profundidad.¹⁰ Descripciones a modo de pinceladas impresionistas, que combinan la narración clásica, demostrándonos lo que sabe hacer, con técnicas vanguardistas más innovadoras, herederas de la novela del siglo XX. Esas técnicas literarias se corresponden de un modo u otro con los movimientos también arriesgados de cámara de Rodríguez, ambientes que navegan entre lo mágico y lo macabro, actuaciones hieráticas, diálogos profundos, pero no por eso intelectualoides, y una gran calidad interpretativa de todos los que participan. El uso del *zoom*, que en aquellos años se estaba introduciendo en el cine mexicano, posee una presencia muy destacada, sobre todo en los inicios. Todo ello nos lleva a afirmar que, si la película para el espectador es una obra maestra, la novela no lo es menos,¹¹ y se presenta también para el lector como una auténtica delicia.

[...] el guion está repleto de los típicos trazos de socarronería, fatalismo, personajes desproporcionados, sexualidad y exasperación que pueblan las obras de Garibay. Un reflejo quizá de lo que era él, un crítico feroz, un sarcástico profesional, un antintelectual. Muy pocos como Garibay, para

¹⁰ Lo señala Juan José Reyes: “Esto es posible solo merced, mediante una prosa aireada y poderosa, anclada en el sexto sentido: el del ritmo” (Reyes, 1995, p. 18).

¹¹ En una entrevista a Ricardo Venegas en *La Jornada Semanal*, Santiago Genovés afirmará que *Par de reyes* es, junto a *Martín Fierro*, la gran novela épica de América Latina: “Sostengo que *Par de reyes*, con *Martín Fierro*, son las dos grandes novelas épicas de América Latina. He leído prácticamente todo lo de Ricardo [Garibay]: *Las glorias del gran púas*, *Cómo se gana la vida...* pero *Par de reyes* me parece una novela trascendente. Lo que sucede es que Ricardo, con esa máscara que tenía que llevar, porque todo mundo va enmascarado por la convención, no le caía bien a mucha gente por ser demasiado directo y demasiado verdadero. No creo que Octavio Paz, Carlos Fuentes ni Vargas Llosa ni Alfredo Bryce Echenique sean más que Ricardo Garibay. Quizás al revés, así de gordo” (Genovés en Venegas, 2005). Sobre la épica de *Par de reyes*, además, véase Quemain (Quemain, 1995, p. 14).

sintetizar la psicología de los personajes por medio de coloquialismos (Chávez Gochicoa, 2008, p. 164).

No se trata de realizar un análisis exhaustivo, ni comparar escena por escena con capítulo por capítulo, entre la película y la novela. Solo traemos a colación algunos detalles significativos, ya sea que coincidan o no entre ambas dimensiones narrativas, película y novela, a fin de extraer algunas conclusiones. Las lecturas de ambas obras se ofrecen a *múltiples moradas*, como diría el maestro Guillén (1998), desde distintas perspectivas, y son muy enriquecedoras. Hay asuntos transversales en ellas, coincidentes y asimismo divergentes. Pero en ambos formatos, tanto en la película como en la novela, la descripción psicológica de los personajes principales es sobresaliente, teniendo en cuenta que se trata de dos dimensiones distintas. Sin duda que esa es una grandeza de las dos obras que nos ocupan. Ahora bien, ¿por qué Ricardo Garibay, casi tres décadas después, decide titular la novela *Par de reyes*, y no *Los hermanos Del Hierro*? Es evidente que quiere destacar la versión escrita de la fílmica, distanciarse de ella, a pesar de ser el pensador-organizador-progenitor de ambas, de haber concebido la historia, y de basar la novela en la película. Podríamos detenernos en todos aquellos puntos en que se parecen o se diferencian, pero no sé si eso merece la pena. Hay algunos aspectos, sin embargo, que sí son significativos, para establecer algunas conclusiones.

3. UN TÍTULO DISTINTO: *PAR DE REYES*

La referencia a *Par de reyes* no es solo porque ambos hermanos son reyes en el llano, en el desierto¹² y en los ranchos de esa mala vida fronteriza,¹³ sino por la referencia a las cartas, es decir, la temática del azar:

¹² “Los escenarios naturales desempeñan en la película un papel simbólico del determinismo y la dependencia del medio. Las tormentas de polvo que asolan la región, penetran en las casas y borran el rastro de los jinetes. El paisaje es agreste, la tierra desolada, la ventisca insistente, la vegetación exigua, petrificada. Los intermedios cósmicos del filme son a veces demasiados inoportunos, hacen obvia su función simbólica” (Ayala Blanco, 1968, p. 172). En general, son diversas las relaciones que podríamos establecer con *El llano en llamas* (1953), ese mundo rural, agreste y salvaje de Juan Rulfo, con el que la trama del filme posee no pocas concomitancias. La íntima amistad de Rodríguez y Rulfo está atestiguada (Rodríguez, 2014, pp. 74 y ss.).

¹³ Tanto *Los hermanos Del Hierro* como *Par de reyes* participarían de esa definición de cine o literatura de frontera, que nos llevaría muy lejos en nuestras consideraciones (una vez más Bourdieu). Por ejemplo, Juan Manuel Servín lo relaciona con los escritores

Reinaldo el mayor de los hermanos del Hierro, el rey oculto que solo al final de la partida apareció para ser vencido por toda la baraja, qué fulgurante y desventurado par de reyes. Compadre, tengan par de reyes pa' su pendiente. ¿Un par de reyes, será, compadre? Compadre, un par de reyes de verdad (Garibay, 2019, pp. 148-149).

Y más adelante aclara:

—Se trompezó [sic] con un par de reyes.

—Él es as.

—Era... porque valió más un par de reyes (Garibay, 2019, p. 152).

No podemos olvidar que Reinaldo deriva de “rey”. Para concluir en la página siguiente: “No se deja una mano con un par de reyes” (Garibay, 2019, p. 153). Y un poco después:

—Bueno, y por qué dicen “par de reyes”, el otro día me entró curiosidad y dije un día que vea al Fierro le voy a preguntar.

—Púrele, don Amado, no me la envuelva, yamvóy.

Si algo le removía a Martín el hígado era eso: nada de “par de reyes”, ningún “par de reyes”, ningún, él sí, pero ¿Reinaldo? Reinaldo no había en el mundo otro Reinaldo, no hablar de él, que nadie, nadie, ¿para qué?

—Soy yo solo, pa' lo que se le ofrezca, hermano nunca tuve, a ver si yo solo puedo servirle de algo (Garibay, 2019, pp. 163-164).

Destacamos estas mínimas referencias porque no habrá más en la novela. Son suficientes para darle título a la obra. Ricardo Garibay obviamente entronca la idea de los naipes con la idea del azar, y este a su vez, como ya se sabe, se relaciona con el concepto de destino, un destino fatal, muy presente en la película y en la novela. La *Tyche* griega, personificación del destino y la fortuna, que se entrelaza a la noción clásica de *fatum*. “Un hado insano trabajó carcajeándose en las tinieblas” (Garibay, 2019, p. 236). Insano, es decir inevitablemente malo.¹⁴ Un

Nelson Algren o Cormac McCarthy, pero también con los directores John Huston, Sergio Leone o Sam Peckinpah (Servín, 2019, pp. 10-12). En general, bástenos destacar una identificación básica, frontera = violencia, como clave para empezar a pensar. En cualquier caso, hay mucho escrito al respecto (véase por ejemplo Rodríguez Ortiz, 2012).

¹⁴ “Este es un canto por el mal, el mal que armó a los hermanos del Hierro, los sacó de su rancho, de su comarca, de Tamaulipas, mi Tamaulipas, mis llanos, cuándo volveré, desde

destino, que en este sentido apunta a la tragedia clásica, como un hecho irremediable que truncará la vida de los protagonistas, y que además será de manera violenta. Su destino está escrito —inscrito a fuego, aherrrojado— en su propio nacimiento, en su propio apellido, y en el caso de Martín, que siente en su interior a las furias, que lo enloquecen periódicamente, es un destino marcado desde su nacimiento, como se nos explicita en el capítulo XVI, pues aquella noche bajaron cientos de coyotes asediando al rancho:

—Hace ¡qué hace de años! Vivía mi señor, bajaron más de cien, me dijeron, yo nomás los oía, esa noche taba naciendo Martín —había dicho la madre, que desde la llegada de Martín entraba en las conversaciones (Garibay, 2019, p. 265).

Signo inequívocamente identificatorio con su destino trágico, con su propia combinación aleatoria, elegido desde el nacimiento para ser quien es, para vivir y asimismo morir de una manera determinada. “—Yo crioque... crio yo que... tá indemoniado por alguna culpa” (Garibay, 2019, p. 218). Endemoniado, envenenado, señalado por el odio. Culpa y odio que vienen precedidos o causados por un “ruido”, elemento identificatorio tanto en la novela como en la película, y en esta última la canción “Dos palomas”, que funciona como introductoria de los arrebatos de locura.

—¡Reinaldo —se ahogaba Martín bajo la mano de Reinaldo—, mestaban matando a patadas, yo no les busqué, no les busqué, me cagaron, me carijieron, empezó el ruido, el ruido ese aquí y aquí, Reinaldo, y luego mestaban matando a patadas, tú vistes cómo quedé, Reinaldo, el ruido ese, el ruido!

Empieza a encenderse Martín, a congestionarse, se busca con las manos las sienes, ¡aquí y aquí!, se las golpea brutalmente (Garibay, 2019, p. 222).

que empezamos a matar...; ¡empezastes a matar!; es lo mismo, la gente dice par de reyes, no dice: el rey Martín, es lo mismo; los separó, el mal que canto, y zarandeó su nombre a lo largo de la frontera del Norte, tres mil kilómetros caminados metro a metro por el pavoroso nombre inevitable en todo rincón, por alejado que estuviera, donde hubiera que poner una bala en su sitio, sitio sin remedio en adelante. ¿Par de reyes? Si es uno, yo no conozco más de uno. Son dos ¿había de estar uno al mismo tiempo en dos mugradas?” (Garibay, 2019, p. 147). Observamos que en muchos momentos se mezclan los flujos de conciencia o monólogos de los personajes, esta vez de Martín, con el del narrador, en este caso afrontando el tema del mal, creando una suerte de leyenda alrededor de la historia.

El odio no puede llevar a ningún sitio que no sea el propio odio, si bien el propio Martín no tiene oportunidad alguna de escapar a su propio destino, y ni siquiera es consciente de él. Pero por otra parte estamos ante una muestra de amor fraterno como pocas. A pesar de todos los problemas entre ellos, las desavenencias y desacuerdos, en más de una ocasión Reinaldo ordena a Martín hacer una cosa, y él la hace sin rechistar. Incluso cuando Martín se entera de que Reinaldo quería a Jacinta Cárdenas, le dice que, de haberlo sabido, se la habría dejado, que él sabía que no era para ella, y que le habría hecho más feliz saber que su hermano estaba con ella. Por tanto, el sujeto ético no tiene dudas y se muestra fuerte, defiende el valor de la hermandad: el amor fraterno es indiscutible, un valor que a la postre, *ex negativo*, por la maldad que les mueve, les llevará a ambos a morir juntos, y que se resolverá al defender Reinaldo a su hermano hasta la muerte, vaya con él hasta la muerte, y todo lo que eso significa. Ambos mueren en la novela y en la película de igual modo, dejando Reinaldo las armas a un lado, desistiendo de su vida de forajido y entregándose a la justicia, a la pena máxima, porque ya les ha llegado su hora, y porque retumba el tambor del llano a medida que los cascos de los caballos van sonando, en una imagen lorquiana que no será en ningún caso ajena a la formación de Garibay, como bien se sabe en sus continuas alusiones al poeta y dramaturgo granadino. En la película aparecerá el Pistolero que les había aleccionado para matar, cumpliéndose sus peores augurios, como un fantasma del pasado, y una imagen de la madre sola, casi tétrica, que nos recuerda al inicio de toda la pesadilla, con el viento batiendo las puertas y las batientes, azotando el rancho, que parece embrujado, en un plano cenital y *fantastique* de la madre, figura endiablada, emponzoñada por la ira, cuando mandó a matar a Pascual Velasco y se desencadenaron las furias, cerrando y uniendo la secuencia de la madre también en el final, con ambos tendidos en el suelo, acribillados a balazos, en el mismo lugar en el que fue muerto su padre. Se había cumplido el destino y toda la atmósfera fatalista que ha envuelto al filme desde el inicio. En muchos momentos la madre se parece a una bruja, y es un personaje que, aunque no esté más presente en la película, se encuentra *in absentia* ejerciendo una concluyente influencia, maléfica, la influencia de la venganza en los hijos, instrumentalizándolos para cumplir su sed de venganza, y sobre todo Martín, pues ella ha creado —ha modelado a la fuerza— a sus hijos para que sean lo que son, asesinos, pistoleros y, al fin y al cabo, para que mueran. La madre es la contrafigura de una madre amorosa, sumisa, piadosa y abnegada. El destino trágico que envuelve al padre los arrastrará

a todos y, en especial a la madre, que será incapaz de perdonar. Por eso, cuando Reinaldo —ya al final de la película— va a buscar a Martín, que a la postre supondrá la muerte de los dos, la madre le pide que no vaya, y le dice entre lágrimas: “¿Quién me va a perdonar si a ti también te matan?” Reinaldo entonces comprende que él va también a morir, y se va en busca de su hermano, sabiendo que es su perdición.

CONCLUSIONES

Las conclusiones inequívocas nos llevan a pensar que estamos ante dos obras maestras. Por una parte, la película, que ni público ni crítica tuvieron en cuenta todo lo que deberían haber tenido, hasta una década después, por su carácter innovador, un antiwéstern que no fue entendido; y por otra parte la novela, que sí hay que decir que gozó de favores de la crítica desde sus inicios. En el aspecto temático, tanto la película como la novela muestran que el rencor, el odio, la amargura, el resentimiento, la venganza y tantos sentimientos negativos no conducen a nada bueno. Concebida como un antiwéstern, se nos muestran los valores humanos *ex negativo*. Nuestras indagaciones vienen a refrendar las opiniones de aquellos especialistas que hemos rastreado, sobre todo para volver a darle el valor a una película, de Ismael Rodríguez, no siempre recordada como se debiera, y también destacar una novela, de Ricardo Garibay, que por su temperamento no fue todo lo reconocida que pudo haber sido, autor escorado por el poder, excéntrico del canon de las letras mexicanas y, por ende, del canon en lengua española. Sirva este artículo como alegato de dos obras que nos parecen imprescindibles dentro del imaginario colectivo mexicano, pero que más allá del país norteamericano, lo han trascendido, y afirmamos sin equivocarnos que se trata de dos obras importantísimas para todos los amantes del cine y la novela. No dejarán indiferentes a nadie.

BIBLIOGRAFÍA

Ayala Blanco, Jorge (1968). *La aventura del cine mexicano*. Ciudad de México: Ediciones Era, col. Cine Club.

Ayala Blanco, Jorge (1994). “*Los hermanos Del Hierro*”, *Somos*, 100. Especial “100 años de cine mexicano”, s. p.

- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Randal Johnson (ed. e intr.). Columbia: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Thomas Kauf (trad.). Barcelona: Anagrama, col. Argumentos.
- Chávez Gochicoa, Ramiro (2008). *28 lecciones de vida (que aprendí en el cine)*. Buenos Aires: Editorial LibrosEnREd, col. Cine.
- Diezmartínez, Ernesto (2009). “Los hermanos Del Hierro”. *Vértigo. El blog que hace ¡ping!*, <http://www.ernestodiezmartinez.com/2009/05/los-hermanos-del-hierro.html> [7/01/2024].
- Escamilla Frías, Luis Enrique (2008). “Historia del coraje: hacia la biografía de Ricardo Garibay”. *Xihmai* 6, 3, pp. 1-22.
- Gamboa, Jorge Luis (2012). “Siete grandes westerns mexicanos”. *Letras Libres*. Ciudad de México: 8 de agosto, <https://letraslibres.com/cine-tv/siete-grandes-westerns-mexicanos/> [7/01/2024].
- Garibay, Ricardo (1993). “Astucias literarias. Conferencia”. *ITESO*, Guadalajara (Jalisco): Unidad de Producción Audiovisual y Multimedia, 6 de noviembre, <https://www.youtube.com/watch?v=RqMHSP98ggc> [7/01/2024].
- Garibay, Ricardo (2019 [1983]). *Par de reyes*, en *La casa que arde de noche / Par de reyes*. J. M. Servín (pról.). Ciudad de México: DeBolsillo, col. Biblioteca Garibay.
- Garibay, Ricardo (2019a). “Nota del autor”. En Ricardo Garibay, *Par de reyes*, en *La casa que arde de noche / Par de reyes*. J. M. Servín (pról.). Ciudad de México: DeBolsillo, col. Biblioteca Garibay, 2019, pp. 95-96.
- Gendron Zárate, Agustín (ed.) (2003). *Ismael Rodríguez, medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico 2002*. Ciudad de

México: Conaculta, Cineteca Nacional, Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, febrero.

Guillén, Claudio (1998). *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, col. Marginales.

Monsiváis, Carlos y Bonfil, Carlos (1994). *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. Ciudad de México: Ediciones El Milagro-Instituto Mexicano de Cinematografía.

Obscura Gutiérrez, Siboney (2016). “Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres* (1948)”. En Christian Wehr (ed.). *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, col. Americana Eystettensia, pp. 177-202.

Petee, Thomas A., Padgett, Kathy G. y York, Thomas S. (1997). “Debunking the stereotype: An examination of mass murder in public places”. *Homicide Studies*, 1, 4, pp. 317-337. DOI: <https://doi.org/10.1177/1088767997001004002>.

Quemain, Miguel Ángel (1995). “La humildad frente al oficio. Entrevista con Ricardo Garibay”. *Tierra Adentro*, 76, pp. 7-15.

Reyes, Juan José (1995). “El poder de los sentidos”. *Tierra Adentro*, 76, pp. 16-18.

Rodríguez, Ismael (1961). *Los hermanos Del Hierro*. Ciudad de México: Cinematográfica Filmex, Producciones Gregorio Walerstein.

Rodríguez Gómez, Ismael (2014). *Memorias*. Gustavo García (ed.). Ciudad de México: Conaculta, Dirección General de Publicaciones, col. Memorias Mexicanas.

Rodríguez Gómez, Ismael (2016). “Cineforum III - *Los hermanos Del Hierro*”. *La Soga. Revista cultural*, 23 de septiembre, <https://lasoga.org/cineforum-3-los-hermanos-del-hierro/> [7/01/2024].

- Rodríguez Ortiz, Roxana (2012). “La literatura de frontera: apología de la posmodernidad”, <https://roxanarodriguezortiz.com/2012/10/25/la-literatura-de-frontera-apologia-de-la-posmodernidad/> [7/01/2024].
- Romo, Luis Fernando (2022). “El Indio Fernández, el polémico director de cine mexicano que posó desnudo para crear la estatuilla”. *El Mundo*, Madrid: 28 de marzo, <https://www.elmundo.es/loc/celebrities/2022/03/28/623c3c1021efa04c2e8b45a0.html> [7/01/2024].
- Servín, Juan Manuel (pról.) (2019). “El furibundo Garibay”. En Ricardo Garibay, *La casa que arde de noche / Par de reyes*. Ciudad de México: DeBolsillo, col. Biblioteca Garibay, pp. 7-13.
- Vega Alfaro, Eduardo de la (2013). “Al encuentro de nuestra imagen. *El cine mexicano del siglo XX: Estampas de una negación nacional (1910-2000)*, de Obed González Moreno”. *Sociedad y Discurso*, 23, pp. 171-174.
- Venegas, Ricardo (2005). “Tres entrevistas sobre Ricardo Garibay. Entrevista a Santiago Genovés”. *La Jornada Semanal (La Jornada)* 542, Ciudad de México: domingo 24 de julio, <https://www.jornada.com.mx/2005/07/24/sem-tres.html> [7/01/2024].