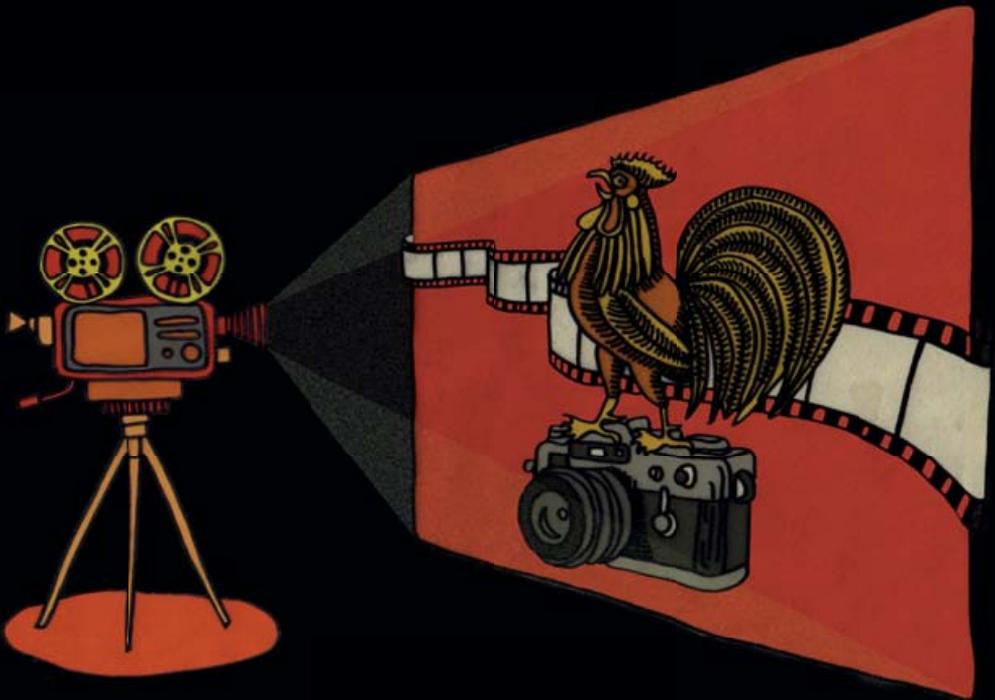


COLECCIÓN  
**CIENCIAS Y  
HUMANIDADES  
PARA MÉXICO**

# El siglo de Rulfo

Fotografía y cine  
en su vida y su obra

Roberto García Bonilla



**CONAHCYT**

CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES  
CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS

## **COLECCIÓN CIENCIAS Y HUMANIDADES PARA MÉXICO**

El Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt) difunde, a través de la colección Ciencias y Humanidades para México, obras de investigación científica y humanística que aportan conocimientos para el desarrollo y bienestar de nuestro país.

Las personas autoras, tanto nacionales como extranjeras, son profesionales y académicas altamente capacitadas en la investigación humanística y científica, dedicadas a la atención de las principales temáticas y los problemas prioritarios de México, así como del contexto latinoamericano.

Con la publicación de estos trabajos se conforma un corpus valioso, accesible para estudiantes de educación superior, así como profesionales especializados y no especializados. De igual forma, el público general podrá completar o enriquecer su formación mediante la lectura y el estudio de sus páginas.

Los libros de esta colección abordan cuestiones fundamentales y de interés, como salud, movilidad, soberanía alimentaria, migración, cambio climático, transición energética, educación, artes y literatura, y contribuyen al diálogo e intercambio de ideas sobre temas actuales que remiten a nuestras realidades.

De esta manera, el Conahcyt y el Fondo de Cultura Económica han unido esfuerzos para hacer de esta colección una muestra significativa de las visiones y los conocimientos que las y los expertos tienen respecto de algunos temas sobresalientes que hoy se debaten en México y América Latina.



# El siglo de Rulfo

COLECCIÓN  
**CIENCIAS Y  
HUMANIDADES  
PARA MÉXICO**



# El siglo de Rulfo

Fotografía y cine en su vida  
y su obra

Roberto García Bonilla



Primera edición, 2024

[Primera edición en libro electrónico, 2025]

García Bonilla, Roberto

El siglo de Rulfo. Fotografía y cine en su vida y su obra / Roberto García Bonilla. — México : FCE, Conahcyt, 2024

358 p. : fots. ; 23 × 17 cm — (Colec. Ciencias y Humanidades para México)

ISBN 978-607-16-8750-0 (FCE)

ISBN 978-607-8273-79-9 (Conahcyt)

1. Rulfo, Juan – Crítica e interpretación 2. Rulfo, Juan – Adaptaciones cinematográficas  
3. Fotografía artística – México 4. Literatura mexicana – Cine 5. Literatura mexicana – Fotografía I. Ser. II. t.

LC PQ7297.R89

Dewey 801.95 G532s

### *Distribución mundial*

Esta publicación forma parte del proyecto “Plataformas de difusión científica: narrativas transmedia para México” del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, apoyado por el Conahcyt en el año 2024.



© Roberto García Bonilla

D. R. © 2024, Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnologías  
Av. Insurgentes 1582, col. Crédito Constructor,  
Benito Juárez, Ciudad de México, CP 03940

D. R. © 2024, Fondo de Cultura Económica  
Carretera Picacho Ajusco, 227; 14110 Ciudad de México  
[www.fondodeculturaeconomica.com](http://www.fondodeculturaeconomica.com)  
Comentarios: [editorial@fondodeculturaeconomica.com](mailto:editorial@fondodeculturaeconomica.com)  
Tel.: 55-5227-4672

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías.

ISBN 978-607-16-8750-0 (FCE)

ISBN [pendiente] (electrónico-pdf, FCE)

ISBN 978-607-8273-79-9 (Conahcyt)

ISBN [pendiente] (electrónico-pdf, Conahcyt)

Impreso y hecho en México

*A la memoria de Jorge Aguilar Mora  
(1943-2024)*

Retrato de Juan Rulfo (ca. 1980).

**Fuente:** IISUE/AHUNAM/Fondo Alberto Dallal Castillo, Sección y número de imagen ADC-C103E510-1





# Introducción

La compleja relación entre literatura y escritura cinematográfica (guiionismo) es el punto de partida de *El siglo de Rulfo. Fotografía y cine en su vida y su obra*. Este trabajo se divide en dos partes, correspondientes a disciplinas en las que estudiosos de la obra de Juan Rulfo se han concentrado con énfasis en las tres últimas décadas: la fotografía y su relación con el cine.

El cine y la literatura comparten una convivencia que oscila entre la proximidad y el conflicto. Su fructífera y problemática relación es tan antigua como los orígenes de la cinematografía,<sup>1</sup> que surge con las adaptaciones literarias llevadas al cine. El propósito de ambas disciplinas reside en contar historias: la literatura lo hace con palabras y el cine mediante el montaje (luz, sonido, ruido, música y encuadre) de imágenes.

En cada medio se imponen formas particulares de percibir detalles naturales para contextualizar y actualizar, según los objetivos de productores y directores: la intencionalidad y significación es la interacción en el texto a dos voces (el dialogismo).<sup>2</sup> Las diferencias entre los recursos literarios y cinematográficos complican, pues, la transición y expre-

---

<sup>1</sup> En 1899 Georges Méliès realizó las dos primeras adaptaciones de las obras literarias *La cenicienta*, de los hermanos Grimm, y *King John*, a partir de la obra de Shakespeare. Cuatro años antes los hermanos Lumière proyectaron, durante una sesión de la Sociedad para el Fomento de la Industria Nacional, la primera película: *Trabajadores saliendo de la fábrica (La Sortie de l'usine)* (Soní Soto, 2022, p. 7).

<sup>2</sup> El dialogismo proviene de la teoría de Mijaíl Bajtín; el concepto de *intertextualidad* es muy explícito sobre todas las implicaciones para el análisis de la narrativa, en particular para la novela. La utilización de un medio distinto a la literatura puede modificar el sentido del texto de llegada, pues al cambiar los significantes se alteran los significados (Soní Soto, 2022, p. 11; Cutiérrez Estupiñán, s. f.).

sión entre ambas disciplinas; de ahí, en parte, su relación conflictiva. La novela del siglo XIX tuvo manifiesta influencia en el cine, que puede considerarse fruto del teatro-texto puesto en escena (de donde recibe los diálogos y la estructura de cuadros y escenas –autarquía del enfoque–). A su vez, el cine es hijo de la fotografía y las artes plásticas (Sánchez Noriega, 2001, pp. 66 y 69).

El fundamento de la relación estrecha entre literatura, cine y guionismo reside en la narración; ya sea mediante textos o imágenes visuales, la influencia entre ambas disciplinas es mutua. El poeta alemán Hans Magnus Enzensberger señala: "Desde el surgimiento del cine, la literatura ha dejado de ser lo que fue, la dramaturgia del cine ha influido en la novela moderna a todos los niveles. Y lo contrario también es cierto" (Enzensberger, 1992, p. 12).

Rulfo se propuso asesorar las adaptaciones de sus textos literarios y procuró involucrarse en la escritura cinematográfica como guionista. El mayor ejemplo es el *El gallo de oro*, que a lo largo de 30 años se conoció como guion, aunque meses después de la primera edición Jorge Ruffinelli (1980) y Heber Raviolo (1981) lo definieron, respectivamente, como "novela corta" y "relato cabal". *El gallo de oro* es un raro ejemplo de texto para cine; su autor lo relegó o lo guardó casi dos décadas antes de aceptar que se publicara como "argumento" o "texto para cine".

La afición por el cine que Juan Rulfo manifestó desde la infancia lo convirtió en un gran cinéfilo, y en el curso de su vida tuvo claro que podría seguir una carrera de guionista, como lo habían hecho colegas suyos, que encontraban en esta actividad una variante a su escritura de ficción o ensayo.

En la industria del entretenimiento el guionismo no tenía la jerarquía de creación autoral. Su objetivo central, incluso ahora, es la remuneración económica. Los beneficios que procuraban alcanzar eran "la venta de algunas novelas, cuyas reediciones parecían no tener fin –señala Maricruz Castro Ricalde– hasta las ganancias que reportaban por los derechos de adaptación cinematográfica". El prestigio de la literatura ha sido

muy superior; incluso el cine ha padecido la marginalidad (Castro R., 2018, p.163).<sup>3</sup>

Una figura conocida en nuestro ámbito fue Gabriel García Márquez, quien desarrolló una amplia carrera como guionista, paralela a su trabajo escritural de ficción y sus colaboraciones como articulista en la prensa. Recordemos a escritores estadounidenses cuyas obras se divulgaron en el cine: William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck o F. Scott Fitzgerald han sido “ejemplo de una falta de prejuicios hacia la cultura de masas que los escritores europeos no supieron vencer con tanta facilidad” (Cañuelo Sarrión, 2008, p. 12).

El concepto de *adaptación* de un texto literario al cine es una forma de traslación del texto a la imagen: la traducción entre distintos lenguajes [intersemiótica], procura la fidelidad al texto. Otra manera de traslado se basa en la búsqueda de equivalencia “respecto al espíritu de la obra de origen, cuyo resultado depende de las exigencias dramáticas de las películas y la eficacia de las imágenes”. Y un último caso lo representan las adaptaciones libres, en las que los textos literarios sólo fungen como punto de partida o “fuentes de inspiración” (Soní Soto, 2022, pp. 12-13).<sup>4</sup>

Existen diversos tipos de adaptación; Robert Stam señala: “El texto fuente forma una red informativa”, y enunciaciones discursivas que en la adaptación pueden recuperarse de diversas maneras: intensificando, desdeñando, alterando o incluso subvirtiendo el texto original en distintas gradaciones (2014, p. 110).

La influencia de Rulfo en cineastas de diversas generaciones es profunda y permanece hasta nuestros días. Un ejemplo lo encontramos en

<sup>3</sup> “Tengo la impresión de que las concepciones filosóficas modernas de la imaginación —llegó a señalar el filósofo Gilles Deleuze— no tienen para nada en cuenta al cine” (Castro, 2018, p. 163).

<sup>4</sup> En las adaptaciones de textos literarios, las realizaciones cinematográficas siempre están en desventaja porque históricamente la literatura ha sido una disciplina superior, más cercana a personas cultas; mientras que el cine surgió para audiencias populares. Sólo en casos excepcionales se ha considerado que una película posee mayor calidad estética que el texto literario del que proviene (Sánchez Noriega, 2011, p. 68).

Rubén Gámez. Con los años, *La fórmula secreta* (1965) se convirtió en par-teguas dentro del cine mexicano: integró dos estéticas; sus autores siempre tuvieron entre sus preocupaciones y temas de reflexión y creación a la capital del país. Por la libérrima extravagancia de sus imágenes, *La fórmula secreta* mantiene intacta su originalidad.

Los breves textos de Rulfo presentes en este mediometraje sintetizan su crítica, pronunciada al vacío una y otra vez por sus personajes. También se aprecian aportes sin concesiones por parte de Gámez, quien trabajó con tenacidad para explicar de manera alegórica un país donde cada día se presiente y se respira el miedo hasta en los territorios más recónditos.

La influencia de Rulfo sigue vigente en la fotografía y en el cine. Fue protagonista del naciente cine experimental e independiente mexicano en los años sesenta. Un enfoque de análisis ha sido abordar las huellas de los elementos cinematográficos en la obra literaria de Rulfo.

La recepción negativa de las adaptaciones de la obra rulfiana al cine se debe a diversos factores: el principio -ex profeso o imaginario- de fidelidad del que partieron la crítica y el propio escritor. Este criterio, en general, se ha mantenido por décadas. Las versiones cinematográficas, *a priori*, están en desventaja frente a las obras literarias, más aún cuando se trata de una obra clásica. Sólo en casos excepcionales una película puede llegar a considerarse superior al texto que la originó.

La representación simbólica, por ejemplo, de *Pedro Páramo* en la literatura y en la cultura mexicana, dificulta, *a priori*, cualquier aproximación al cine; sobre todo porque se está priorizando la “fidelidad” al texto literario, mientras la “traición” al original emerge como un criterio clásico y sumario que sugiere “conocer el texto fuente, al que se le atribuye una legitimidad estética que se le niega al cine” (Zavala, 2014, p. 14).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “El procedimiento de la teoría clásica consiste en comparar la adaptación. Al buscar el grado de fidelidad se establece automáticamente una relación ancilar del cine hacia la literatura” (Zavala, 2014, p. 14).

Lo deseable sería ir más lejos y, a partir de la fuente original, en el proceso de adaptación (“aproximación intertextual”), señala Robert Stam, “se puede tomar, amplificar, ignorar, subvertir o transformar de manera selectiva”, ya lejos de la noción de “fidelidad” podría dirigirse la atención a la “transferencia de energía creativa o a “respuestas dialógicas [intertextuales] específicas, a ‘lecturas’ y ‘críticas’ e ‘interpretaciones’ y ‘reescrituras’ de las novelas fuente [...] que siempre podrán tomar en cuenta los vacíos que existen entre los diferentes medios y materiales de expresión” (Stam, 2014, pp. 110-111).

En oposición, desde 1926 Virginia Woolf advertía una constante en la crítica sobre las adaptaciones: el deber del cine reside en la búsqueda de nuevos símbolos para plasmar, de manera diferente, el pensamiento y el sentimiento respecto del lenguaje verbal de una obra literaria (Rodríguez, 2007, p. 85). Es necesario explorar y experimentar con los propios recursos cinematográficos, pues son dos concepciones muy diferentes la del realizador de cine y la del crítico. En aquellos años del siglo xx, Boris Eikhenbaum también observó que toda película se extiende en el tiempo; en consecuencia, el discurso cinematográfico no está desligado de lo verbal, aunque en apariencia se basa en la imagen (Baltodano Román, 2009, p. 12).

Diversos enfoques, juicios e imaginarios han dado lugar a un predominio de la fotografía frente a una filmación, cualesquiera que sean sus características. Aquí se abunda en la polémica entre estas dos formas de representación y se explica por qué son centrales en esta investigación. De ahí que ambas disciplinas se integren en *El siglo de Rulfo. Fotografía y cine en su vida y su obra*. El título enfatiza el lapso que comprendió la vida del escritor jalisciense: nació en el año de la promulgación de la Constitución de 1917 y murió en 1986, en plena crisis del presidencialismo, entre múltiples medidas de austeridad, imperativas para cumplir con los principios básicos del nuevo modelo económico que abrazó el gobierno (teoría económica neoclásica), cuyos objetivos eran la estabilización y el pago de la deuda externa (Cordera y Tello, 2010, p. 28).

El título de esta investigación alude a la relevancia histórica en el México de los años 1917 a 1986. La Revolución y la Cristiada marcaron a varias generaciones. En suma, se crearon saberes y se fortalecieron tradiciones, aunque con el paso del tiempo –y en nombre de la modernidad y el flujo de la globalización– muchos usos y costumbres se han erosionado. En este contexto, la literatura, la fotografía y la incursión de Juan Rulfo en el cine enriquecieron la cultura mexicana del siglo xx.

\*\*\*

*El siglo de Rulfo. Fotografía y cine en su vida y su obra* surgió de una investigación universitaria, cuya estructura se amplió en extensión y temáticas. Su estilo tiende hacia una escritura ensayística en la que confluyen diversos géneros: desde la investigación académica hasta la biografía, que si bien se presenta de manera fragmentaria abarca un recuento de épocas con personajes y sus circunstancias. Los escenarios históricos son una constante que enmarcan, sitúan la trayectoria de nuestro autor y su obra; acentúan y equilibran, según sea el caso, la relación espacio-temporal de épocas y momentos particulares. Los capítulos que conforman ambas partes siguen un orden cronológico-temático, aunque en algunos casos la continuidad temporal se interrumpe para preservar la estructura a partir de la temática fotografía-cine.

En la primera parte "La fotografía: afición, testimonio y arte", el capítulo el "Panorama sobre el escritor y fotógrafo" documenta su aprendizaje y trayecto existencial; se identifican las semejanzas temáticas que caracterizaron su trabajo en la literatura y la fotografía, así como las diferencias naturales que se originaban al tener objetivos y recursos distintos en cada disciplina. Asimismo, se destaca la importancia de la fotografía en Rulfo, que se orienta más hacia el testimonio, la preservación y la resonancia en las ciencias sociales, que al análisis de la imagen en sí misma. En el apartado "La fotografía: historia, arte y biografía" se observa cómo vinculó su proyecto creativo con la realidad de su entorno: desde el

familiar hasta el nacional. El país se transformó desde el porfiriato hasta el fin de los gobiernos surgidos de la Revolución institucionalizada. A partir de los años ochenta sobrevino un viraje en la dirección del Estado. Desde entonces, se priorizó la economía sobre la política, hecho que coincidió con la apertura al comercio internacional, tras la crisis de las instituciones de gobierno que habían procurado el bienestar social a través de un Estado protector, paternalista y autoritario. Los principios nacionalistas se agotaron y se sustituyeron por un nuevo modelo económico. Estos cambios se insertaron en la conformación del mundo globalizado. Desde 1982, el gobierno mexicano manifestó la influencia de las políticas económicas de los Estados Unidos de América, su mayor socio comercial y la mayor potencia económica del orbe en ese momento. Bajo la administración de Miguel de la Madrid (1982-1988), se dio un amplio respaldo al modelo neoliberal, sobre todo ante el agravamiento de la crisis financiera, acelerada por el sismo del 19 de septiembre de 1985. “La corriente neoliberal dentro del gobierno ganó” (Cordera y Tello, 2010, pp. 27-28).

En un principio, las transformaciones del país fueron más visibles en la capital. Estamos ante el choque campo-ciudad; ruralidad-urbe, la confrontación entre tradición e innovación; entre un pasado histórico y un presente “líquido” (retomando el concepto de “modernidad líquida” de Zygmunt Bauman [2003]).<sup>6</sup> Ese contraste se acentuó con el paso de los años. México era más urbano en 1985 y en 1955 el panorama era muy distinto al de 1910.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> La sociedad líquida está signada por relaciones interpersonales y colectivas transitorias; los cimientos se han vuelto frágiles y se han perdido, en consecuencia, las relaciones se han tornado efímeras y contingentes.

<sup>7</sup> En 1910 la población urbana era de 4 millones 348340 habitantes y la población rural era de 19 millones 812030 habitantes; en 1990 la población urbana era de 57959720 habitantes; mientras que la población rural ascendía a 22 millones 547100 habitantes. Véase: Semarnat/Inegi, *Compendio de Estadísticas Ambientales 2008* en: [https://apps1.semarnat.gob.mx:8443/dgeia/informe\\_2008/compendio\\_2008/compendio2008/10.100.8.236\\_8080/ibi\\_apps/WFServletd139.html](https://apps1.semarnat.gob.mx:8443/dgeia/informe_2008/compendio_2008/compendio2008/10.100.8.236_8080/ibi_apps/WFServletd139.html)

Según el Inegi, en 1950 la población rural en México equivalía a 57% de la población; en 1990 a 29% y en 2020 tan sólo a 21%.

En el capítulo “Trazos sobre la fotografía en México a principios de siglo xx” se explora la efervescencia cultural en un país que se volvió foco de atención de viajeros extranjeros que llegaron a México. Fotógrafos como Hugo Brehme, Walter Reuter y Kati Horna hicieron de México su segunda patria. Algunos quedaron fascinados con nuestro país tras sus estancias temporales; México embelesó a figuras como Edward Weston, Paul Strand, Tina Modotti, Cartier-Bresson y Robert Capa, quienes deploraron sus contradicciones y departieron con fotógrafos mexicanos como Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Gabriel Figueroa.<sup>8</sup>

Rulfo conoció el ambiente cultural de esos años. Llegó a la capital del país en 1935, se asentó, ingresó a la burocracia (1936) y recorrió la ciudad muchas veces con su Rolleiflex. En su fotografía prevalece la búsqueda testimonial con una fijación esteticista que se había nutrido de múltiples fuentes. Un acervo fundamental serían las fotografías del Archivo Casasola, colección fundamental en la conformación de imaginarios sobre México, dentro y fuera del país. La fotografía de Rulfo, analizada por las nuevas generaciones, revelará aspectos actualizados, aún inéditos, sobre el proyecto artístico de un creador integral y multifacético.

El capítulo “Labradores como protagonistas, entre la luz y la tierra” trata sobre las influencias que tuvo el naciente escritor y fotógrafo. “Los inicios del fotógrafo y las primeras publicaciones (1949-1960)” hace un recorrido por las publicaciones en que Rulfo dio a conocer sus fotografías; las primeras aparecieron en la revista *América* (1949), cuando él tenía 31 años de edad; después se publicaron en *MAPA: Automovilismo y Turismo; Caminos de México; México/This Month; La Cultura en México; Sucesos para todos; México en la Cultura...* Realizó su primera exposición en la primavera de 1960, en la Casa de Cultura de Guadalajara. En 1963 ingresó al Instituto Nacional Indigenista, donde laboró hasta el final de su vida.

---

<sup>8</sup> Uno de los viajeros más notables fue Sergei Eisenstein, quien pasó casi dos años (1930-1932) preparando y filmando *¡Que viva México!* en medio de múltiples contratiempos y, tras 60000 metros de película, ésta quedó inconclusa. Le fascinaron las calaveras mexicanas y la natural familiaridad de los mexicanos con los muertos.

Hubo un silencio de dos décadas entre la discreta exhibición en Jalisco y la gran exposición en el Palacio de Bellas Artes de la capital del país en el verano de 1980.

En “El coleccionismo como documento y asidero de la memoria”, advertimos la preservación del pasado como parte del legado histórico, revitalizado en las distintas series de fotografías que realizó Rulfo, por ejemplo, en la región mixe, descrita en “Éxodo a México: Walter Reuter y las fotografías en Oaxaca”, que ejemplifica, además del exilio, la diáspora judía en la persona del fotógrafo berlinés, compañero de Rulfo en varios proyectos. En “Henri Cartier-Bresson en México, Juan Rulfo en París” seguimos la relación entre Rulfo y el marsellés. El primer viaje del fundador de la agencia Magnum -a través de sus fotografías en la Ciudad de México (1935)- fue una revelación para el joven Rulfo, recién llegado de Jalisco a la gran urbe. En este apartado se comprobará la importancia que tuvo para Rulfo la Ciudad de México, como personaje literario y símbolo en sus fotografías urbanas. Ese interés se plasmó en dos centenares de imágenes que realizó en las estaciones de trenes del Valle de México, sobre las cuales se ahonda en “Las fotografías de *En los ferrocarriles*, testimonio, experimentación y creación”. El ferrocarril es un personaje literario y también forma parte de la iconografía del cine mexicano; presente en *A la sombra del puente* (Gavaldón, 1946), *Del brazo y por la calle* (Juan Bustillo Oro, 1956). En *Víctimas del pecado* (Emilio el Indio Fernández, 1950), junto al paso de los trenes se observan los horizontes y firmamentos de Gabriel Figueroa: ambientes difuminados, callejones sórdidos que contrastan con la elegancia y boato de los clientes del cabaret Changó. Por otro lado, en *Vagabunda* (Morayta, 1950), en una introducción a modo de noticiero, se presenta el puente de Nonoalco, frontera entre la pobreza y el bienestar, como ilustración de los conflictos sociales, de la realidad en esa zona de la ciudad y de las paradojas de una sociedad con imperativos de transformación sin infraestructura suficiente en los distintos ámbitos económico-administrativos y socioculturales. La presencia del tren es símbolo de la modernidad, en choque y contradicción con los denominados

cinturones de miseria que rodean al puente de Nonoalco, que también es parte de la trama (Aviña, 2022). En “La fotografía: oficio, profesión y arte” se discute sobre la dualidad literatura-fotografía en la trayectoria de Juan Rulfo, quien se consideraba sólo un fotógrafo aficionado a quien le interesaba tomar instantáneas, asentado en la intuición. Si bien consideraba que la realidad está frente a la mirada, es necesaria la imaginación para escribirla.

La segunda parte, "Escenarios de Rulfo en el cine mexicano", indaga sobre la relación que tuvo Rulfo con el cine: el vínculo con directores comerciales e independientes, sus colaboraciones en la escritura cinematográfica y su comunicación con los directores. También se aborda la reacción del escritor-fotógrafo a las adaptaciones de sus textos literarios. Esta parte es una revisión panorámica, más personal que integral. Se priorizó la literatura y el guionismo sobre los procesos de producción cinematográficos; se acentuaron los contextos antes de llegar a conclusiones particulares.

Aunque intenté ofrecer un panorama general de temáticas, personajes y obras, me concentré en dos películas: *Pedro Páramo* y *El imperio de la fortuna*. La primera, basada en la novela más relevante del siglo XX mexicano, se rodeó de grandes expectativas, representando un desafío mayúsculo e implícito, *a priori*, una desventaja para la película de Carlos Velo. Con algunas excepciones, el cine independiente, experimental, fue el más propicio para Rulfo a la hora de trasladar sus textos al cine, y el más apropiado para sus proyectos como escritor cinematográfico. *Pedro Páramo* demandaba una compleja reestructuración para ser adaptada al cine. Habría sido muy difícil convertir un guion ceñido al texto literario en una película para audiencias masivas. Rulfo sabía que un guion se transforma por la participación colectiva en el proceso de filmación. De ello se deduce que, salvo algunas excepciones, tenía reparos sobre las libres adaptaciones de sus textos.

Le resultaba difícil tasar un precio de su obra literaria como un producto del cual obtendría un beneficio económico. Una posible razón es que tuviera conflicto con la fama; por un lado, la merecía y *sottovoce*

apelaba al lugar que le correspondía cuando llegaba a considerar que no lo tenía. Y, por otro lado, pedir retribuciones proporcionales a la valía de su trabajo le significaba, también, servirse de su fama de manera explícita, lo cual es legítimo, aunque podía sombrear su rigor ético. El ideal como autor de textos adaptados al cine habría sido, para él, que las filmaciones mantuvieran un nivel artístico.

En “La presencia del cine en la literatura” se muestra cómo el cine pudo influir a Rulfo en la incorporación de técnicas propias de la filmación en estructuras narrativas de textos de ficción. Incluso se realiza un análisis comparativo entre la película *Citizen Kane*, de Orson Welles, y *Pedro Páramo* (Weatherford, 2006). En “*Talpa* de Alfredo B. Crevenna: censura e ilustración de la literatura” se ahonda sobre la primera adaptación de un texto de Rulfo, a quien se tomó en cuenta durante el proceso de la realización, si bien el resultado lo decepcionó.<sup>9</sup>

“*El despojo* de Antonio Reynoso” (1960) y “*La fórmula secreta* de Rubén Gámez” (1965) son las colaboraciones en el cine que sí dejaron satisfecho a Rulfo, aunque en ciertos momentos lo negara. La duración de la primera es de menos de 12 minutos; Jorge Ayala Blanco afirma que el texto original “jamás” fue escrito y las 10 secuencias publicadas son una “reconstrucción” del argumento del escritor jalisciense. Rafael Corkidi recuerda que el ambiente de la historia era el mundo de “Luvina” (Rulfo, 1980b, p. 107). El cine de autor, experimental y de vanguardia le dio más satisfacciones al creador de Apulco. A lo largo del capítulo “*La fórmula secreta* de Rubén Gámez” se habla de este mediometraje hito, el cual sólo tiene texto en dos escenas (de las 10 que la conforman). Rulfo las escribió después de la filmación de la película.

<sup>9</sup> Rulfo recordó, en 1983, por qué incursionó en el cine: “pensé que era [...] interesante, otro medio de expresión. Escribí algunos guiones cinematográficos [...] entonces me di cuenta que el cine era en México una cosa mecánica con escenarios de cartón [...] los norteamericanos iban hasta Durango, en México, para filmar sus *westerns* en escenarios naturales. En cambio, los mexicanos no los utilizaban”. Y sobre los guiones comentó: “Es un milagro cómo salen las películas, si los guiones que mandan no tienen ni pies ni cabeza, los hacen gentes que no saben ni escribir su nombre”. (Fiorillo, 1996, p. 20; García, 1986, p. 10).

En México, *La fórmula secreta* se consideró agresiva y extravagante, incluso llegó a provocar miedo. Con el paso de los años se convirtió en una película de culto. En los festivales internacionales se la censuró de manera explícita y disimulada. En Cannes, por ejemplo, fue rechazada por no ser largometraje; en Venecia, los organizadores del festival la elogiaron, pero no la admitieron porque consideraron que la película “ofendía a los Estados Unidos” (Rubén Gámez, 2014, pp. 218-219). En México fue reconocida como un parteaguas del cine experimental. Gámez estrenó su primer largometraje, *Tequila*, muchos años después de *La fórmula secreta*, en el que México seguía siendo el *leitmotiv*; aquí las audiencias tampoco están frente a narraciones convencionales; el pesimismo impera y la intensidad fluye en una recurrencia de imágenes que se tornan motivos y símbolos alrededor de México; mientras la capital del país, con su gran zócalo, es escenario y protagonista.

La originalidad insólita es un rasgo que identifica las películas en las que colaboró Rulfo como escritor. Su relación con Emilio *el Indio* Fernández no ha recibido el debido reconocimiento de especialistas del cine y las literaturas del yo. *El Indio* Fernández, como se le conocía, proyectó una imagen del macho mexicano ante los cinéfilos, dentro y fuera de México, sobre todo en la Época de Oro. “Juan Rulfo, ¿taquígrafo, coargumentista o adaptador de *Paloma herida*?” es un recorrido del encuentro entre dos creadores; explora, en lo posible, las peripecias que rodearon su colaboración. Rulfo aceptó trabajar con *el Indio* Fernández con la condición de que Juan José Arreola lo acompañara en la conformación del guion de *Río arriba*, que se transformó en *Paloma herida*. El autor de *Confabulario* colaboró por breve tiempo. En este apartado se evidencian rasgos autorales de Rulfo en el guion. Aunque difuminadas, sus huellas como argumentista son inocultables.

Se avista el rechazo de la crítica a *Paloma herida*, si bien con el paso de los años se han ponderado las apreciaciones sobre la película, cuyo protagonista, Danilo Zeta -interpretado por el mismo director- es un irredento cacique explotador consciente de su ocaso. El crítico Eduardo de la Vega

la consideró “grotesca obra decadente”. Al paso del tiempo, algún mérito se le ha concedido. A más de 40 años de su estreno, Jorge Ayala Blanco –el crítico más constante de nuestro cine– declaró que la película le gustaba: “[aunque] es fallida y delirante [...] es genial y la más rulfiana de todas. Es puramente plástica” (González Boixo, 2018, p. 335). José Carlos González Boixo matiza la opinión de Ayala Blanco: la “versión” o “adaptación” –tal como figura en los créditos de la novela– es obra de Rulfo, que aporta indicaciones precisas sobre la composición de algunas escenas y su estructura narrativa. El investigador español concluye que, si bien es simplista y maniquea, *Paloma herida* posee un tono “artístico”, inusual en el cine comercial (González Boixo, 2018, p. 335-336).

“Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes: principio y fin del cine mexicano” se enfoca en la significación que tuvo el encuentro de tres de los más importantes escritores de la literatura mundial: Rulfo, precursor del *boom* latinoamericano; Fuentes, quien junto a Cortázar fue uno de sus más entusiastas promotores; y García Márquez, gran difusor del realismo mágico. De su novela *Cien años de soledad* se han vendido más de 30 millones de ejemplares, hasta ahora y *Pedro Páramo* se ha traducido a más 50 lenguas. La coincidencia de estos escritores en México es uno de los acontecimientos más relevantes del dinamismo cultural que se vivía en el mundo después de la segunda Guerra Mundial. Se sumaron voces de humanistas, intelectuales y artistas a favor de la emancipación del imperialismo estadounidense, en plena Guerra Fría (1947-1991) con la Unión Soviética, mientras sus respectivos aliados no quedaron fuera de las tensiones y conflictos. Los intelectuales progresistas abrazaron la Revolución cubana (1959), que se convertiría en una gran utopía.

Esa agitación geopolítica gestó una confluencia de todas las disciplinas; se transformaron y nutrieron las mesas de redacción de publicaciones periódicas y suplementos culturales que oscilaban entre la divulgación, la especialización y la erudición. El cuestionamiento y la polémica se volvieron imprescindibles; el pulso y el pensamiento de las diversas posiciones se expresaron en las revistas y diarios de América Latina

desde finales de los años cincuenta hasta los setenta. Se volvió común “el debate crítico sobre la fundación política o ideológica de los valores estéticos y, especialmente, de los valores literarios”. Se asoció la práctica de la literatura con la revolución, y la mayoría de los escritores se pronunciaron a favor de una nueva izquierda. Beatriz Sarlo considera que “Fueron debates socialmente significativos, sea cual sea el juicio que se haga sobre los acontecimientos políticos que los enmarcan” (Sarlo, 2006, p. 115).

Cabe recordar dos publicaciones en las que colaboraron Rulfo, García Márquez y Fuentes: la *Revista Mexicana de Literatura* (RML, 1956-1965) –que el mismo autor de *Terra nostra* y Emmanuel Carballo fundaron– y *La cultura en México*, suplemento cultural del semanario *Siempre!* (LCM, 1962) que dirigía Fernando Benítez. Ambas publicaciones daban a conocer a representantes de la vanguardia europea y estadounidense. El autor de *Aura* antepuso el “universalismo” al “nacionalismo” posrevolucionario. En ese ambiente de renovación se gestaron las más importantes colaboraciones para el cine. En ese decenio Fuentes colaboró con García Márquez, entre 1963 y 1964, en la elaboración del guion para la película *El gallo de oro* y participó en la escritura del guion para el *Pedro Páramo* de Carlos Velo (1965).

Los capítulos “*Pedro Páramo* de Carlos Velo” y “*El gallo de oro*: película y novela” se desarrollan en subtemas que abordan el proceso de creación de las obras, la publicación de las novelas, su adaptación al cine y la recepción de las películas.

En “El proyecto y su filmación: novela, película y personajes” se abunda con minucia en los detalles que precedieron a la filmación de la cinta. Carlos Velo elaboró el plan a lo largo de 10 años: *Pedro Páramo* ya era la novela mexicana más importante del siglo xx y Velo era un prestigiado documentalista (*Torero* llegó a la preselección para el Oscar), aunque nunca había dirigido una historia ficcional. El cineasta gallego fue vecino y amigo de Rulfo, antes de que se iniciara el proyecto. Hubo diferencias y tensiones entre ellos alrededor de la filmación de *Pedro Páramo*. En “Adaptación y realización de un clásico literario” se describe la gestación de la película; el guion definitivo tuvo nueve versiones previas

a la definitiva, realizada por Carlos Fuentes. Hubo múltiples cambios, incluso, desde el reparto: el director tuvo restricciones y se suprimieron escenas fundamentales tanto en el guion como en la trama. La censura estuvo presente. Muchos detalles impidieron crear la atmósfera que requería la ficción de Rulfo. El productor de la versión de Velo fue Manuel Barbachano Ponce.<sup>10</sup> En “La recepción de la crítica y el vínculo entre texto e imagen” se muestra la reacción de la crítica dentro y fuera de México; llama la atención que en México las reacciones fueron más acres que en el extranjero. Con todas sus imperfecciones, ésta es una película de culto en el cine mexicano: su temple artístico es innegable y su difusión es amplia aun en nuestros días.

Las películas basadas en la literatura de Rulfo siempre han provocado expectación, y la crítica ha sido en particular severa. Existen adaptaciones dignas, una de ellas se trata en “*El rincón de las vírgenes* de Alberto Isaac”, basada en los cuentos “Anacleto Morones” y “El día del derrumbe”. En el apartado se enfatiza esta notable adaptación, a cuya filmación asistió el propio escritor. Es una versión libre y tiene agregados que dan originalidad al guion del propio Isaac; además, rescata la parodia y la sátira rulfianas con humor. Las actuaciones de los protagonistas son destacadas en el desenfado, la naturalidad y provocación al *establishment* y la doble moral imperantes. El filme es protagonizado por Carmen Salinas, Alfonso Arau y Rosalba Brambila; mientras que el personaje Anacleto Morones es interpretado por Emilio *el Indio* Fernández.

En “Argumento, guion, película, novela y personajes” de *El gallo de oro* se profundiza sobre la obra más insólita de Rulfo. Son diversas las razones por las que pasó del confinamiento al tardío reconocimiento. A lo largo de este apartado se describe el proceloso recorrido que tuvo el

---

<sup>10</sup> Manuel Barbachano fue uno de los productores más relevantes del cine mexicano; realizador, entre otras obras, de *Raíces*, *Nazarín*, *Tajimara*, *Las dos Elenas*, *Tequila* y *La tarea prohibida*. *Raíces* es una película indigenista (1954), dirigida por Benito Alazraki con producción de Manuel Barbachano Ponce; en 1955 recibió el premio de la crítica en el Festival de Cannes.

texto; de ningún modo puede minimizarse la obra, aunque frente a *Pedro Páramo* siempre quedará disminuida. *El gallo de oro* tiene diversas significaciones en la vida y en el proyecto escritural de Rulfo. Entre las dudas que se ciernen alrededor del *script*-argumento-novela, ¿es posible que hubiese escrito de manera paralela ambos textos, el guion y la novela? Poco antes, nuestro escritor había publicado *Pedro Páramo*, que tuvo elogiosa recepción en México y en el resto del mundo, a partir de la primera traducción de Mariana Frenk-Westheim al alemán en 1958.<sup>11</sup>

La publicación de *El gallo de oro* habría sido imposible sin el consentimiento de Rulfo. Aunque no estuviera al tanto del proceso editorial, dio su autorización a Vicente Rojo para que Ediciones Era publicara el libro:

Hubo que esperar 24 años –recuerda el periodista brasileño Eric Nepomuceno– para que las librerías pudiesen vender un nuevo libro de él. No se trataba, sin embargo, de ningún texto nuevo: gracias a la osadía de su buen amigo Vicente Rojo, lo que las librerías vendieron [...] es un texto escrito originalmente para el cine [...] La historia es hermosa, el texto, bien escrito. Pero Rulfo dice que no quería verlo publicado. Dice que no tiene nada que valga la pena publicar. Dice que no puede trabajar como debería (Nepomuceno, 1982, pp. 1-2).

En los siguientes capítulos, “La publicación de *El gallo de oro* y su adaptación al cine” y “La primera versión cinematográfica de *El gallo de oro*”, se ofrece un panorama de la realización de los dos guiones, en cuyas portadas Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes aparecen como autores. En realidad, el escritor colombiano realizó la primera versión preliminar y, en la segunda versión, la definitiva, prevaleció el trabajo de Fuentes. Se describen, a grandes rasgos, las diferencias y similitudes entre ambas versiones. En “Valoración de la crítica a *El gallo de oro* como guion y novela” se revela, en perspectiva, la importancia de *El gallo de oro* desde

<sup>11</sup> A la traducción de Mariana Frenk-Westheim, siguieron las traducciones al inglés (1959), al francés, al italiano (1960), al finés y danés (1961) hasta alcanzar más de 50 lenguas.

que se publicó como guion y la respuesta inmediata de Jorge Ruffinelli, Heber Raviolo, y más tarde de Milagros Ezquerro, quienes analizaron cómo el texto, publicado con *El despojo* y *La fórmula secreta* en un volumen, no era un guion sino una novela. Ezquerro estableció temáticas asociadas y caracterizaciones de los protagonistas relacionados con la primera novela y la definió como una “novela corta”.

En “*El imperio de la fortuna* de Arturo Ripstein”, el director encontró un equilibrio entre la fidelidad a la esencia de la historia y la libertad para concebirla distinta al original; la adaptación traslada la realidad social a los años ochenta y preserva la vitalidad de los personajes, manteniéndose la huella de Rulfo. El guion de Paz Alicia Garciadiego posee una riqueza puntillista en la pormenorización de la escenografía y un excepcional oído que capta el habla popular combinada con estructuras sintácticas literarias. Con Ripstein, la elementalidad de espacios y personajes alcanza un realismo perturbador que nos recuerda al Buñuel de *Los olvidados*: la maldad congénita de la condición humana es un rasgo característico de la filmografía ripsteiniana que Garciadiego delinea con incisión en el melodrama. El pesimismo de Ripstein es muy afín al de Rulfo: más lacónico y menos histriónico, aunque también amargo.

La filmografía en torno a Rulfo es extensa. En “Otras adaptaciones”<sup>12</sup> se mencionan películas representativas sobre los textos de Rulfo, de directores como Mitl Valdez, José Bolaños, Jorge Bolado y de algunos, poco conocidos, como Jaime Ruiz, que a partir del relato “Los girasoles” realizaron el cortometraje *Agonía* (1991).

En “Juan Carlos Rulfo. El cine: documento, memoria y biografía” nos situamos en el periplo existencial, intelectual y creativo de Rulfo, realizado por el documentalista y director Juan Carlos Rulfo (1964), hijo

<sup>12</sup> Habrá que mencionar que existe una tercera adaptación de *Pedro Páramo* (1981), aunque es inaccesible. Es una versión en video para televisión bajo la dirección de Salvador Sánchez. En su *Índice cronológico* (1992), Moisés Viñas no consigna más datos. Y Carlos Monsiváis se ha referido a una versión de la novela de Rulfo, “Pedro Páramo, los treinta años de un clásico” (1985), mencionando la dirección de Salvador Sánchez (García Bonilla, 2009, p. 463).

menor del escritor, quien busca en *El abuelo Cheno y otras historias* (1993) los rastros de su abuelo que fue asesinado cuando su padre tenía seis años de edad, un hecho que marcó la vida del futuro escritor. Y en *Del olvido al no me acuerdo* (1999) recupera huellas visibles de su padre, alternándose con evocaciones de doña Clara Aparicio, madre del cineasta, quien trae al presente momentos significativos de sus encuentros con el joven Juan Pérez Vizcaíno, a la postre, Juan Rulfo.

En *Cien años con Juan Rulfo* (2017) fotografía y cine se actualizan a través de la mirada de un país devastado por el despojo y la impunidad en todos los sectores de la sociedad. La serie se conforma de siete capítulos. El primero es “Hacia *El llano en llamas*; el segundo “*Pedro Páramo*, el oficio de escribir”. El tercer y cuarto capítulos presentan los alcances del autor en la fotografía y sus incursiones en el ámbito cinematográfico como asesor en la filmación de textos suyos y la escritura de algunos de los guiones más extraños del cine mexicano. El quinto capítulo, “El México de Juan Rulfo” muestra que la historia es esencial para quien quiere conocer un país como México, multilingüe y multicultural. El sexto, “La dignidad del silencio”, revela cómo la soledad marcó desde la niñez la vida del futuro escritor; sabemos, además, el gran viajero y conversador que fue entre sus allegados. El último episodio, “Cien años con Juan Rulfo”, es una suma de momentos notables de los capítulos anteriores. Con esta serie Juan Carlos Rulfo preserva la esencia del pasado familiar y testimonia circunstancias, lugares y personajes; algunos de ellos convivieron con Rulfo y se suman a las voces, cuya singularidad permite un enfoque puntual del documentalista, con diversos matices e interpretaciones sobre su padre. En *Cien años con Juan Rulfo* transitamos en los territorios de la autobiografía y la biografía.

La “Influencia y legado de Rulfo en el cine” es el último capítulo de este libro. Las “Conclusiones fragmentarias” son un recuento de esta investigación. El “Apéndice” incluye tres apartados: “El tiempo acuñado”, una “Cronología” sobre la vida y trayectoria de nuestro autor y una “Filmografía” sobre las adaptaciones cinematográficas de la obra de Juan Rulfo, así como documentales y entrevistas sobre la vida del escritor.

# Primera parte

LA FOTOGRAFÍA: AFICIÓN, TESTIMONIO Y ARTE



# 1. Panorama sobre el escritor y fotógrafo

En la obra de Juan Rulfo, la literatura y la fotografía se retroalimentan, aunque estudiosos y aficionados no siempre precisen o coincidan al explicar cómo incidieron y se complementaron los procesos de creación de la obra; forma y contenido culminaron en la creación literaria y fotográfica. La escritura procede de la lectura “quiero aprender a escribir leyendo” (Pacheco, 1959, 20 de julio, p. 3) y se relaciona con una historia. Las representaciones visuales –la pintura, la fotografía, el cine– se centran en leer y aprehender el mundo. Y el proceso creativo del escritor se inicia a partir de la intuición, elemento también presente en la fotografía.

Desde su juventud, diversos proyectos están ligados al ambiente social y al estado anímico del escritor, pues “de forma consciente o inconsciente, el fotógrafo participa activamente de su momento histórico; de hecho –señala Eugenia Meyer– contribuye a legar un testimonio del proceso que le toca vivir” (Debroise, 1994, p. 18). Aun así, se negó a que su trabajo creativo se politizara y siempre mostró compromiso y veneración por su origen rural.

Rulfo emprendió la práctica de la fotografía, como se abundará más adelante, al mismo tiempo que iniciaba el desafío escritural ante la hoja en blanco. Sus fotografías no ilustraron sus textos, ni éstos fueron el punto de partida que llevó al naciente creador a buscar escenarios para fotografiar; ambas disciplinas se complementaron sin dejar de mantener su independencia. Los personajes literarios vitalizan cuanto han

escuchado y observado: imágenes asidas con palabras que funden la intimidad con la geografía comunitaria y trazan cartografías anímicas. Así se explica que Margo Glantz señale: “el gesto de Abundio [Martínez] es el del fotógrafo: un ojo que repara en los lugares, los encuadra, los captura y los estampa en una placa fotográfica. Un recuerdo concreto, reflejo en la mirada, reforzado por las voces” (Glantz, 2001, p. 17).

El legado fotográfico del escritor-fotógrafo suma alrededor de 7000 negativos que pueden relacionarse con la arquitectura, la antropología y el paisajismo (González Boixo, 2006, p. 262). Un rasgo característico de la fotografía rulfiana es el esteticismo:<sup>1</sup> el encuentro de elementos formales que destacan el propósito artístico (González Boixo, 2006, p. 262). La fotografía antropológica, además de un propósito estético, reúne las circunstancias familiares y sociales que el creador conoció y enfrentó; intimidad y gregarismo conviven y se expresan en la identidad. Hay una preocupación por el entorno. Ética y estética distinguen la fotografía de Rulfo, del mismo modo que están presentes en la literatura y en el trabajo que realizó como guionista. Los escenarios rurales forman parte de la naturaleza, la presencia de pobladores confiere nuevos matices y atributos a los paisajes; observamos la vida rural con sus mujeres y hombres de todas las edades, aislados o en celebraciones.

Desde la antropología se observa a estos personajes que adquieren nombre, incluso apellido, en la literatura. Esta colectividad, indígena y mestiza, es una constante en la obra de Rulfo. Aun en su desplazamiento hacia la urbe, observamos las imágenes de un fotógrafo de la Ciudad de México en plena conformación, que reflejan los años en que Rulfo llegó, se asentó y recorrió la capital del país, entonces Distrito Federal. A las fotografías de las edificaciones virreinales, se sumaron las estructuras de los incipientes rascacielos, monumentos y vías de

---

<sup>1</sup> Es pertinente el matiz de González Boixo sobre el esteticismo, que en la obra de Rulfo se entiende como “un recurso formal que busca la perfección en el encuadre de la imagen. Nada tiene que ver con el ‘embellecimiento’ que puede falsear una realidad dramática o de injusticia social” (González Boixo, 2018 p. 341).

comunicación. Es relevante, en particular, la serie de estaciones y vías de trenes de la capital del país, en cuyos suburbios se establecieron habitantes procedentes del campo que buscaban una mejor vida en el Distrito Federal, y que, en algunos casos, no pudieron seguir su camino para formar parte de la migración mexicana que contribuyó al proceso de industrialización en los Estados Unidos de América, que, además, estimuló y formalizó el gobierno mexicano.<sup>2</sup>

El acento antropológico y el testimonio histórico que expresan las fotografías de Rulfo siempre poseen una raigambre estética: el fotógrafo jalisciense fue un diletante de la cámara y mantuvo con ella el mismo rigor que alcanzó en la literatura. Ambas disciplinas se alternan en su trabajo creativo conjunto, mantienen su autosuficiencia y, además, se proyectan al cine.

Luz, voz y silencio son elementos que integran la escritura y la imagen. La comparación, sin más, entre Rulfo escritor y Rulfo fotógrafo polariza, *a priori*, las posibles valoraciones, aun cuando fue un creador íntegro en ambas disciplinas, enraizadas en el testimonio y la memoria y, a su vez, integradas a tradiciones estéticas que también forman parte de nuestra historia cultural, y son parte de la escritura mental en que se asientan recuerdos e imaginarios, individuales y colectivos. Esa relación contigua permite que espacio e imagen, palabra y territorio se acoten, maten los claroscuros del recuerdo y fijen los territorios de la memoria.

<sup>2</sup> A los braceros, fuerza de trabajo agrícola migratoria, se les presentó durante dos décadas (1942-1964) como población útil para el desarrollo. Su representación mediática fue transformándose desde la creación hasta la cancelación del Programa Bracero, mientras la sociedad, diversa, era manipulada por la prensa. Había una ambigüedad que oscilaba entre considerar que contribuían a la prosperidad económica y verlos como parias; entre considerarlos víctimas y explotados y hasta vendepatrias (Vézina, 2019, p. 181).

En este sentido, las figuras del mestizo rural y el indígena han sido objeto de análisis desde enfoques disciplinarios muy diversos, a fin de explicar la realidad y no sólo matizar realidades particulares. Así, pues, el mundo rural del indio, el mestizo, se ve confrontado con el mundo urbano, y se vuelve parte de la vida pública del país, entre la idealización y el ultraje. Éste ha sido un tema central a lo largo de nuestra historia, desde el siglo xvi. La obra literaria y fotográfica de Rulfo es una mirada particular del mundo rural que sitúa y describe sus formas de convivencia e interacción, colectiva y familiar. Rulfo observa el mundo rural sin victimizarlo; lo observa, lo resitúa sin idealizarlo en el discurso literario, ni en sus imágenes.

En el imaginario colectivo, la literatura de Rulfo prima sobre su fotografía de manera abrumadora; aunque, reiteremos, sus orígenes son distintos. La recepción de ambas disciplinas, además, está desfasada respecto del tiempo en que fueron valoradas por críticos, analistas y comentaristas de una y otra disciplina. La afirmación de que la fotografía de Rulfo dependía de su literatura comenzó a sostenerse desde las presentaciones editoriales. En 1983, Ediciones del Norte publicó la segunda edición de *Juan Rulfo. Homenaje nacional* (1980). En la primera página, “Carta al lector”, Frank Janney anota: “En las fotos que ha tomado Rulfo hace presencia el drama de su Jalisco y de la pobreza”. En esas líneas se suscribe la parte por el todo: el México rural se circunscribe a Jalisco. Y en la contraportada del libro se lee que las fotografías de Rulfo son notables “por su claroscuro y un realismo telúrico que revela la esencia de los grandes temas de la ficción del autor mexicano, y sugiere una relación mimética entre el hombre y la tierra”. (Benítez, 1983, s/p y contraportada). Algunos críticos, como el académico Arturo Souto Alabarce, establecieron analogías entre el estilo del jalisciense y artistas plásticos, sobre todo, vinculados con el muralismo mexicano y sus imágenes.<sup>3</sup> Así se explicó la obra literaria de Rulfo cuando muy pocos sabían que también practicaba la fotografía. Esta disciplina tiene ahora un rango estético como obra de arte que no tenía cuando Rulfo fijó la mayor parte de sus fotografías, en las postrimerías de los años cincuenta del siglo pasado. Cartier-Bresson comentaba al inicio de la década de los sesenta: “los fotógrafos no tienen un estatus social muy claro, viven al margen y la gente a menudo se pregunta quiénes son esos tipos tan raros que van dando saltitos por la calle” (Baby, 2014, p. 39).

Entre las nuevas generaciones ha crecido el interés por el cine y la fotografía, lo que podrá contribuir a resituar la obra fotográfica de Rulfo,

<sup>3</sup> El texto de Arturo Souto, “El mejor cuentista de México”, se publicó en 1954 en *Ideas de México*, en el número de marzo-abril, y luego se republicó en diversas compilaciones como *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística en México: una antología* de Leonardo Martínez Carrizales (1998).

descubierta de modo tardío, a diferencia de su literatura. Transcurrieron más de 10 años entre la publicación de las primeras fotografías en la revista *América* (1949) y la primera exposición en Guadalajara (1960). Y fue hasta 1980 –dentro del Homenaje nacional que le rindió el gobierno mexicano– cuando se expusieron 100 fotografías del autor de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* en el Palacio de Bellas Artes.

Los estudiosos y expertos en el tema, que nacieron a partir de los años ochenta –los *millennials*– y desde mediados de los noventa – la Generación Z– están alejados de las secuelas de la Revolución mexicana y su institucionalización; del caudillismo, la reforma agraria, la función y representación del cacicazgo; del abandono de la ruralidad y el advenimiento de la modernidad; de la emigración del campo a las ciudades; del desarrollo estabilizador que describió la historia oficial y los especialistas que vieron la parte (estudios economicistas) por el todo (la realidad socioeconómica del país): la distribución de la riqueza y la erradicación de la pobreza más allá de las prometedoras políticas públicas. La vida rural como tema literario ha perdido el significado que tuvo entre los años cincuenta y ochenta del siglo xx.

En la obra de Rulfo –literatura, fotografía y escritura cinematográfica– la vida rural gravita, entre la plenitud y el ocaso, en confrontación con la modernidad. Y, si se observa la totalidad de su trabajo creativo tripartita, la Ciudad de México ha ocupado un lugar integral. Es natural: el creador jalisciense habitó más de la mitad de su vida en la capital del país. Su obra es “transposición literaria [fotográfica y –en parte– como escritor cinematográfico] de los hechos de mi conciencia”. Por eso el deslinde entre el campo y la ciudad no fue tan rotundo ni drástico para él: “El hombre de la ciudad ve sus problemas como problemas del campo –señaló Rulfo hace más de medio siglo–. Pero es el problema de todo el país”, y precisó el meollo del problema: “Me interesa la ciudad de México en el aspecto ... de inmigración. No en el aspecto económico” (Roffé, 1973, pp. 72-73; 77).



## 2. La fotografía: historia, arte y biografía

*Juan Rulfo desarrolló dos actividades creativas de manera paralela: literatura y fotografía, y aunque ambas tienen en él un sustrato común, que es la realidad mexicana, deben considerarse manifestaciones creativas autónomas, con sus propias características.*

ESTHER REVENTOS-PONS<sup>1</sup>

Para Juan Rulfo, la literatura y la fotografía fueron desde la niñez y la adolescencia sus aficiones predilectas, y, en el verano de 1934, se convirtieron en el centro de su vida. El denuedo y la concentración que les dedicó sólo son comparables a la aspiración estética de sublimar las contrariedades de la existencia y la presencia de la mujer idealizada y asible.

Si bien Rulfo era un *amateur*, como dice Andrew Dempsey, en el sentido inglés de la palabra, “alguien que destaca en muchas cosas distintas sin dedicarse exclusivamente a ninguna” (Rulfo, 2009, p. 44), este rasgo no disminuye el rigor y la calidad de su trabajo, cuyo resultado es el de un profesional. Sobre las aspiraciones de Rulfo en la fotografía y el silencio en que mantuvo su trabajo habría que preguntarse: ¿fue un escritor aficionado, diletante o profesional?, ¿en qué sentidos se cruzan las acepciones y, al confrontarse con el fotógrafo, crean una nueva definición de su trabajo? Cualquiera que sea la respuesta, es imposible pensar que

---

<sup>1</sup> Esther Reventos-Pons, como se cita en Andrew Dempsey (2013). Un extranjero busca a Juan Rulfo. En Juan Rulfo, *100 fotografías de Juan Rulfo*. RM, p. 14.

la dedicación de Rulfo a la fotografía fuera producto del mero diletantismo de aficionado.

La vida de Rulfo estuvo marcada por una inquietud que muchas veces devino en ansiedad contenida; rodeaba la angustia que emerge frágil y elemental, tirana y extravagante; aunque también fue un poderoso estímulo para la creación: “Cuando escribí *Pedro Páramo* sólo pensé en salir de una gran ansiedad. Porque para escribir se sufre en serio” (Rulfo, 1985, p. 14).<sup>2</sup>

En contraste, vemos al caminante imperturbable que se mimetiza con los personajes anónimos que retrata; recorre veredas gozando la contemplación de la naturaleza y su entorno –a veces en compañía y con frecuencia en solitario–; era el mismo hombre ávido de múltiples saberes. Y en la búsqueda personal y creativa aprehendió el rigor y los abismos: el lector que estudió a profundidad diversas disciplinas humanísticas, además de la literatura y la fotografía: las artes plásticas, la arquitectura, la antropología, la arqueología, la música, el cine, la geografía.

En el horizonte vital y de ambición intelectual de Rulfo, todos los saberes cabían en su obsesión por recuperar y actualizar la realidad. De ahí la importancia que le concediera a la historia como cimiento de la identidad

<sup>2</sup> En su primer informe al CME, sin fecha, Juan Rulfo describe que entre el 15 de agosto y el 15 de septiembre de 1953, ha escrito varios pasajes de la novela, cuyo nombre será “Los desiertos de la tierra”. El 1 de noviembre, Rulfo informa al CME sobre los avances de la novela: “He realizado ya los primeros dos capítulos de la novela, aunque no en forma definitiva, pues algunas cosas tienen que ser rehechas para dejarlos por terminados. Tengo también formados varios fragmentos de partes que irán en los capítulos subsecuentes. Lo importante en sí, es que al fin he logrado dar con el tratamiento con que se irá realizando el trabajo. He presentado a lectura en el Centro un ejemplo, aunque fragmentariamente interpreta el ambiente y las características de uno de los personajes. El nombre de la protagonista ha sido cambiado al de Susana San Juan, y el del personaje principal al de Pedro Páramo. Considero que si no tengo ninguna dificultad para seguir en continuidad los hechos de la historia, posiblemente pueda entregar en el próximo informe los primeros capítulos ya formados”. En un principio los nombres de los protagonistas eran Maurilio Gutiérrez y Susana Foster, respectivamente.

Ricardo Garibay rememora esos días: “Nos leyó un capítulo de *Pedro Páramo*: la escena de un alma que sube rozando un árbol paraíso. Era espléndido. Xirau gritaba: ‘¡Mírame la piel, estoy erizado, tengo calosfríos!’ Me sentí invadido de algo como de euforia, como alegría. El capítulo era hermosísimo. Y lo dije. Y no sentía envidia”.

personal y colectiva. Esa necesidad también explica la composición fragmentaria de caminos y estilos arquitectónicos que –en conjunto– suman la mitad de sus fotografías conocidas (Rulfo, 2009, pp. 38 y 44).

La curiosidad de Rulfo por los saberes enciclopédicos, cotidianos y las tradiciones populares eran múltiples y cambiantes, de modo que no necesitaba intelectualizar y jerarquizar sus búsquedas y curiosidades; antes que testimoniar su experiencia del arte y la cultura, quería reconocer, asimilar y convivir con las más diversas manifestaciones de cuanto se denomina cultura: la fusión entre lo que se define como arte y aquello que ocurre y se realiza de manera rutinaria, de manera habitual, porque, sin explicarlo –ni siquiera a sí mismo–, Rulfo concibió y vivió la cultura de manera integral “como una forma de vida en su conjunto” (Eagleton, 2017, p. 15).

La Revolución fue el acontecimiento social más importante del siglo xx en México. Un largo proceso la antecedió, la decadencia del porfiriato, en medio de la explotación de la población labriega en los latifundios, cuyo sistema propició la ruina del campesinado y, también, de los obreros. A la desigualdad, manifiesta en las estadísticas, se sumó la injusticia social. El despojo a los campesinos de sus tierras acrecentó la indignación popular, sumado a la concentración de la riqueza en manos de latifundistas y terratenientes. Los trabajadores vivían en condiciones infrahumanas y la prensa estaba sojuzgada. En los pronunciamientos se repetían las demandas de libertad de expresión, de educación pública para todos los sectores de la población; de reforma agraria y repartición de los latifundios; de legalidad y respeto a los derechos sindicales y al ejercicio de la soberanía nacional sobre su suelo y subsuelo; en no pocos casos estos fueron fundacionales. Un nuevo país se gestó en el transcurso de la misma lucha armada, sostenida en el caudillismo, a su vez, representado por una figura de recia personalidad, carisma y liderazgo, de modo que la población tuviera esperanza en ella en momentos de acentuada crisis social.

La Constitución de 1917 representó la integración de México a la geopolítica internacional; exigió que los gobernantes procedentes de

la Revolución enfrentaran la inequidad en la distribución de la riqueza, en particular, el reparto agrario, que alcanzó su mayor auge en 1937, durante el cardenismo (1934-1940), a causa de la integración de grupos descontentos con la implementación y ejecución de reglamentaciones agrarias, aunado a un movimiento campesino emergente que se extendía por todo el país y solicitaba la recuperación o la redistribución de las tierras. Sin embargo, la aplicación de la reforma agraria no fue equitativa en las regiones y otros proyectos en beneficio de los agricultores quedaron inconclusos por falta de crédito, o bien para evitar afectar de manera más drástica las haciendas (Canabal, 1988, pp.152-154).

En el sexenio de Ávila Camacho se detuvo el reparto agrario y, más tarde, Miguel Alemán (1946-1952) fomentó su desaparición a través de “la parcelización obligatoria y la imposición de funcionarios y dirigencias contrarias al colectivismo que propiciaron más la corrupción y el fraude” (Canabal, 1988, p.154).

En el proceso revolucionario fue usual que los caciques regionales confinados en el porfiriato asumieran el liderazgo. Entre 1910 y 1920 predominó el caudillismo (Montalvo Ortega, 1989, p. 3). Con la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924) se inauguró un periodo de estabilidad política y “el inicio de un periodo de transición hacia la institucionalidad política de México. A partir de entonces se inicia una segunda etapa, en la que se comienzan a crear las condiciones para un gobierno central fuerte y un proyecto de desarrollo hegemónico”. El escenario político se asentó en “el control militar, el compadrazgo y la corrupción” (Montalvo Ortega, 1989, pp. 2-3). El anticlericalismo de Plutarco Elías Calles (1924-1928) provocó el cisma entre la Iglesia y el Estado que dio lugar a la Cristiada (1926-1928) –enfrentamiento entre el gobierno y conservadores católicos que se alzaron contra la restricción de cultos-. Elías Calles siguió la línea de su antecesor y condujo a sus correligionarios hacia la centralización del poder. Fundó el Partido Nacional Revolucionario (1929) y mantuvo una influencia directa en los gobiernos de Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo Rodríguez

(1932- 1934). Durante este lapso (1928-1934) el caudillismo descansó en el jefe máximo. Y con su expulsión, ordenada por el presidente Lázaro Cárdenas, se erradicó el caciquismo político. Cárdenas continuó con los principios populares del movimiento revolucionario; su administración económica y social dejó ver la institucionalización del movimiento armado, y acentuó el papel del Estado como árbitro entre los empresarios y los trabajadores. Durante el cardenismo se creó la Confederación de Trabajadores de México (1936).

La cultura que se produjo durante la Revolución transformó la vida del país y vivificó las nociones de pluralidad en los diversos ámbitos de la nación, a través de las manifestaciones artísticas, académicas y gremiales, creando así nuevos paradigmas e imaginarios. Los usos y costumbres, los entretenimientos, las modas de la cultura popular, además de la integración de los pueblos originarios y las lenguas mexicanas, en general, abrieron una vertiente de estudios multidisciplinarios en las universidades.

La Revolución mexicana causó gran expectación en la comunidad internacional; conforme avanzó la lucha creció el interés. Aumentó la presencia de fotógrafos y cineastas, sobre todo estadounidenses, que daban cuenta de una de las primeras guerras del siglo xx. En 1912, Salvador Toscano filmó la *Historia completa de la Revolución* y, tres años más tarde, las conocidas *Memorias de un mexicano*.<sup>3</sup> Los líderes militares reconocieron la

<sup>3</sup> *Memorias de un mexicano* se integra de fragmentos cuya realización concibió Salvador Toscano con imágenes de diversos cineastas. En 1935 se articuló su realización como película muda. En 1959 la película fue restaurada a partir de las tomas de Toscano y su hija, Carmen Toscano Escobedo –poeta escritora, dramaturga y documentalista–, quien la editó a partir de sus propios conceptos de historia y nacionalismo. Ella también fue la autora del guion.

El poeta Efraín Huerta señala que *Memorias de un mexicano* nos muestra “cincuenta años de la vida de México con una narración fiel y correcta, tierna, sentimental y nostálgica”. Y, según Salvador Novo –poeta y ensayista, miembro del grupo Contemporáneos–, el mérito narrativo reside en “colocar el todo en una perspectiva de imparcialidad objetiva [construyendo] una narración del mejor estilo literario, sin violencias ni énfasis innecesarios”, lo cual le confiere a este documental, agrega Montserrat Algarabel, “trascendencia más allá de lo meramente cinematográfico”. (Algarabel, 2016, pp. 59-60).

importancia de difundir su imagen a través del cine y la fotografía, por lo que los acompañaban a sus campañas milicianas cineastas y fotógrafos. Pancho Villa firmó un contrato por 25000 dólares con Mutual Film Corporation cediendo los derechos de exclusividad para filmar batallas y ejecuciones. En México, Agustín Víctor Casasola (1874-1938), fotógrafo, periodista y empresario fue considerado “historiador de la nación”; fundó la compañía de noticias Agencia Mexicana de Información Gráfica (Mraz, 2014, pp. 112-113). Con sus familiares, creó la organización de fotografía más grande de México, y desde 1921 empezó a publicarse el Álbum histórico fotográfico, que incluyó imágenes sin créditos de sus autores. Así inició la leyenda del Archivo Casasola: su fundador “empezó a presentarse como el fotógrafo que había documentado la Revolución en su totalidad; [afirmó] que había participado en todas las fases de la época revolucionaria” (Mraz, 2014, pp. 114-115). John Mraz señaló que su experiencia sobre este archivo “es una extensión de la imaginaria político-social de la clase dominante en *El Imparcial*: fotografías del caudillo en turno -Díaz, Madero, Huerta, Villa, Carranza, Obregón- y de sus estados mayores, así como de sus mujeres al visitar a los desheredados”; el investigador agregó que “Si alguna vez Agustín Casasola fue el ‘fotógrafo de la Revolución’, hoy es un signo de interrogación” (Mraz, 2014, p. 117).

Al margen de las restricciones de autoría, las fotografías de la familia Casasola han creado un imaginario sobre la historia, la política y la vida diaria de México en diversos territorios rurales y urbanos, sobre todo, de la primera parte del siglo xx. El archivo contiene más de medio millón de imágenes (Mraz, 2014, p. 117) sobre la vida militar, política, social y cultural de México. Su difusión y recepción han contribuido a la noción de identidad, han motivado y fortalecido la recuperación de la memoria desde la fotografía. Esta documentación audiovisual ha sido fundamental en creadores como Rulfo, y en más de seis generaciones. Ahí nuestro escritor alimentó y empezó a delinear su imaginario visual sobre el México revolucionario que fortaleció con su propia experiencia en la Cristiada, que habría manchado su infancia. Además, ha sido fuente de

información para el estudio de las ciencias sociales. Una de las constantes en la obra de Rulfo se asienta en la preservación de los orígenes individuales, familiares y comunitarios y, también, en la conservación de un pasado que ha sobrevivido y se instala en la posteridad, gracias, incluso, a detalles del segundo plano de una fotografía.

El interés por los acervos fotográficos tiene diversas vertientes. La primera que aparece es la búsqueda por lo exótico que atrajo a viajeros, escritores, humanistas y artistas. Esta vertiente oscilaba entre la idealización y la fraternidad hacia los desposeídos –indios y mestizos, sobre todo– y la inclinación hacia su aparente sencillez, elementalidad e ingenuidad; en suma, por la *magia* que procuraba el buen salvaje. La búsqueda estética en la vida cotidiana tendía a ser llana y directa: la consume una población más ligada a las imágenes, a diferencia de la fotografía etnográfica, que contiene detalles no perceptibles a primera vista, pues implica presupuestos analíticos del contexto y conocimiento de las prácticas y enfoques de la época. La fotografía de Rulfo está más ligada a la fotografía etnográfica porque su origen era rural; conocía y recorrió el campo mexicano como parte integral de su vida. Y, aunque no tuvo las carencias que sí enfrentaron sus personajes anónimos –que no se enteraron de haber sido captados por la cámara y la mirada de un profesional–, sí tuvo una preocupación genuina por ellos. Memoria, testimonio y estética son cimientos y componentes de las fotografías de Rulfo.

Literatura y fotografía, en conjunto, ampliaron y profundizaron los horizontes del creador. “Coleccionar fotografías –señala Susan Sontag– es coleccionar el mundo [...] [Las fotografías] son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión [...] [Y] fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (Sontag, 2006, pp. 15-16). En Rulfo esa apropiación es el reconocimiento de personajes fijados con la cámara y una identificación con ellos.



### 3. Trazos sobre la fotografía en México a principios del siglo xx

Diversos fotógrafos estuvieron presentes en el imaginario de Rulfo aun cuando no influyeron de manera directa en él, desde Hugo Brehme (1882-1945) hasta Walter Reuter (1906-2005) y Nacho López (1923-1986); figuras tan significativas como Edward Weston (1886-1958), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) y Paul Strand (1890-1976), a quienes cautivaron la arquitectura virreinal, los habitantes del México rural y sus paisajes. Strand fue el cinematógrafo de *Redes* (documentación de 1936), con música de Silvestre Revueltas y la dirección de Fred Zinnemann; gracias a su influyente amigo Carlos Chávez fue nombrado profesor de educación artística de escuela primaria en México (1933) (Sire, 2012, pp. 7 y 9).

Otros fotógrafos influyeron en Rulfo –en el refinamiento de su propia mirada como espectador y creador de imágenes–, como los hermanos Casasola, Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, Bernice Kolko, Gisèle Freund, Kati Horna, Robert Capa. Conoció y trató con Juan Guzmán (Hans Gutmann), Mariana Yampolsky y Héctor García. Y, entre sus contemporáneos, con Antonio Reynoso y Leo Matiz. Rulfo también se retroalimentó del trabajo de fotógrafos como Rodrigo Moya, Rogelio Cuéllar y el cinematógrafo suizo-mexicano Toni Kuhn (1942),<sup>1</sup> autor de algunos de los mejores retratos realizados al escritor y fotógrafo de Apulco.

---

<sup>1</sup> La fotografía más conocida de Toni Kuhn (1942, Biel/Bienne) realizada a Rulfo aparece en la portada de la compilación de textos sobre la obra del jalisciense: *La ficción de la memoria* (2003).

Gabriel Figueroa (1909-1997) merece un lugar particular en la fotografía y el cine mexicano del siglo xx. Figueroa concibió y cristalizó “la imagen de lo mexicano” como parte del imaginario de México ante el mundo. En su trabajo –la foto fija y el cine– es manifiesta la presencia de los muralistas mexicanos y de la Escuela Mexicana de Pintura, así como del expresionismo alemán, sobre todo de Eisenstein. El propio Figueroa fue asistente de Eduard Tisse, el fotógrafo de *¡Que viva México!* (1932); estudió en Hollywood con Gregg Toland, el director de fotografía de *Ciudadano Kane* (1941), de quien aprendió su estilo de iluminación.<sup>2</sup>

*Allá en el Rancho Grande* (1936), dirigida por Fernando de Fuentes, fue la primera película que Figueroa fotografió de manera formal; la última sería *Bajo el volcán* (1984), dirigida por John Huston y basada en la novela homónima de Malcolm Lowry. Figueroa también incursionó en el cine de Hollywood y trabajó con John Ford. Algunas de las 21 películas realizadas por Buñuel en México (1946-1964) fueron fotografiadas por Figueroa. Destaca *Los olvidados* (1950), que provocó polémica y malestar entre la comunidad cultural por la supuesta imagen negativa que se proyectaba del país. Figueroa aprendió diversas técnicas de Gregg Toland para alterar los lentes y crear sus propios filtros que retuvieran las nubes. En Italia –recuerda el propio Figueroa– se hablaba de “las nubes de Figueroa”: “eran famosas mis nubes; las lograba a base de filtros, infrarrojos, sobre todo”, que sirven para volver el día en noche: “Así me hice de los paisajes”. El académico Peter Krieger considera que la obra de Figueroa como fotógrafo es sobresaliente “porque logró generar estereotipos visuales de

<sup>2</sup> Gabriel Figueroa (1907-1997) inició su carrera en el cine con la cámara fija a los 25 años, en las películas *Revolución*, *Enemigos* y *La sombra de Pancho Villa*. Su primera colaboración como cinematógrafo fue en *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes, que fue premiada en la Bienal de Venecia (1938) por su fotografía; colaboró también con Alex Phillips en *Cielito lindo* (1957). *Flor Silvestre* (1943) fue la primera colaboración que tuvo con Emilio el Indio Fernández. A principios de la década de los cincuenta empezó a colaborar con Luis Buñuel; realizaron *Nazarín* (1953), *Los ambiciosos* (1959), *La joven* (1960), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón en el desierto* (1965). En Hollywood trabajó con John Ford en *El fugitivo* (1947) y *La noche de la iguana* (1964) con John Huston; por esta última película se convirtió en el primer mexicano nominado al Oscar (Noticias 22, 2017).

lo que es la esencia del paisaje mexicano. Se remonta a los orígenes de la purificación nacionalista con la pintura del paisaje de [José María] Velasco, llegando al caso del Dr. Atl con su purificación estética nacionalista mexicana”. Figueroa explicó que usaba dos perspectivas: la curvilínea –que el Dr. Atl descubriría después– y la rectilínea: “las empleaba, sobre todo, en los paisajes. De ahí salió mi estilo”. El crítico de arte Luis Rius señaló que

existen muchas conexiones, de diverso tipo, entre estas expresiones fotográficas y cinematográficas y la pintura. Las problemáticas se comparten; pero los pintores tienen el desafío de distinguir lo característico de lo mexicano en la fisonomía [...] y en el paisaje: son los grandes temas que permitirían vertebrar, finalmente –a mediados del siglo xx– algo que no se alcanzó en la primera mitad del siglo: lograr una conciencia de mestizaje y cumplirlo en el terreno de los hechos.

Rius también señala que el involucramiento de los artistas con ideales sociales fue muy importante. Un gran ejemplo fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), creadores de diversas disciplinas que estaban a favor de la alfabetización y de una educación socialista. Figueroa tuvo influencias de ellos. La noción de lo propio, de la identidad de los mexicanos estuvo presente en la filosofía a través del grupo Hiperión. Luis Villoro rescató la herencia indígena a partir de un concepto de amor que recuperaba lo antiguo, así como de una proletarización marxista del mestizo mexicano.

“Y estos filósofos –precisa Rius– toman a Diego Rivera como referencia para estar a favor o en contra del mestizaje a partir del indigenismo y de esta conciencia de lo mexicano a partir de la celebración del paisaje [...] Las artes plásticas construyen el imaginario que tomará también el cine: Gabriel Figueroa, por supuesto, de manera muy acentuada; [proyecta] este paisaje idílico que representa de la realidad mexicana” (Canal 22, 2018).

Jorge Ayala Blanco señala que Figueroa “cree profundamente, como todo los que lo rodean, que no es que, lo que diríamos ahora, haya que rescatar México; es lo contrario, es construirlo. Es construir la idea misma de la nacionalidad a través de la invención artística: se construye el arte porque se construye la nacionalidad” (Canal 22, 2018).

La primera influencia de Gabriel Figueroa en la fotografía fija en México fueron los claroscuros de grises; los contrastes del blanco y el negro, así como la densidad de los paisajes en la difuminación de la luz y la concentración de las nubes, cuyo efecto fue el desvanecimiento en la noción de día y noche; de alba y crepúsculo. Lo cierto es que Rulfo evitó la idealización de los indios y mestizos como seres bucólicos. Alberto Vital señala que el paisaje en la literatura y la fotografía de Rulfo pudo estar marcado por la conciencia de que el paisajismo revolucionario presente en el cine requería de un análisis profundo “y una expresión mucho más perspicaz, del papel del entorno geográfico en la historia de México y en el imaginario hegemónico” (Vital, 2004, p. 155).

Fue en esos años, agrega Vital, en que la Revolución se distanciaba de sus principios fundamentales cuando se idealizó la lucha armada “como fenómeno compensatorio a través de figuras como Pedro Armendáriz, Dolores del Río, María Félix y Jorge Negrete. Era el tiempo en que el nacionalismo revolucionario se volvió en las pantallas un nacionalismo romántico, un romanticismo nacionalista”. Esos paisajes alcanzaron la consumación al ser representados junto a grupos humanos y que “en el imaginario ideológico dominante mejor representaban la *esencia del mexicano*” (Vital, 2004, p. 154).

Los personajes anónimos de las imágenes de Rulfo adquieren fuerza en sus encuadres por los contrastes de sombras que, incluso, podían alcanzar una dinámica: se percibía una sensación de gestualidad de escena en escena, sobre todo en los personajes que se toman en plano medio, en plano general o plano cenital. Ejemplo de ello son los músicos de la serie mixe, así como la pareja de campesinos de la imagen titulada “Nada de esto es sueño. Arrieros en un camino”, cuyos rostros no se ven

porque son captados de espaldas a lontananza. Esta fotografía -una de las más emblemáticas de la obra fotográfica de Rulfo- tiene una referencia a Gabriel Figueroa. Aquí no hay claroscuros intensos y sí hay un aura de luz que ilumina el contorno de los cuerpos (aunque el enfoque de claroscuros puede variar según la calidad y el énfasis que se realice en el revelado de la imagen). Si bien hay una influencia de Figueroa, no hay una romantización de los personajes, su origen o su territorio; tampoco son expresión de la esencia del mexicano, podría ser una pareja de arrieros de cualquier camino con similitudes geográficas.

La influencia de Figueroa, en suma, se asienta más en la forma (personajes anónimos, paisajes y arquitectura) que en el sentido: los objetivos de uno y otro eran distintos; su similitud radica más en el estilo y la temática, aunque Rulfo eludía, *a priori*, el nacionalismo y compartía con Figueroa su pasión por México. Como escritor y fotógrafo alcanza una poética de la soledad: la rusticidad que testimonia, sin adornos; su interpretación está en la contemplación existencial de una realidad. Un ejemplo puntual es el campesino que se observa viendo el horizonte: una serranía; está sentado sobre una piedra en un terreno árido, desértico; la imagen, en plano entero, deja ver los andrajos que cubren su cuerpo. Y sobre el hombro izquierdo sostiene un morral y un ayate, ambos están vacíos. La fotografía se llama *Quedaré alguna esperanza* (Juan Rulfo. *Homenaje nacional*, 1980). Aquí no hay ni idealización ni lamento por la naturaleza o por el personaje, respectivamente; sin paternalismo ni indulgencia, Rulfo está fijando con la cámara una realidad: “cuando aparecen en los textos o en las fotos. El indio y el campesino mestizo se muestran en Rulfo como seres conocidos desde dentro y ubicados con precisión en las contradicciones dinámicas de la vida cotidiana” (Vital, 2004, p. 154). Rulfo despoja a personajes y paisajes del imaginario reconocible como arquetipos creados por los medios de comunicación, cuadros, tarjetas postales o reproducciones decorativas: “El paisaje en la literatura y en la fotografía de Rulfo pudo estar influido por la conciencia de que [el] paisajismo revolucionario a través del cine” [observa Alberto Vital] requería de enfoques

analíticos distintos: con más perspicacia en la función “del entorno geográfico en la historia de México y en el imaginario hegemónico” (Vital, 2004, p. 155). El trabajo de Figueroa está asentado en su previa exploración por las artes plásticas; ambos aprendieron, asimismo, del muralismo, aunque en Rulfo privó la austeridad del realismo y –como en la literatura– sugiere a través de múltiples detalles que se concentran más en el contexto y circunstancias de lugares y personas que capta con su cámara. Figueroa creaba un macrocosmos a partir de un contexto cuya apariencia visible era el punto de partida que mistifica con el manejo de la densidad de la luz, creando horizontes rebosantes del México rural.

Manuel Álvarez Bravo fue el fotógrafo mexicano y de América Latina más relevante del siglo xx. Tuvo influencias de las vanguardias y, desde los años 30, inició su obra documental. Su presencia puede advertirse en la fotografía rulfiana. Álvarez Bravo se ocuparía del trabajo que desempeñaba Tina Modotti (1896-1942) en la revista *Mexican Folkways*.<sup>3</sup> Una herencia de la Revolución fue la exploración de creadores y humanistas por el México rural. Surgió un interés que se gestó en las crónicas sobre el México revolucionario y, una vez terminada la guerra, dicho interés se volvió curiosidad temeraria por lo desconocido de un país que semejaba un paraíso en el que había climas y atmósferas muy variadas: selvas,

<sup>3</sup> *Mexican folkways* fue fundada por Frances Toor (1881-1956). En esta influyente revista bilingüe –que se publicó de 1925 a 1937 con una pausa en 1931– trabajarían los muralistas mexicanos más célebres: José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros (Archivo Manuel Álvarez Bravo, s. f.).

Entre los colaboradores de *Mexican Folkways* estaban Diego Rivera, el escritor y cronista Salvador Novo y el pintor y caricaturista Miguel Covarrubias. La publicación fue elogiada por el presidente Plutarco Elías Calles: “lleva al conocimiento de propios y extraños el espíritu real de nuestras razas aborígenes y el expresivo sentir de nuestro pueblo en general, rico en bellas tradiciones”. Al referirse a su propia labor editorial, Toor escribió: “*Mexican Folkways* ha jugado un papel importante en la formación de la nueva actitud mexicana hacia el indio al haber dado a conocer sus costumbres y arte; por la misma razón ha tenido una influencia importante en el movimiento del arte moderno” (Schuessler, 2017).

Antonio Saborit (2023, p. 7) señala que la participación de Tina Modotti en la revista fue contundente durante los primeros cuatro años de la misma; asumió plenamente el interés de Toor por las culturas indígenas, en particular por sus danzas.

desiertos, bosques. Un país con tradiciones rurales aún muy arraigadas y más de 11 000 kilómetros en litorales (en su área continental); pero que también se distinguía por la pobreza, la violencia y la corrupción. Y una capital con una arquitectura virreinal pletórica. Personajes como Alfonso Reyes o Antonio Caso difundieron las culturas populares y prehispánicas. Y José Vasconcelos, como rector de la Universidad de México (1920-1921) y primer secretario de Educación Pública (1921-1924), realizó un ambicioso proyecto educativo a través de campañas de alfabetización, dirigidas a poblaciones rurales: las “misiones culturales”.

Las actividades artísticas se ampliaron gracias al patrocinio de instituciones del Estado. En conjunto con el muralismo, nació la Escuela Mexicana de Pintura (1921), que propuso y se concentró en un arte que recuperaba elementos del arte prehispánico y, en general, de la cultura, abarcando todos los sectores de la sociedad. Los artistas de esta corriente debían cumplir una función social y pedagógica. Esta Escuela fue heredera de la Revolución mexicana y se consideró “la pintura oficial” de México, aunque derivó en la decadencia. La Escuela Mexicana, que estuvo conformada por el grupo de Diego Rivera, el sindicato de pintores y los reaccionarios, tuvo como tópicos la exaltación de las culturas indígenas y la lucha revolucionaria (Driben, s. f.). La configuración del nacionalismo cultural estaba en marcha.

La influencia más significativa de Álvarez Bravo en Rulfo fue reconocer la naturalidad –e incluso la simplicidad– y la minucia de los detalles en la composición que se conjugan en una esteticidad. Esa aparente elementalidad concurre en los rostros infantiles y jóvenes de ambos fotógrafos. Lo “típicamente mexicano” que distinguió a Álvarez Bravo se evidencia en el encuadre de elementos que son al mismo tiempo objeto y sujeto. Ese rasgo de mexicanidad fue acuñado por extranjeros preclaros como Edward Weston y André Breton. Sin la carga ideológica de los muralistas, Álvarez Bravo presentó una síntesis decantada del llamado “Renacimiento mexicano”: así acuñó Anita Brenner el proceso cultural que surgió con la Revolución mexicana (1920-1940). Rulfo se nutrió de

todo ese movimiento, y la figura de Álvarez Bravo debió serle muy significativa por los recursos de composición plasmados en su obra, incluso, aquellos ligados al surrealismo. Lola Álvarez Bravo llegó a comentar que “Cuando André Breton vino a México y conoció a Manuel se impresionó mucho por la forma de captar anuncios, partes de estatuas [...] una abstracción de la vida móvil para ambientar una vida estática pero bella que se producía alrededor nuestro, y en la que no se habían fijado antes los fotógrafos” (Monsiváis, 2012, p. 74). Y, según Breton, “todo lo poético mexicano ha sido puesto por él a nuestro alcance; el poder de conciliación de la vida y la muerte [con Álvarez Bravo] nos permite conocer los polos extremos” (Monsiváis, 2012, p. 68).

## 4. Labradores como protagonistas, entre la luz y la tierra

La ruralidad, el campesino y la tierra son los cimientos, motivos y protagonistas en la fotografía de Rulfo (Tatard, 1994, pp. 28-31). En su obra se advierte que estos temas también forman parte del universo literario del escritor jalisciense, quien llegó a expresar su veneración por la novela *Derborence* (1934) del escritor franco-suizo Charles-Ferdinand Ramuz. Esa entrañable afinidad se asentaba en el amor por los orígenes, la ruralidad: la tierra, la naturaleza con su belleza, su elementalidad indómita; en la necesidad de rescatar el lenguaje de los pobladores de parajes alejados vinculados a los ancestros, de concebir el habla popular no como un traslado directo de acepciones y giros costumbristas, sino como una integración al artificio que se consume en la narración literaria. Ramuz, como Rulfo, buscó la experiencia de la vida y la elementalidad del ser humano, desde las orillas de la simpleza y sin concesiones. La sencillez encubre una complejidad de registros y una densidad discursiva.

En su trabajo con la cámara concibió una labor íntima, personal; es casi un ritual captar, guardar y perdurar el lugar *propio*: los orígenes. Además de corresponder al trabajo del creador, el artista manifiesta su gusto y exigencia por captar y documentar las atmósferas cotidianas del ambiente rural que lo rodearon y que, también, ex profeso visitaba para dar cuenta de una cultura popular, exenta de maquillajes y *puestas en escena*.

Las fotografías de Rulfo expresan diferentes perspectivas como tema, y cuyas variaciones sugieren una película silente, incluso una polifonía que va del unísono al a capela, hasta las sobrias voces que en monólogo

disertan sobre los temas centrales de la obra del escritor: el paisaje de cadenas montañosas o planicies, el campo agreste, los horizontes infinitos captados en distintos planos, y en todos se trasluce la oquedad existencial; también en las fotografías de las pirámides prehispánicas, de la arquitectura colonial y hasta de la naciente modernidad, con imágenes de los elevados edificios en la Ciudad de México de los años cincuenta.

En los retratos de Rulfo se advierten sus ambiciones con la cámara: la depuración técnico-estética y el testimonio como historia entre el documento y el realismo artístico, así como una impronta de sus personajes anónimos que singularizan el entorno. Así, fija personajes sin nombre reconocible que dan cuenta de una realidad externa: “le presta un carácter documental –precisa Gisèle Freund– y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social” (Freund, 2008, p. 8). La fotografía también fue un aprendizaje para Rulfo; desde diversas disciplinas enfatizó gustos y preocupaciones que se manifestaron en sus imágenes: “la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento” (Freund, 2008, p. 8).

Con la capacidad de asombro ante lo desconocido e inédito, Béatrice Tatard sostiene que en el universo regional que nos presenta Rulfo sus imágenes no son “exclusivamente” desoladas porque nos dejan ver la vida diaria de personajes humildes y genuinos. Las imágenes no cuentan con resonancias metafísicas o surrealistas; se inscriben en un marco realista: son “materialistas”. La estudiosa francesa destaca cómo el discurso visual de Rulfo alcanza una significación estética en el vínculo del hombre con la tierra “como energía vital de un mundo campesino que en estas imágenes mantiene su existencia contra viento y marea” (Tatard, 1994, p. 29); considera que en sus primeras fotografías Rulfo nos presenta una visión personal de la realidad mexicana de esa época. Las imágenes incluidas en *Juan Rulfo. Homenaje nacional* (1980) se dividen en paisajes, arquitectura y grupos humanos,

que pueden encontrarse en caminos rurales y escenarios citadinos (Tatard, 1994, p. 19).

Si contemplamos el contraste y la fusión entre la luz y el espacio, se anuncia una poética de la imagen que se entrevé, por ejemplo, en la bruma del horizonte: a lo lejos se observa el recorrido de una pareja de campesinos; aun de espaldas resplandece su edad madura sobre una planicie imponente; la montaña se funde con el cielo y la mirada del espectador se extravía en los confines del día y la noche, de la humedad y el viento. Se pueden imaginar los rumores del silencio. Alba y crepúsculo se integran: luz y ocaso; fulgor y oscuridad se amalgaman y se desvanecen. En una marcha sin apremios, ella cruza el sendero unos pasos atrás del asno que lleva a su marido y sus recaudos. Mientras observamos... “Nada de esto es sueño. Arrieros en un camino” (*México: Juan Rulfo fotógrafo*, 2001, p. 155), nos situamos ante la llana elementalidad: la fragilidad de la vida rodeada por la inaprehensible naturaleza, donde

la luz permite ver la gradación tonal amplia, nada queda oculto; –Gabriel Figueroa Flores agrega– la luz me sugiere, más bien el paso del tiempo, un tiempo que quizá va más allá del tiempo del hombre, una luz de la conciencia del tiempo [...] Hay algo en la luz de las imágenes de Juan que es como la luz propia de una alucinación ética con plantas como el agave que se alimentan de tantísima luz, una luz sedienta como la del espejismo (Figueroa Flores, 1998, pp. 4 y 6).

Uno de los rasgos distintivos de la fotografía de Rulfo es que logró significar el anonimato en individualidades, lo cual forma parte de la unidad genérica del México rural y sus soledades. Recuérdese las que él descubrió en Tuxcacuesco, pueblo que pudo ser cualquier otro, cuyos habitantes huían de las carencias con la ilusión de la prosperidad en su nueva vida como braceros (Benítez, 1986, p. 50). “Las fotografías que Rulfo tomó de la gente de los pueblos comparten con sus fotografías arquitectónicas la facultad de suprimir el tiempo” (Dempsey, 2005, p. 21).

Rulfo no pretendió anular el tiempo histórico; pero sí evitó detalles que aludieran a una temporalidad precisa. Acentuó la realidad íntima y anímica de sus personajes, sin pretender la reproducción de una crónica o fotorreportaje, aunque no dejan de ser testimonios. Y, por supuesto, el proceso creativo de la mirada es fundamental: “Para mí lo primordial es la imaginación [...] es infinita, no tiene límites y hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape y por esa puerta hay que desembocar, *hay que irse*” (las cursivas son de quien escribe; Rulfo, 1980a, p. 16). Ese *irse* es una posibilidad más del escritor para escapar de la cotidianidad que rodeaba a Juan Nepomuceno Carlos Rulfo Pérez Vizcaíno.

## 5. Los inicios del fotógrafo y sus primeras publicaciones (1949-1960)

El joven Rulfo empezó a tomar fotografías de manera formal, hacia 1934, en fines de semana y en las vacaciones, días en que podía ausentarse del seminario. A finales de los años cincuenta dejó de apuntar su Rolleiflex, revelando que a lo largo de un cuarto de siglo había desarrollado la práctica fotográfica de manera autodidacta.

Su hermano mayor, Severiano, cuenta que, tras abandonar el seminario (1934), Juan se fue a vivir a su casa: “se dedicaba a tomar fotos [y] a platicar con los campesinos [...], se quedaba con ellos hasta las once o doce de la noche; cuando regresaba se ponía a leer” (Ramos, 1995, p. 31). Es difícil precisar cuándo empezó a escribir Rulfo, pero una voz fidedigna nos da indicios: Eva, su hermana menor, recuerda que a inicios de los años cuarenta el incipiente escritor ya era empleado de la Secretaría de Gobernación y vivía de forma temporal en Guadalajara; también refiere que escribía al tiempo que escuchaba música, pues al día siguiente ella recogía los papeles que su hermano había tirado al cesto de la basura. Su tía Lola repetía: “quién sabe cuánto escribe y escribe y lo tira todo. Está loco” (Ascencio, 2005, pp. 148 y 162).

Su hermana Eva llegó a comentar que, poco después de abandonar el seminario, Juan participó en los concursos de fotografía del *Jueves de Excélsior* y *El Informador*; entonces tomaba fotografías con su elemental Agfa.

La cámara más antigua que su familia conserva de él –que no es la primera que compró– es una Rolleiflex Automat X tipo 1 profesional de finales de la década de los cuarenta (1949 o 1950). El investigador inglés

Andrew Dempsey ha descrito cómo Rulfo empleaba su cámara de caja: “[la] habría sostenido contra su pecho mientras miraba hacia abajo para encuadrar al sujeto en el visor, en lugar de mirar directamente a través de la cámara”. Esto permite mayor espontaneidad y, así, los personajes retratados no se sienten observados por el fotógrafo. Con este comportamiento, el fotógrafo busca evitar la intromisión. (Dempsey, 2005, p. 13).

Para Rulfo, caminar es la actividad más elemental y profunda entre el continente llamado cuerpo y la conciencia de identidad, es el encuentro fugaz o habitual para conversar consigo mismo, un ejercicio del discernimiento sin fines de lucro ni propósitos definidos de antemano: ahí es donde se gesta la creatividad. “La caminata es un escape, un desafío a la modernidad. Es un atajo en el ritmo desenfrenado de nuestras vidas, una manera propicia de tomar distancia” (Le Breton, 2011, p. 15).

Al joven Juan Pérez Rulfo Vizcaíno, quien tenía 18 años al llegar a la Ciudad de México, la urbe le provocó deslumbramiento y la añoranza por la vida campirana y el distanciamiento de sus familiares, amigos y vecinos. La vida que iniciaba representaría un cúmulo de revelaciones que no pudo asimilar de inmediato; hubo circunstancias en la ciudad a las que nunca pudo integrarse. No obstante, el caminante respiró y disfrutó las calles que recorría día a día; y encontró la oportunidad de ejercer una de sus pasiones, una disciplina que desarrollaría con perseverancia: la fotografía. Ésta produjo gran arraigo en él porque entrañaba la necesidad de asir instantes de la memoria, reconstruirla y fijar en el tiempo espacios y atmósferas que configuraran escenas de la vida diaria. Con una mínima retrospectiva, las imágenes se han convertido en un documento histórico.

Viajar y deambular por la ciudad o el campo -con una cámara pendiente a mitad del pecho- significa desvanecer la ordinariedad de los avatares diarios; expresa la tenacidad para retener un pulso de la existencia y testimoniarlo en códigos propios, cuya esencia es la creación. Los exigüos acervos de la historia del arte y la fotografía -recortes de periódicos y revistas que reunió desde joven- proyectan a un hombre sistemático

con afán de observación crítica y orden particular; necesitaba concebir estructuras, técnicas y dar sentido así al decurso de los saberes que conocía; todo lo hacía suyo con la constancia del ejercicio. En su biblioteca se conservan varios cientos de libros relacionados con la fotografía, además de cientos de hojas con recortes de publicaciones periódicas.

Su obra literaria y fotográfica se gestó con la disciplina de un artesano que persevera con minuciosidad. Hasta que se produjo la revelación de sus textos, las imágenes se habían mantenido ocultas por más de dos décadas. Además, en su estrecha convivencia con fotógrafos, había adquirido un gran respeto por ellos: conocía la historia de la fotografía y sus técnicas, los equipos fotográficos y estaba bien informado sobre los fotógrafos y sus tendencias.

La señora Clara Aparicio, viuda del escritor, recordó que durante sus primeros años juntos –a mediados de los cuarenta– Rulfo y su Rolleiflex eran inseparables. Era conocido en los pequeños círculos por la profundidad de su trabajo fotográfico. Convivía con el gremio e incluso llegaban fotógrafos a consultarlo; pero, a diferencia de sus colegas, él no ejercía la fotografía como un trabajo que le procurara la sobrevivencia económica, aunque sí obtenía una importante retribución económica por las fotografías que enviaba para su publicación, debido a su valía formal y estética. Rulfo comentaba a su esposa que esperaba una remuneración conveniente por sus fotografías (Rulfo, 2000, p. 302).

En la comunidad de fotógrafos, Rulfo alcanzó la fama de un gran coleccionista de imágenes, desde fotografías sueltas hasta libros raros. Héctor García (1923-2012) recuerda que a Rulfo le incomodaba estar frente a la cámara fotográfica, fuera de esa posición le gustaba hablar de técnicas y dificultades de la fotografía:

era muy cordial, muy cálido y efusivo incluso; en cambio, no era un modelo ante la cámara: inmediatamente se ponía rígido, tieso, molesto evidentemente, así es que verdaderamente era un suplicio tener que fotografiarlo, porque se veía que sentía que uno le estaba causando una molestia pues era

un ser sensible: era muy penoso causarle molestia a una gente buena como Juan (Rodríguez, Cuéllar y García, 1989, pp. 289-290 y 297-298).

Sobre los enfoques con la cámara, Dempsey anota que el jalisciense “tenía predilección por las diagonales y por las pares”; su Rolleiflex de cajón tenía un visor amplio (Rulfo, 2009, p. 36). Se sabe que incluso tenía su propio “cuarto oscuro” y sus amigos lo animaban a que expusiera y publicara sus fotografías. Una y otra vez él se rehusó. Algunos fotógrafos supieron que Rulfo trabajaba con la cámara hasta que vieron imágenes suyas publicadas. Rogelio Cuéllar cuenta que un día encontró fotos de Rulfo en *Sucesos para todos* –revista radical que cubrió el periplo final del Che Guevara cuando fue asesinado por el ejército boliviano (1967); fue dirigida por Gustavo Alatríste y en ella colaboraron figuras como Alejandro Jodorowsky, Pedro Meyer y Magú (Bulmaro Castellanos Loza)–; “[en esos días] encontré cinco o seis páginas con siete fotos silenciosas con un solo texto que decía ‘Fotografías de Juan Rulfo’ [...] Entonces Juan Rulfo me motivó por su imagen visual, en primera instancia” (Rodríguez, Cuéllar y García, 1989, pp. 291-292).

En 1948, Rulfo contrajo matrimonio. De su viaje de bodas se conocen las fotografías que el escritor tomó en el puerto de Veracruz.<sup>1</sup> Clara Aparicio, la esposa del escritor, recordó que las fotografías “de la playa con los troncos [...] que parecen seres vivientes. Las tomó en Mocambo. Allí andábamos en el viaje de bodas” (Ascencio, 2005, p. 173).

Antes de 1980 sólo familiares, colegas, algunos especialistas y amigos sabían del trabajo fotográfico de Rulfo; muchos menos sabían que esa práctica era constante. Sus primeras fotografías se publicaron a

<sup>1</sup> En palabras de la esposa de Rulfo, las fotografías que “parecen seres vivientes” son dos, las que aparecen en el primer libro de imágenes realizadas por Rulfo y denominadas “cuando baja la marea”. En ese viaje, muy probablemente, Rulfo tomó “Ídolo totonaca”, “Pirámide de Tenayuca, Mex.”, “Castillo de Teayo2, Ver.” y “Pieza totonaca”. Las primeras 80 fotografías no están fechadas. En el índice se indica “Las fotografías 1 a 80 fueron tomadas entre 1940 a 1955” (*Juan Rulfo. Homenaje nacional*, 1980).

principios de 1949 en el número 59 de la revista *América*. Eran 11 fotografías que aparecieron en un encarte entre las páginas 112 y 113; el tema central fue sobre todo el paisajismo rural en una “serie en la que Rulfo tiende al esteticismo de forma natural [...] Escuetto como era habitual en él, ofreció once fotografías sin ningún tipo de información, ni siquiera títulos” (González Boixo, 2006, p. 281). Paulina Millán Vargas observa que “las once imágenes no ilustran nada, sólo están puestas ahí, puestas como en una exposición de arte” (Millán Vargas, 2010, pp. 97-98).

Medio año después de la publicación en *América*, Rulfo solicitó a un pariente que lo reubicara en otro departamento dentro de la Goodrich-Euzkadi, dejando entrever que su tío Edmundo Phelan Rulfo estaba viendo la posibilidad de integrarlo a la revista *MAPA: Automovilismo y Turismo* –fundada por Francisco Borja Rolando, publicada por la Asociación Mexicana de Automovilismo (AMA) y coeditada por la Goodrich-Euzkadi (1934-1950)–. Rulfo propuso a su esposa –el 28 de julio de 1949– para que quedara en el departamento de publicidad porque necesitaban alguien que colaborara en la conformación del catálogo de la producción de la fábrica. Lo más importante es que permaneció en la Goodrich-Euzkadi (Rulfo 2000, pp. 278-279). Ese mismo mes escribió en una misiva sobre su acercamiento a la revista *MAPA*, en la que llegaron a colaborar, entre otros, Enrique A. Cervantes, Xavier Villaurrutia, Eduardo Noguera, Rafael Heliodoro Valle y Carlos A. Echánove, Hugo Brehme y Manuel Álvarez Bravo (Millán Vargas, 2010, p. 100; Jiménez, 2002, p. 26).

A principios de la década de 1950 se conocería el trabajo fotográfico de Rulfo. En ese mismo año pasaría del área de Supervisión al departamento de Publicidad de la Goodrich-Euzkadi (López Mena, 1993, p. 76), empresa que concibió la *Guía Caminos de México*. Correspondió a Rulfo reunir un acervo fotográfico; también integró comentarios sobre historia, arqueología, estadística: el resultado fue una guía turística de carreteras. Algunas de las fotografías son del propio escritor: la portada del templo del convento de Huejotzingo, la de Tapalpa, y retratos paisajistas de Mitla, Tepeaca y Tonantzintla y del pórtico de Santo Domingo en Puebla.

A partir de la sexta edición de la guía turística dejaron de aparecer las fotografías de Rulfo.

En 1951 viajó al sur del país e hizo el recorrido de la primera Carrera Panamericana de automóviles –desde Ciudad Juárez hasta El Ocotil, en la frontera con Guatemala; entrega la guía turística de la Goodrich-Euzkadi entre los comités estatales de seguridad (Museo del Palacio de Bellas Artes, 2002, p. 52; Guía Goodrich-Euzkadi, 1958, pp. 49, 128, 161, 240 y 311; Ascencio, 2005, pp. 174-175).

En 1952, Rulfo se desempeñaba como editor en la revista *MAPA*, donde publicó una monografía sobre Metztitlán, Hidalgo, con el seudónimo Juan de la Cosa, quien fuera un cartógrafo y navegante del siglo xv. La publicación también incluía fotografías del paisaje y la región, así como del templo y del convento del lugar. En el mismo número se publicaron cinco fotografías del Castillo de Teayo, en Veracruz, acompañadas de un texto sobre esta construcción que se remonta a 1530, cuando fue conquistada por Andrés de Barrios, el encomendero inicial se encuentra situado en la orilla de la barranca, a 1 353 metros de altura sobre el nivel del mar. Era de particular importancia para Rulfo la descripción de la naturaleza, del antiguo convento La Comunidad –que los agustinos abandonaron en 1539– y el monasterio contemporáneo, levantado en 1541 y situado a 87 kilómetros de Pachuca (Rulfo, 1999, pp. 72-77).<sup>2</sup>

Entre la publicación de sus célebres libros, el escritor colaboró en el suplemento *México en la Cultura* con sus fotografías. Compartía créditos con fotógrafos como Nacho López, Fernando Mayolo, Héctor García, y los hermanos Mayo. Rulfo entregó fotografías a *México en la Cultura* (enero de 1954, octubre de 1955, enero de 1957); y a *Mexico/This Month* (junio y diciembre de 1958; julio de 1959; agosto de 1960), que dirigía Anita Brenner.

<sup>2</sup> También se reproduce (con tres de las cinco fotografías tomadas de las páginas de *MAPA* para el Boletín), en *Letras e imágenes* (Rulfo, 2002, pp. 40-45).

En 1954 acudía a los ensayos de la compañía de *ballet* de la coreógrafa y bailarina Magda Montoya, realizados en un campo cercano a Amecameca, Estado de México. Rulfo tomaba fotografías en esas representaciones. El fotógrafo Nacho López recuerda:

Apareció un joven tomando fotografías con la cámara Rolleiflex. Tranquilo y sigilosamente buscaba ángulos para captar poses y movimientos de las bailarinas de danza moderna de Magda Montoya. Era una fría tarde por algún mes de 1954 [...] Ese joven entrometido, de aspecto cansino, era Juan Rulfo, quien había sido invitado por sus amigos Miguel Guardia y Rubén Bonifaz Nuño, también ahí presentes. En un descanso, el colega y yo platicamos de fotografía, danza y de las excelencias de su “Rollei” (López, 1986, p. 37).

En la revista *Sucesos para todos* también aparecieron imágenes suyas entre noviembre de 1963 y noviembre de 1964. Un año después se publicó una fotografía de Rulfo en la investigación etnográfica de Salomón Nahmad, sobre los mixes, en la colección “Memoria” del Instituto Nacional Indigenista, en cuya área editorial fungía, en ese momento, como jefe del Departamento de Publicaciones; y en *Acción Indigenista*, también publicada por el INI en septiembre y diciembre de 1965 (Millán Vargas, 2017, pp. 291-318).



## 6. Las primeras exposiciones fotográficas

El 25 de marzo de 1960, Juan Rulfo expuso por primera vez sus fotografías en la Casa de la Cultura Jalisciense de Guadalajara, gracias a la invitación de Juan Víctor Arauz. Durante casi medio siglo la muestra pasó inadvertida; se supo de ella gracias a Lon Pearson, quien estuvo presente y, luego de 45 años, colaboró en la identificación de las fotografías:

empecé a dudar hasta de mí mismo, pero con buena suerte las investigaciones de mis colaboradores dieron con las pruebas necesarias. Ahora todo el mundo podrá apreciar con mayor amplitud un gran talento ignorado durante mucho tiempo, y todos podrán ayudar a discernir las claves de por qué había una exposición casi desconocida y olvidada [...] No entendemos por qué Rulfo no volvió a exhibir sus magníficas fotografías durante los veinte años siguientes (Pearson, 2006, pp. 239 y 244-245).

La siguiente exposición del escritor-fotógrafo se inauguraría el 30 de septiembre de 1980, como parte de las actividades del Homenaje nacional que le tributó el gobierno mexicano. Como parte de sus actividades, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) presentó la exposición *El mundo de Juan Rulfo*, preparada por el museógrafo Fernando Gamboa, quien incluyó 100 fotografías que también formaron parte del libro *Juan Rulfo. Homenaje nacional*. Un año después de este homenaje, Rulfo manifestó: “fue una cosa rara e inmerecida que todavía no acabo de entender”.

Se mostraron 100 fotografías, 18 de las cuales eran retratos que tomó en su mayor parte entre 1940 y 1955. Los temas centrales de sus fotografías eran sobre arquitectura (sobre todo colonial), caminos y personajes anónimos rurales, retratos y tomas, en general de paisajes, donde predominaba la naturaleza. Esta muestra dio cuenta del trabajo riguroso de un profesional con oficio y propósitos estéticos. La creación fotográfica de Juan Rulfo produjo sorpresa y un sentido de revaloración entre miles de espectadores del fotógrafo y autor de dos obras cumbre de la literatura mexicana y latinoamericana, cuyos tirajes en esos días rondaban el millón de ejemplares, si bien había una distinción entre la imagen en la fotografía y en las letras. “Un paisaje –señala Octavio Paz– no es la descripción de lo que ven nuestros ojos sino la revelación de lo que está atrás de las apariencias visuales. Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá. Es una metáfora, una religión, una idea del hombre y el cosmos” (Paz, 1994, p. 366).

Juan José Bremer, en ese entonces director del INBA, señaló que esa exposición y el libro-catálogo conjunto representaban “una nueva visión de la sensibilidad del artista, la que ofrecen cien fotografías” (Bremer, 1980, p. 9).

En el proceso de selección de fotografías, el fotógrafo Nacho López le preguntó a Rulfo “si ya había seleccionado las cien fotografías que necesitaban; respondió que depositaba en mí su entera confianza para escoger [entre 300 negativos] las más importantes. Al término de la impresión, le devolví sus negativos [...] y dos cajas de cartón tituladas al frente ‘Juan Rulfo, fotógrafo’. Observé que le dio gusto, pero me dijo: ‘yo no soy fotógrafo’” (López, 1986, pp. 37-38; Coda, 1986, p. 23). Nacho López también imprimió las fotografías y sobre su temática señaló:

“Todas son imágenes desérticas, áridas, sin elementos tropicales ni húmedos, todo lleno de polvo [...] Son los mismos personajes de sus libros, la gente caminando por los pueblos, por las veredas, todo en silencio. Para Rulfo, la fotografía fundamentalmente era arte [...] Reconocía y apreciaba las

particularidades estéticas de otros fotógrafos como Pierre Brassai, Erich Salomon; Robert Doisneau, Eugène Atget y Robert Capa” (López, 1986, p. 37).

Agrega que poseía un gran sentido de la composición fotográfica, aunque no le daba mayor importancia al aspecto técnico.

El revelado y la impresión de sus fotos los encargaba por fuera, con sus cuates. Eso sí, cuidaba muchísimo sus negativos, colocando cada uno en un sobrecito que él mismo confeccionaba. Aunque nunca lo ordenó, conservaba impecable su material. Las exigencias que él se fijaba eran muy estrictas. Cuando platicábamos –recuerda Nacho López– me decía que hubiera deseado tener más tiempo para la fotografía, que, de haber tomado otro curso su vida, hubiera sido fotógrafo; llegó a precisar que a pesar de su talento y su ejercicio en la fotografía no se sentía un profesional de la cámara; tampoco se sentía un fotógrafo frustrado porque sencillamente no tenía tiempo para dedicarse a esta disciplina (López, 1986, p. 37).

El escritor y traductor Eric Nepomuceno recuerda que ante ese homenaje el autor de *Pedro Páramo* “rebosaba de alegría. Sonreía con facilidad y se daba cuenta de la importancia de todo aquello. A veces, se parecía a un niño en el último día de curso. Solemne, pero un poco dislocado dentro de toda aquella solemnidad” (Nepomuceno, 1982, pp. 1-2).



## 7. Literatura y fotografía: entre el imaginario colectivo y el documento histórico

En sus viajes, Juan Rulfo, el viajero, el escritor y el fotógrafo –que buscaba las imágenes como lo haría un antropólogo– conocía y reconocía a su país, sus costumbres y a su gente; gozaba de sus tradiciones y asimilaba el habla que en cada lugar tiene sus singularidades y variantes propias. En perspectiva, podríamos decir que la asociación fotografía-literatura en la obra de Juan Rulfo puede entenderse desde un lugar común que va desde lo lineal hasta las complejas asociaciones de lo real, lo simbólico y lo imaginario.

Al comentar la génesis de *Pedro Páramo*, su autor aclaró que no podía trabajar de lo testimonial a lo imaginario, sino al contrario: “yo empiezo primero imaginándome un personaje. Tengo la idea exacta de cómo es ese personaje. Y entonces lo sigo; nunca he usado, ni en los cuentos ni en *Pedro Páramo*, nada autobiográfico. No hay páginas allí que tengan que ver con mi persona ni con mi familia” (Sommers, 1974, pp. 19-20). Esta afirmación, en rigor, no se apega a la realidad; si bien es cierto que no recurrió a “la autobiografía directa”, la historia descrita en el cuento “¡Diles que no me maten!” es una alusión velada a la muerte del padre. De ahí se deduce que cuando imagina un personaje supone una representación, digamos, icónica; en ese sentido, como libre flujo de imágenes.

Un tema recurrente es la comparación entre la obra literaria y la obra fotográfica de Rulfo. Es natural, su obra antecede una tradición, si bien ahora hay una larga lista de creadores de la cámara. La recurrente

comparación con su literatura se ha vuelto el punto de partida de todo el discurso alrededor de su fotografía. La asociación entre fotografía y literatura que han establecido investigadores y espectadores no especializados es natural, sobre todo a partir del momento en que se difundieron y publicaron las fotografías de Rulfo en 1980. Este descubrimiento pudo cambiar la manera de ver y analizar su literatura. Yvette Jiménez de Báez (1992) explicó cómo llegó a una lectura diferente de la obra de Rulfo, en particular de *Pedro Páramo*: aparecieron nuevas perspectivas luego de la revisión de *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, que incluyó –como ya se ha visto– un centenar de fotografías suyas, encontrando estrechos vínculos entre la perspectiva (el espacio), la focalización, los temas, la atmósfera, incluso se aventura a establecer una analogía del ritmo y el movimiento entre la captación del ojo y la oralidad que constituye el texto ya en la ficción. La investigadora establece vertientes entre el imaginario literario de Rulfo y las fotografías 1 a 74 del *Homenaje nacional*, el primer libro que reúne su trabajo fotográfico.

Entre las más destacadas, la foto 32 muestra un detalle en relieve (hoy desaparecido) de la iglesia del Antiguo Convento de Santiago Tlatelolco:

Compuesto por almas del purgatorio que levantan sus manos y brazos, o los juntan en voluntad de oración entre las llamas. En la fotografía anterior (31), añade, aparece una cruz de piedra que en conjunto evidencia un sincretismo: la cruz del mundo prehispánico se funde con el hispánico, “y aluden al origen mestizo de la historia y la cultura mexicanas. El sincretismo de origen matiza y actualiza dentro de parámetros históricos específicos, la escatología de los signos cristianos” (Jiménez de Báez, 1992, p. 584).

Jiménez de Báez detiene su mirada en fragmentos de las fotografías –por ejemplo, de la 26 a la 32–, cuyo ambiente pretende relacionar con el texto literario. Relaciona, con interrogantes, al joven arcángel, de la fotografía 28, con Juan Preciado. Cayendo en la sobreinterpretación, describe,

en la foto 34, una tumba que en el primer plano tiene una hilera vertical de lirios, y en cuya parte superior descansan tres cruces de madera. En opinión de la investigadora, el conjunto “crea una atmósfera de impulso liberador, que sale de la muerte misma” (Jiménez de Báez, 1992, p. 585). Relaciona las fotografías 30 a 36 con *Pedro Páramo*: entre ornamentos de arquitectura religiosa, dolientes en un sepelio fuera de cuadro. Habrá que agregar que más allá del dolor, el drama o el acento macabro, las fotografías de Rulfo relacionadas con la muerte –retomando las palabras de Monique Sarfati-Arnaud– destacan por su “fuerza poética que raya en el misticismo” (1998 p. 385).

En la fotografía 33 –en opinión de la estudiosa, significativa porque no está numerada– el número tiene un carácter cristológico. En su centro destaca la figura de un niño arrodillado: vestido con ropa blanca sostiene entre las manos un sombrero blanco mientras observa al fotógrafo. Lo rodean, hasta el límite de los lados de la imagen, mujeres con rebozo cubriendo sus cabezas. Cuatro de ellas cargan en brazos a un niño (uno llora; del otro sólo se ve la espalda y parte del perfil). La fotografía número 36 muestra a dos hombres ataviados para la danza de moros y cristianos. Jiménez de Báez afirma que hay una analogía “entre la secuencia de imágenes visuales y el centro del sentido en *Pedro Páramo*, que funciona en el plano simbólico como centro de las transformaciones (los siete fragmentos, del 30 al 36, cuyo centro numérico es el 33)”. Esta serie de imágenes incluso “alude a la estructura general de la novela” (Jiménez de Báez, 1992, pp. 583-585).

La secuencia de estas dos fotografías provenientes del libro *100 fotografías de Juan Rulfo* –“Instrumentos musicales y espectadores en Tlahuitoltepec” e “Instrumentos musicales en Tlahuitoltepec” (Rulfo, 2013, pp. 104 y 105), de la editorial RM– distan mucho en su revelado y edición de las fotografías del *Homenaje nacional*. Aquí nos referimos en particular a la imagen 37 (*Homenaje nacional*), en la que se observa con mayor claridad la hechura del tambor; parece más iluminada que la misma fotografía editada por RM, “Instrumentos musicales y

espectadores en Tlahuitoltepec”, acaso para igualar la luz de la secuencia descrita arriba. Además, el desarrollo digital de la fotografía es extraordinario; en este mismo par de fotografías, que después aparecieron en la revista *La Palabra y el Hombre*, se puede observar la luz crepuscular (atenuada respecto a la versión de 2013) y ante la sombra hay un prístino juego de claroscuros en finos agrisados. Asimismo, en la fotografía de la izquierda, la sierra se visualiza en tres planos (*La Palabra y el Hombre*, 2016, 62-63).

Del mismo modo que en los paisajes, la arquitectura colonial, la arqueología prehispánica, las bandas de música, los campesinos que rondaron las escenas literarias –provenientes de una atmósfera rural cotidiana– se advierte cómo la mirada del fotógrafo captó algo más que un *realismo doméstico*: éste corresponde a la creación de la atmósfera, tan necesaria en el proceso creativo literario de Rulfo, que emerge, intensifica y matiza su fotografía. Luz y sombra, alba y crepúsculo, emergen para acentuar las dualidades entre día y noche, vida y muerte, presentes como una constante en la novela; habrá que recordar, de igual modo, la oposición entre fertilidad y esterilidad, plenitud y oquedad que aparecen en la novela. Es revelador que el escritor acentúe con cursivas en el texto los momentos de plenitud: desde el recuerdo de Dolores y Juan Preciado hasta el de Pedro Páramo: Comala escenifica la pérdida, mientras el recuerdo de Sayula refleja la prosperidad, el goce de los infantes y el resplandor de la naturaleza.

En la fotografía 37, se observan atriles que reposan rodeados de los instrumentos de una banda; al fondo se ven espectadores sentados –es probable que también sean músicos–; conversan rodeados de la cadena montañosa difuminada por la niebla. Esta imagen aparece también en *100 fotografías de Juan Rulfo*. En una página anterior (par, a la izquierda), hay una fotografía que parece ser complemento (aunque acaso no fue tomada antes). En un primer plano aparece sobre la tierra sinuosa una hilera de instrumentos (de viento y metal), encabezados en la esquina derecha por los mismos tambores –en la foto de la siguiente

página- aparecen en el extremo izquierdo, más iluminados, sobre uno de ellos descansan unos platillos, un trombón y una trompeta, y a la derecha, dos tubas ocupan un tercio vertical del espacio. En la foto de la izquierda parecería que la sesión musical estuviera por comenzar y, acaso, los músicos escuchan con atención las indicaciones del director; al fondo una decena de espectadores de pie están por sentarse. Y en la foto se observa que todos platican. Aquí –ya se ha descrito– no aparecen los músicos y destacan en segundo plano los atriles desnudos, aún sin partichelas.<sup>1</sup>

En esta región se encuentra la montaña sagrada de los mixes: Zempoaltepetl a 3400 metros de altura. Forma parte de la Sierra Madre del Sur y su territorio se sitúa al noroeste del estado de Oaxaca. Al norte tiene frontera con los ex distritos de Villa Alta; hacia el norte con Choapam y Veracruz; al sur con Yautepec y al sureste con Juchitán y Tehuantepec.

Persiste la noción de que el vínculo literatura y fotografía disminuye la originalidad de cada una de las disciplinas; incluso de que una tendría deuda con la otra. Si bien hacer una asociación directa y superficial es natural, desde este enfoque deviene en un discurso casi programático, una especie de silueta, de vistosa escenografía realista sin grandes recursos, semejante a coloridas tarjetas postales.

La mirada a las fotografías y la lectura de los libros de Rulfo muestran una estrecha relación –simultánea y sucesiva– hasta llegar a prefigurar,

<sup>1</sup> La fotografía descrita, y que aparece con el número 37 (denominada, junto a la 38, *Encuentro musical*) en *Juan Rulfo. Homenaje nacional* (1980) es la misma que en *100 fotografías de Juan Rulfo* (Rulfo, 2013) se llama *Instrumentos musicales en Tlahuitoltepec* (tomada en 1955). La segunda fotografía, descrita, al parecer como secuencia de aquella en *100 fotografías de Juan Rulfo* se llama *Instrumentos musicales y espectadores en Tlahuitoltepec*, naturalmente del mismo año. No hay duda de que ambas fotografías (junto a las dos anteriores en *100 fotografías de Juan Rulfo: Músicos con trombón y tambor en Tlahuitoltepec* y *Músicos con tambor y tuba en Tlahuitoltepec*) y dos más que no aparecen en *100 fotografías de Juan Rulfo*, la 39 y la 41 (*Músicos mixes* y *El Himno a Condoy*) del *Homenaje nacional*, fueron tomadas en la misma ocasión (*Juan Rulfo. Homenaje nacional*, 1980; Rulfo, 2013, pp. 102-105).

Una partichela (*particella*) es una partitura que contiene, ex profeso, la parte que debe ejecutar, en particular, un solo instrumentista o atrilistas de una sección del grupo, coro u orquesta que tocan o cantan exactamente lo mismo.

por un lado, “cuadros” e “imágenes” pictórico-fotográficas de las narraciones literarias y, por otro, a reproducir ambientes espaciales, cuyo clima y topografía simbolizan estados de ánimo y reflejan la condición de pobreza tanto de los espacios como de los personajes. Si bien es cierto que, entre muchas vertientes, la depauperación del espacio y la gente del medio rural predominan, sobresale la fragilidad de la condición humana. Tales asociaciones –al margen de los procesos técnicos, estéticos y formales del Rulfo fotógrafo-literato y su interés por vincularlos– han sido cuestionadas en textos en los que se aborda la fotografía de Rulfo como ilustración de sus textos literarios. Desde otras perspectivas

se han hecho muchos esfuerzos por analizar las similitudes entre la literatura y la fotografía de Juan Rulfo. Con todo, su coincidencia se limita a una atmósfera de fondo que es precisamente la del recuerdo, así como a un lugar común en que se asienta tanto la literatura como la fotografía de Rulfo: México. Rulfo es mexicano en ambos medios, tanto el visual como el literario. Para Rulfo, México es el único tema fotográfico imaginable. Comparte esta peculiaridad con su amigo Manuel Álvarez Bravo [...] (Billeter, 2001, p. 39).

En 1980, Fernando Benítez escribió algunas de las primeras líneas sobre el fotógrafo Juan Rulfo:

Sus fotos –que hoy se publican por primera vez– retienen el misterio de *Pedro Páramo* o de *El llano en llamas*; mujeres enlutadas, campesinos, indios, ruinas, cielos borrascosos, campos resecos. Una poesía de la desolación y una humanidad concreta, expresan un mundo que está más allá del paisaje y de sus gentes, construido en blanco y negro, con gran economía y nobleza. Lo que su ojo veía el escritor lo llevaba a las letras (Benítez, 1980, p. 12).

En esa época el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli, uno de los más perspicaces estudiosos de Rulfo, correlacionó la obra, la biografía y la recepción resultante de ambas señalando que la narración final de la

novela *Pedro Páramo* está “orquestada” en sucesivas unidades narrativas (“fragmentos” de una totalidad). En un primer momento emerge el caos, claro, sólo en apariencia: “La imagen de mosaico [...] revela de pronto una sutil y casi perfecta estructura en la que, si a veces no hay nexos obvios para el lector, tampoco hay contradicciones; no depende de las relaciones causales de la novelística tradicional, y muchas veces ordena las partes de su discurso por asociaciones de ideas o por imágenes”. Un ejemplo sería “la imagen de la lluvia que une los recuerdos y episodios de la infancia de Pedro Páramo” (Ruffinelli, 1980, p. 34).<sup>2</sup>

Manuel Álvarez Bravo también estableció un paralelismo entre la literatura y la fotografía de Juan Rulfo (Rivero, 1999, p. 23); Lola Álvarez Bravo (1907-1993) –su primera esposa– señala que las fotografías del autor de “Talpa” son “reflejo de la capacidad de ver al pueblo mexicano con la magia que Rulfo siempre planteó” (Rivero, 1999, p. 23). Y el investigador Yoon Bong Seo anota que “las fotos de Rulfo connotan lecturas que producen metáforas muy ligadas a sus constantes literarias, como son la aridez, paredes agrietadas, atmósferas opresivas, soledades y ecos en la lejanía. Rulfo logró un lenguaje fotográfico en el que la síntesis triunfa con el mínimo de elementos plásticos” (Rivero, 1999, p. 23).

Y, si aceptamos que todo cuanto concierne a México inquietó y motivó a Rulfo, se comprende también su necesidad instintiva por el testimonio, entendido como memoria actualizada. “Nunca un escritor de México había sido tan moldeado y castigado por el recuerdo. Nunca un artista de ese país había sido tan irónicamente *autobiográfico*, tan permeado por la realidad *real*”, afirma Eduardo Rivero (1999, p. 29).

Mucho tiempo antes de que se supiera que Rulfo practicaba la fotografía, críticos y colegas ya habían establecido vínculos entre sus textos y estilos pictóricos, sobre todo, en un contexto regional y nacional –entre el imaginario popular y la plástica que dio renombre a la pintura mexicana

<sup>2</sup> Ruffinelli se refiere a una de las tres series que José Carlos González Boixo llama *interpolaciones* y que en la novela están marcadas con comillas y cursivas.

fuera del país-. Arturo Souto Alabarce -cuentista, pintor, ilustrador él mismo, escribió una de las primeras y más elogiosas reseñas sobre *El llano en llamas* (“Juan Rulfo, el mejor cuentista de México”)- describe la literatura del escritor jalisciense detallando una oscura viñeta: “Es indudable que entre Orozco y Rulfo hay una relación estrechísima. También aquél tiende al aguafuerte, a la sombra que define. Y a veces, ambos llegan a la caricatura, extremando las líneas de tal manera que se pierde todo realismo” (Souto, 1986, p. 194).<sup>3</sup> Esta descripción continúa la línea interpretativa de Salvador Reyes Nevares, quien en noviembre de 1953 establece una analogía: “Rulfo consigue descripciones por entero eficaces y sobrias a base de suprimir completamente el adjetivo [...] con líneas más que con colores, como en ciertos cuadros de Orozco en que prevalece el trazado sobre los elementos cromáticos” (Martin, 1992, p. 479).

Y de los muralistas, Rulfo admiró a Orozco: “Ni Rivera ni Siqueiros me dicen nada, [...] sí; lo siento. Además, Orozco es también de la zona, de la región de donde soy, y le admiro mucho, sobre todo sus frescos de Guadalajara, su ‘Capilla’ del Hospicio Cabañas [...] Lo que ha hecho Orozco tiene una fuerza que no tienen los demás pintores, ni Rivera, ni Siqueiros. Tiene una fuerza dinámica intuitiva, auténtica” (Cruz, 1980, p. 50).

Es natural que las descripciones en la obra de Juan Rulfo se asocien a un paisaje que remite al campo mexicano. Pero a su vez se integra en una tradición icónica e imaginarios sociales que también se retroalimentaron del cine. Hay una cimentación muralística como representación icónico-escénica de lo propio, que se instituye en el nacionalismo. Esta proyección -que también podría verse como cuadros costumbristas del México rural- dio consistencia a un fenómeno estético: el nacionalismo. Los cuentos que integraron *El llano en llamas* respondieron a un realismo cuya interrelación estético-ideológica, al tiempo que fortalecieron la noción de *lo propio*. Así se explica la síntesis de disciplinas en Rulfo: “trabajó con los

<sup>3</sup> Este texto apareció originalmente en la columna “Libros” de la revista *Ideas*, en el número de marzo-abril de 1954.

códigos cinematográfico y fotográfico, y es indudable la imbricación de ambos en el discurso literario” (Jiménez de Báez, 1990, p. 41).

Las múltiples connotaciones de la obra de Rulfo se deben, también, a la plasticidad de sus escuetas imágenes, en muchos casos despojadas de ornamentos o rastros anecdóticos. Ya se ha dicho: hay una coincidencia temporal entre el desarrollo de la obra literaria y el ejercicio de la fotografía en Rulfo. Si exceptuamos los retratos que realizó en 1980 a diversas figuras de la cultura mexicana (Ricardo Martínez, José Luis Cuevas, Daisy Ascher,<sup>4</sup> Vicente Rojo y Carlos Monsiváis), el resto de las fotografías fueron tomadas entre mediados de las décadas de los cuarenta y los cincuenta, sobre todo la primera mitad, y, las menos, a inicios de los años sesenta.

La cronología del trabajo fotográfico de Rulfo no siempre es precisa; en algunos casos se desconoce cuándo fueron tomadas las imágenes que ahora conocemos. Por ejemplo, entre el amplio conjunto de ensayos sobre la fotografía de nuestro autor, la selección de fotografías contenidas en *México: Juan Rulfo, fotógrafo* no se precisa la fecha de las imágenes reproducidas. Y en el centenar de fotografías publicadas en el *Homenaje nacional*, sólo 20 están fechadas. La selección de 64 fotografías contenidas en *Oaxaca* (2009), por su parte, sí están fechadas. Este hecho se explica porque el trabajo de investigación documental sobre la obra de Rulfo se desarrolló, sobre todo, a partir de que se publicó *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, libro-catálogo realizado para la exposición *Juan Rulfo. Voces y silencios*, inaugurada el 19 de septiembre de 2001, que reunió 114 fotografías pertenecientes a la colección de Lunwerg Editores; asimismo, incluyó textos de Mercedes Iturbe, Erika Billeter, Carlos Fuentes, Margo Glantz, Víctor Jiménez, Jorge Lozoya y Eduardo Rivero.

<sup>4</sup> La fotógrafa Daisy Ascher (1944-2003) cuenta que, tras una larga insistencia, Rulfo aceptó que ella lo fotografiara; agrega que lo instó a volver a tomar la cámara y que hiciera retratos de personajes de la cultura mexicana para incluirlos en el libro *Juan Rulfo. Homenaje nacional*: “Durante una semana se negó, pero ante mi insistencia, cedió. Hice citas con José Luis Cuevas, Ricardo Martínez, Vicente Rojo y Carlos Monsiváis; al tiempo que yo seguía fotografiando a Rulfo” (Ascher, 1987, p. 89). Una reunión de esas fotografías aparece en *Rulfo. Mis imágenes y mi muerte*, con textos zzzzzde Eduardo Matos Moctezuma, Fernando Benítez y el propio Rulfo; además de dos dibujos de Cuevas (“Leyendo a Juan Rulfo” y “Releyendo a Juan Rulfo”).

En Rulfo, las imágenes y las letras se complementaron y retroalimentaron; hubo así una correlación en los procesos creativos. La aridez que Rulfo remite a la región del Bajío –en particular al centro-este del estado de Jalisco– por metonimia abarca todo el campo mexicano que durante siglos ha padecido la carencia de lluvias. Si a eso añadimos que la mayoría de las tierras de cultivo en el país son de temporal, se explica la infertilidad, la precariedad de nuestra agricultura, sobre todo si se repara en la extensión del territorio de casi dos millones de kilómetros cuadrados que abarca México.<sup>5</sup> Comala o Luvina también son la representación del México rural.

Cuando trabajó en la Comisión del Papaloapan tenía que escribir informes sobre las obras que ahí se realizaban; repetía que no sabía describir lo que veía ni lo que escuchaba; añadía que así se explicaba que no pudiera usar los hechos reales para escribir ficción; no sin ironía, añadía que era pésimo reportero y que no sabía escribir reseñas (Parra, 1990, p. 114). Su fotografía, además de formar parte de una tradición icónica, posee rasgos propios de los territorios familiares y regionales por los que transitó, habitó y donde se configuró su historia personal. Y la autobiografía, aparece no como enumeración de hechos que vive el redactor, el cronista o el escritor, sino como representación de huellas, hallazgos, pulsiones que emergen de manera connotativa en la obra artística, después de abstraerse de la realidad y sustraerse de ella.

Si trasladamos a la fotografía los tres pasos que Rulfo estableció para generar su obra literaria –creación del personaje, creación del ambiente y la creación del habla (registro) del personaje–, podríamos enunciar (ya sea persona, paisaje natural o arquitectura virreinal o moderna) los equivalentes para el espacio, el personaje o el ambiente, y, por consiguiente, la creación del personaje. Situarse frente al objeto o sujeto y organizar los elementos creados, de ahí extraer la singularidad del cuadro enfocado

---

<sup>5</sup> La superficie territorial de México es de 1 millón 964 375 km<sup>2</sup>, más la superficie marítima de 3 millones 149 920 km<sup>2</sup> (Inegi s. f.).

para captar esa atmósfera y motivo en el instante oportuno, como dice Cartier-Bresson: “Componer, encuadrar en el momento de la toma, ésa es la única verdad” para que en una centésima de segundo se alcance el orden con la precisión del número áureo (Masclat, 2014, p. 11). Al referirse a las fotografías contenidas en *México: Juan Rulfo fotógrafo* (2001), Carlos Fuentes anotó: “Cada uno de los hombres, mujeres y niños de las fotografías de Rulfo posee una riqueza inmediatamente reconocible. Se llama dignidad [...] posee la belleza de las formas que se niegan a ser olvidadas. En este punto convergen el arte literario y el arte plástico de Juan Rulfo” (Fuentes, 2001, p. 15). Y esa dignidad para Rulfo también representa –desde cualquier contexto y perspectiva– la disputa permanente que resiste una sociedad sincrética en medio de la enorme desigualdad: parte del costo social de la transformación del México agrícola al urbano. Ignacio Sánchez Prado señala que en la literatura

se articula [...] un proceso que acompaña a la melancolía en el acto de configuración de la memoria: la nostalgia. Svetlana Boym ha observado que la nostalgia puede clasificarse en dos movimientos: una nostalgia restaurativa, característica de los discursos nacionales, que se interesa por un regreso a los orígenes y la restauración de un pasado idílico y una nostalgia reflexiva, característica de las memorias colectivas, que asume como parte de su práctica la distancia que tiene con el objeto añorado, ya que [...] estas dos formas de nostalgia ofrecen estrategias de lectura que permiten comprender que las distintas narrativas interpelan a los fantasmas que conjuran (2012, p. 32).



## 8. El coleccionismo como documento y asidero de la memoria

En la biblioteca que Rulfo conformó se conservan alrededor de 700 libros relacionados con la fotografía: sobre contenidos técnicos y sobre autores como Paul Strand, Cartier-Bresson, Álvarez Bravo, Robert Doisneau, Edward Weston o el suizo, Werner Bischof. Rulfo también llegó a conformar más de 100 carpetas o cajas con recortes de revistas y gacetas de fotografía de publicaciones europeas y estadounidenses. Y cada álbum o caja podía contener cientos de imágenes ordenadas con minucia; su temática era variable, pero en general correspondían a temas y fotógrafos de la época con los que Rulfo se identificaba, y entre los fotógrafos los había de todas las latitudes. Había un conjunto de *leitmotifs* de época, “desde las redes de pescar colgando a secar hasta los ferrocarriles en Tlatelolco y Nonoalco”. Los recortes, añade Dempsey, equivalen a las transcripciones de textos (2005, p. 30). Recordemos las que realizó de las *Elegías de Duino* de Rilke, y esa labor no fue casual porque esa obra es “el texto maestro de la soledad ontológica moderna”, en palabras de George Steiner (2001, p. 244). Del mismo modo que la reescritura a mano puede estimular la escritura propia (Vital, 2015, p. 144), la selección, recorte, contemplación y revisión de imágenes, impulsan a buscar escenarios y modelos propios para retener la imagen, concebirla, crearla.

El aislamiento era una característica del trabajo creativo y acaso un requisito de escritura en Rulfo. Un temperamento refinado también puede verse acompañado de turbulencias anímicas. Rulfo estaba lejos de ser una excepción. Desde la infancia vivió en medio de la tristeza por

la muerte intempestiva y violenta de su padre; además, otras adversidades familiares contribuyeron a que desarrollara una personalidad taciturna: un hombre cazarro, como lo definía su amigo Juan José Arreola; el sino trágico de la infancia lo hizo proclive al fatalismo, que sostuvo en la racionalidad del escepticismo y en el pesimismo del ánimo que moldea una personalidad espesada por la melancolía y que recaló en la depresión. Fueron los paseos, las prolongadas y solitarias caminatas que los fortalecieron su ánimo y fraguaron su carácter: naturaleza y libertad; creación y existencia; su vida gregaria, de reconocimiento personal y literario se enlazaron. Rulfo enfrentó una lucha interior que sublimó a través de su enorme curiosidad en las artes, la historia, la antropología, en las que profundizó, y que promovió y ejerció con un carácter atribulado que produjo inconstancia en distintos pasajes de su existencia, sobre todo, después de la publicación de *Pedro Páramo*. Es un escritor cuya obra no se puede igualar ni superar en ningún sentido. José Gorostiza lo expresa con diáfana claridad: “¡Oh inteligencia, soledad en llamas, /que todo lo concibe sin crearlo! /Finge el calor del lodo, /su emoción de sustancia adolorida” (1988, p. 72).

Rulfo perteneció a esa estirpe de creadores en quienes la existencia y creación se encarnan mutuamente y de modo inseparable. Y si bien hay una distancia entre la autobiografía y la creación, es cierto que la atmósfera anímica de su obra conjunta proviene del puñado de registros que el creador jalisciense conoció y plasmó en la literatura y en la fotografía. Erika Billeter considera que

*Pedro Páramo* es una novela sobre el recuerdo. Y son también imágenes del recuerdo las que Rulfo crea en su cámara [...] Para Rulfo, México es el único tema fotográfico imaginable [...] Rulfo no hace fotografías literarias. Sus fotos no cuentan nada. Sólo muestran. Muestran a los hombres y su tierra [...] Rulfo ve en imágenes. En ellas, las personas parecen sometidas a un ritmo propio. Incluso cuando están trabajando permanecen en calma. Sus gestos y movimientos tienen la atemporalidad de un rito (2001, pp. 39-40).

## 9. Éxodo a México: Walter Reuter y las fotografías en Oaxaca

De los años treinta a los cincuenta llegaron a México importantes fotógrafos, como Paul Strand, Kati Horna, Henri Cartier-Bresson, Edward Weston, Gisèle Freund, Leo Matiz y Walter Reuter, quien desembarcó en Veracruz (1942) tras una larga travesía huyendo del nazismo. Su interés por el México indígena lo llevó a recorrer el país: tomó más de 35000 fotografías a lo largo de más de 20 pueblos indígenas. Se le ha llegado a considerar precursor del periodismo gráfico en el México contemporáneo. Los primeros fotorreportajes de Reuter datan de 1929; después colaboró en la revista *Arbeiter-Uelstreiter Illustrierte-Zeitung*, en la que inició su gran proyección como fotoperiodista sobre la Guerra Civil española. En México colaboró para diversas publicaciones de la época, como *Nosotros*, *Hoy*, *Siempre!* y *Mañana*. Realizó diversos reportajes; algunos de ellos se perdieron en el incendio de la Cineteca Nacional en 1982. Trabajó con Manuel Barbachano Ponce para Teleproducciones en los noticiarios *Cine Verdad* y *TeleRevista*. Participó en cortometrajes y largometrajes como *Raíces*, *El brazo fuerte* y *Los pequeños gigantes* (Gola, 2002, p. 31).

La amistad entre Reuter y Rulfo fue entrañable, aunque siempre mantuvieron un respeto formal. Compartieron el trabajo de la fotografía y sus diferentes procesos. Sus conversaciones sobre la realización fotográfica en el cine fueron una revelación para Rulfo, si se piensa en la formación y trayectoria del fotógrafo berlinés. Amplió sus horizontes, que encontraron definición en *La escondida* (1956) de Roberto Gavaldón; también tomó fotografías a los protagonistas, actores y extras, destacando las de María Félix,

Pedro Armendáriz y Jorge Martínez de Hoyos. Antes tuvo oportunidad de conocer elementos técnicos y de reconocer diversas formas estéticas.

Reuter recuerda el interés de Rulfo por *Raíces* (1953) (Gola, 2002, p. 31).<sup>1</sup> Ellos se conocieron entre 1939 y 1940 y se reencontraron cuando ambos trabajaban en la Comisión de la Cuenca del Papaloapan (1946-1984), donde Rulfo laboró entre 1954 y 1956 como asesor e investigador de campo sobre la población y sus tradiciones, e hizo trabajo de divulgación; además, escribió artículos para el *Dictamen* de Veracruz sobre las obras que se desarrollaron en ese momento (1955). “Fue el trabajo que más me gustó, me encantó” (Poniatowska, 1985, p. 142). Con este proyecto, creado al final del sexenio de Miguel Alemán Valdés, su gobierno se propuso construir las obras necesarias para desarrollar de manera integral el territorio del país que constituía la cuenca del río Papaloapan, cuya cobertura es cercana a los 46 000 kilómetros cuadrados (en Oaxaca, Veracruz y Puebla). Rulfo estuvo en el proceso de construcción de una planta eléctrica para llevar agua a las tierras áridas cercanas a Veracruz. Entonces residía en Ciudad Alemán, y recién había publicado *Pedro Páramo*.

Walter Reuter llegó a comentar: “Conocí a Juan Rulfo cuando no era Rulfo, antes de que publicara sus libros. Eran los años cuarenta y nueve o cincuenta”. En una ocasión ambos fueron a una celebración de danzas mixe en Zacatepec. A lo largo de varios días viajaron a caballo. Reuter filmaba una película y Rulfo tomaba fotografías con su Rolleiflex 6×6. Cuenta el fotógrafo alemán que después de un largo viaje llegaron entre las 9 y 10 de la noche y fueron recibidos por los mixes; a cada uno le dieron una botella de Coca-Cola que contenía aguardiente. Durmieron en una escuela improvisada como pequeño hotel. A la mañana siguiente, salieron: “Juan dijo, ‘Oye, Walter, ¿qué pusiste tú en mi aguardiente?, yo veo puros árboles, estamos en un parque, ¿cómo puede ser?’ Oye -le dije- a mí me pasa lo mismo” (Reuter, 1986, pp. 57-58).

<sup>1</sup> *Raíces*, de Benito Alazraki, está basada en relatos de Francisco Rojas González y se conforma de cuatro pasajes; Reuter realizó tres: *Las vacas*, *El tuerto* y *La potranca*.

Todo ocurrió en la noche: mientras ellos dormían, los mixes cortaron más de un centenar de árboles, luego invitaron a desayunar a sus huéspedes y al volver, como a las 10, los árboles ya estaban secos.

Era como un sueño [...] él hablaba poco, de mi vida sabía mucho, y yo de la suya, nada. Pero no es difícil mantener una relación duradera con una persona tan callada como Rulfo, porque uno se siente ligado con los mismos conceptos, con las mismas ideas, con los mismos ideales, no hace falta hablar tanto, se puede dejar de ver a una persona treinta años y uno sabe que es su amiga; con Rulfo era así (Reuter, 1986, p. 58).

Ambos tuvieron varios proyectos, el más preciso fue un libro que contendría fotos de Reuter y textos de Rulfo. Durante ese viaje, es probable que Rulfo haya tomado las fotografías de los músicos mixes de Santa María Tlahuitoltepec de la sierra mixe, donde tradicionalmente se realiza una ceremonia como agradecimiento a los dioses. Es posible, también, que de esa fiesta date la fotografía *El himno a Condoy* (al fondo del gran peñasco, es el significado de Condoy). En esa travesía Rulfo pudo haber captado las imágenes *Barbechando la tierra* que aparecen en *Rulfo. Homenaje nacional* en las que se ven a tres mujeres, cuyas cabezas y parte de sus rostros están cubiertos con su rebozo, mientras aran la tierra (1980). Sobre sus afinidades en la fotografía, Reuter señaló poco después de la muerte del escritor:

Fotos de él conozco muy pocas; algunas muy buenas que hizo en ese viaje, pero sé que era un buen fotógrafo, con mucho sentido de penetración hacia las cosas, no solamente en cuanto a composición, sino también en cuanto a contenido. La última visita que le hice, antes de que yo realizara un viaje a Alemania, saqué una foto de él [...] Yo quería tener un recuerdo de él, ni siquiera era una foto, fue un instante, él estaba en su escritorio con una botella de Pepsi Cola. Poco antes conversamos mucho porque él quería hacerle un texto a mis fotos para un libro que iba a editar el Instituto

Nacional Indigenista [...] Son fotos de mixes, mazatecos, muchas cosas de los indios que yo tomé en diversas ocasiones. La idea no era describir, sino hacer un poco de historia (Reuter, 1986, p. 58).

Se calcula que Rulfo tomó unas 300 fotografías en Oaxaca, a decir por los negativos que se encontraron en sus archivos. Las 64 fotografías que conforman *Oaxaca* están fechadas en 1956. La afinidad de Rulfo con Oaxaca lo llevó a desear establecer su residencia en esa entidad. Andrew Dempsey observó que esta serie de fotografías fueron realizadas después de la publicación de *Pedro Páramo* (marzo de 1955), muy poco después de que empezara a trabajar en el proyecto de la Comisión del Papaloapan -noviembre de 1955-.

En 2007, Dempsey, uno de los pocos estudiosos que ha tenido acceso al archivo fotográfico de Rulfo, seleccionó algo más de un centenar de imágenes; el pintor Francisco Toledo haría la selección final que conformaría la exposición en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo. En esta serie destacan imágenes de hombres y mujeres anónimos en sus labores diarias de cultivo de tierras y recolección; así como de danzantes antes de alguna celebración, familias descansando -en pausas- de las caminatas, mujeres cargando sus cántaros, de veredas desérticas, pequeños santuarios, además de las célebres fotografías de instrumentos y bandas de música, flanqueados por atriles (Rulfo, 2009, pp. 61-63).

En esta imagen sobresale la figura del niño músico que parece posar junto a un tambor en cuya base se observan unos platillos; al frente se ve el descampado y el terregal de la sierra reseca. La mirada del niño descalzo que mira al lado opuesto de la cámara destaca por su candidez: la humildad de sus ropas se transfigura hasta el refinamiento; la mirada oblicua y melancólica del infante es ennoblecida por la forma en que la capta el fotógrafo. Aunque se le hubiese dicho al personaje de esta imagen que sería fotografiado, la toma habría sido, de igual modo, despojada del gesto que asume el *modelo*, también desprendido de cualquier asomo de impostación. La imagen emerge con espontaneidad, sin artificios.

La naturalidad es una característica de los retratos de Rulfo, se presentan en coincidencia instantánea entre el encuentro fortuito del fotógrafo y su lente. Hay un distanciamiento del fotógrafo: sus imágenes se vuelven una mirada instantánea, en ocasiones oblicua, acompañada de un afortunado encuentro preciso. Este detalle proyecta aún más la sensación de atemporalidad en las fotografías de Rulfo: “tienen un sentido de composición natural sin recurrir a la edición en la fase de impresión”. Dempsey precisa que las proporciones de algunas fotografías –como *De las mujeres y el café*, descubierta en 2007 en una carpeta marcada como “Oaxaca”–, “sugieren un ligero recorte [...] Muchas de las hojas de contacto en el archivo de Rulfo sí tienen marcas de edición, pero éstas parecen haber sido hechas por otros, especialmente por el fotógrafo Nacho López y el artista plástico y diseñador Vicente Rojo” (Rulfo, 2009, p. 36).

El documentalista Óscar Menéndez relató:

Me encontré con que los zapotecos iniciaron la invasión, poco a poco, de la cordillera de los mixes. Se trataba de un asalto.

Y los mixes, para rechazar esa invasión de su territorio, comenzaron a acercar sus bandas de música a los desfiladeros: se colocaron en las regiones de mayor resonancia, en donde la acústica y el eco eran de más fuerza... comenzaron a tocar, todos al mismo tiempo.

La música retumbaba en la cordillera y se inundaron de sonido la Mixeria, cañadas, valles, llanos, y hasta la región de Zempoaltepetl [cerro sagrado mixe] se escuchó durante una semana completa, de día y de noche, la música de las bandas. Al final, los zapotecos se fueron retirando, también poco a poco, como habían llegado.

Para los mixes –concluye Rulfo– ésa fue una batalla en la que la música sustituyó a las armas. Ganaron. Recuperaron su territorio (Gallegos, 1986, pp. 3-4).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> El Zempoaltepetl (en náhuatl ‘veinte cerros’) es conocido como la montaña de las 20 divinidades, centro sagrado para la cultura mixe. Con 3400 metros de altura, es la montaña más venerada en Oaxaca.



## 10. Henri Cartier-Bresson en México, Juan Rulfo en París

Uno de los acontecimientos más iluminadores para el joven Rulfo, recién llegado del centro del país a la capital, en 1935, fue su encuentro con la fotografía de Henri Cartier-Bresson (1908-2004), pionero del fotorreportaje y uno de los fundadores de la agencia Magnum, quien habría llegado a México el mismo año en que finalizó el maximato impuesto por Plutarco Elías Calles. En los Estados Unidos, también ese año, fueron destruidos los murales de Diego Rivera en el Rockefeller Center; Manuel Álvarez Bravo y Cartier-Bresson expusieron en el Palacio de Bellas Artes; asimismo, presentaron obras suyas junto Walker Evans en una galería de Nueva York.

Cartier-Bresson, estando en México, asumió un compromiso político: colaboró para la prensa comunista durante el gobierno del Frente Popular (el semanario *Regards* con “temas de sociedad”; para *Ce Soir*, el diario comunista que dirigía Louis Aragon, con fotografías de la agenda política). Clément Chéroux señala que muchas de las fotografías que Cartier-Bresson tomó entonces llevaban la huella del compromiso político. En Francia, España y México retrató a personajes anónimos que vivían en la pobreza e indigencia. Compartía la noción de su amigo –el periodista, escultor y fotógrafo– Henri Tracol de que la fotografía era un “arma de clase”; Tracol propugnaba un uso más sistemático de la fotografía “al servicio de los intereses de los explotados contra los explotadores”. El compromiso político se traduce y se trasluce en imágenes: en “actos *visuales*. Consiste en dotar de la imagen a estos desharrapados que

el sistema capitalista desplaza al margen de los visibles” (Chéroux, 2015, pp. 152-154).

La presencia de Cartier-Bresson en México a mediados de la década de 1930 fue reveladora por la temática que el fotógrafo francés estaba documentando desde Europa: los hechos violentos que dieron lugar a las ligas de extrema derecha en Francia. Cartier-Bresson firmó libelos de “llamamiento a la lucha” y a la “unidad de acción” de las organizaciones de izquierda. “Durante sus viajes a México y Estados Unidos, en 1934-1935, la mayor parte de las personas con quienes mantiene relación están muy comprometidas con la lucha revolucionaria” (Chéroux, 2015, p. 153).

La capital del país arrojó al joven Rulfo: a inicios de los años treinta el entonces Distrito Federal tuvo un crecimiento sustancial de la población residente, se produjo un desplazamiento, sobre todo, al “centro”. Entre 1900 y 1930 la Ciudad de México pasó de 344 000 a 1 millón 029 000 habitantes.<sup>1</sup> Poco antes de iniciar el tercer decenio del siglo xx, el país tenía más de 15.5 millones de habitantes. Y en 1940 –al comenzar la presidencia de Ávila Camacho– ya había cuatro millones más.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> “La Ciudad de México, históricamente, ha sido la capital del país. Conforme a la Ley Orgánica del Departamento del Distrito Federal del 31 de diciembre de 1941, se determinó que la Ciudad de México era la capital del Distrito Federal y, por tanto, de los Estados Unidos Mexicanos [...] Actualmente ‘Ciudad de México es el Distrito Federal, sede de los Poderes de la Unión y capital de los Estados Unidos Mexicanos’, conforme al artículo 2o. del Estatuto de Gobierno del Distrito Federal publicado en el *DOF* el 26 de julio de 1994” (Sánchez Luna, 1996).

Debido al crecimiento demográfico de la Ciudad de México en la década de 1970, los municipios mexiquenses contiguos al Distrito Federal se denominaron *conurbados* en la zona urbana; los primeros, que ahora ocupan unos 2 500 kilómetros cuadrados del Valle de México fueron Naucalpan y Tlalnepantla. A partir de 1990 se estableció que la Zona Metropolitana del Valle de México (ZMVM) abarca las 16 demarcaciones de la Ciudad de México, además de 38 municipios del Estado de México. Una nueva delimitación de la (ZMVM) integra a 59 municipios mexiquenses (Gobierno de la Ciudad de México, 2009).

<sup>2</sup> Entre 1910 y 1921, por única vez en el siglo xx, la población decreció un 6 %. Habrá que recordar que la población se diezmo durante las primeras décadas debido a la Revolución y sus secuelas (1910-1921), la epidemia de influenza (1918-1919) que fue una de las más severas en México y el resto del planeta y la Cristiada –la lucha entre fanáticos religiosos y la milicia, encabezada por el presidente Plutarco Elías Calles (1924-1928). Las muertes relacionadas con la Revolución se calculan entre 1.9 y 3.5 millones de habitantes. Es imposible precisar cifras debido a la poca información o porque ésta es poco fidedigna. Las tasas de natalidad

Al asentarse en la Ciudad de México, Rulfo recorrió los museos, y es probable que ya conociera el Palacio de Bellas Artes<sup>3</sup> cuando Cartier-Bresson dio a conocer su fotografía junto a la de Álvarez Bravo. A ambos artistas se les ha vinculado, sobre todo por su veta surrealista de los años treinta, y tuvieron resonancias en la fotografía del joven Rulfo que pueden verse en afinidades temáticas de la época, además de los horizontes ideológicos que los emparentan: retratar escenas, paisajes y retratos ciudadanos fue revelador para el fotógrafo francés, interesado y ocupado en las transformaciones y contradicciones sociales, ostensibles en la naciente Ciudad de México. Cartier-Bresson recorrió zonas marginadas –como después lo haría Rulfo– a lo largo del año que habitó en México, entre principios de 1934 y hasta marzo de 1935. Una afinidad coincidente entre Cartier-Bresson y Rulfo es el gusto y devoción por Oaxaca; el francés tomó fotografías en Juchitán, Rulfo en la región mixe. En ambos casos las imágenes ponen de manifiesto la pobreza de niños y jóvenes; se advierte, también, a hombres y mujeres sostenidos en pie entre sus despojos, como monolitos cubiertos de arena, de barro. En Rulfo hay una inclinación por retratar el estado anímico del mundo rural, además de conferir dignidad a los campesinos –no se observa ningún énfasis en la presencia de los indios sobre los mestizos–, lejos de mostrarlos como víctimas de la desigualdad. En la fuerza de su austeridad no se asoma el sentimentalismo. En Cartier-Bresson, además del propósito de la composición fotográfica como obra artística –antes de consagrarse a la cámara había estudiado pintura–, su importancia se asienta en la misma composición, que hace presente el compromiso político y el afán testimonial inmediato. Luego de viajar por los Estados Unidos, México y Cuba (1934-1935), se radicalizó y colaboró

---

entre 1930 y 1970 fue de alrededor de 40 y 45 nacimientos por cada 1000 habitantes (Arana Ovalle et al., 2015).

<sup>3</sup> El Palacio de Bellas Artes fue inaugurado el 29 de septiembre de 1934 por el presidente Abelardo L. Rodríguez, ocasión en la que se representó *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, con María Tereza Montoya y Alfredo Gómez de la Vega, bajo la dirección de Antonio Castro Leal.

de manera regular en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). También colaboró en la prensa comunista.

Es muy probable que Rulfo haya visto algunas de las fotografías que Cartier-Bresson tomó en su primera visita a México, en las que encontró semejanzas con las de su amigo y figura magisterial Manuel Álvarez Bravo, a quien además de su inclinación por el surrealismo, lo embargó una sombra de pesadumbre, entre el abandono, la reflexión y la ausencia, que quedó plasmada en la conocida imagen *El ensueño* (1931); esa fotografía, que muestra a una joven acodada sobre un barandal y, desde lo alto, mira hacia abajo y se extravía en el vacío del patio de alguna vecindad, se relaciona con el Cartier-Bresson de los años treinta y también con el Rulfo de la serie de fotos de los músicos mixes. En particular habrá que recordar el *Niño de Oaxaca e instrumentos musicales* (ca. 1956); el infante vestido con ropa de manta, la camisa de manga corta, sin botones -anudada en la parte inferior, quedando descubierto el ombligo-. Descalzo, el niño observa en posición diagonal respecto de la lente; de perfil, su mirada se enfoca en algo o alguien fuera del objetivo de la cámara, el semblante es hierático; la intensidad se concentra en los ojos y la escena adquiere fuerza y realismo, diríase sublime, por los instrumentos que la enmarcan. Un tambor descansa sobre una base de madera; sobre éste se recarga un platillo y, alineada, en el suelo terroso, se encuentra una trompeta. En la orilla extrema izquierda inferior se asoma parte del cuerpo de una tuba. En segundo plano, del centro a la derecha, tres atriles descubiertos, sin partichelas.

Al fondo, se observa la superficie terregosa de la sierra con su larga continuidad serpenteante. Esta imagen ilustra el afán de Rulfo, ahora expresado con las palabras de Cartier-Bresson: “Cada vez que aprieto el disparador es una manera de conservar lo que desaparece” (2014, p. 20).

No sabemos cuándo se encontraron por primera vez Cartier-Bresson y Rulfo; acaso fue durante el segundo viaje del francés a México (1964). Su trabajo en Magnum Photos tuvo que ser una fuente documental y estética para el mexicano, quien estaba actualizado en las tendencias

fotográficas más significativas desde el punto de vista histórico, testimonial y estético. Con motivo de una exposición de las fotografías mexicanas de Cartier-Bresson en París (1984), Juan Rulfo escribió ocho párrafos para el catálogo; el texto ofrece un panorama de la Ciudad de México que él y su colega francés descubrieron en la misma época, con apenas unos meses de diferencia, aunque Rulfo se asentó de manera definitiva en una ciudad que deploró, aunque admiró el candor y el imaginario que le procuraron. Rulfo se refirió al segundo viaje de Cartier-Bresson a México tres décadas después<sup>4</sup> y observó cómo, en esos días, muchas regiones del país

permanecían olvidadas del progreso, aisladas en sus propias comunidades indias. Esto se debe primordialmente a un régimen tradicional, por no decir secular, que los indios ejercen para salvaguardar sus culturas. La defensa de costumbres, lenguaje, creencias e identidad, las cuales intentan conservar pese a las presiones extrañas [...] si se toma en cuenta que existen en territorio mexicano cincuenta y tres grupos étnicos con lenguas y costumbres bien definidas, no debe considerárseles como una rémora, sino, un gran aporte pluricultural que forma parte integrante del país [...] la incorporación al sistema de estas cincuenta y tres comunidades traería al exterminio de tales culturas, cuyas manifestaciones artísticas, mitos y leyendas, han sido y serán por mucho tiempo valiosas para etnólogos, sociólogos y antropólogos (Rulfo, 2013, pp. 22-23).

El texto de Rulfo es una crítica a la realidad mexicana y al carácter de su población, en el momento de la transición del México rural al México obrero proletario con aspiraciones modernizadoras en medio de enormes carencias de infraestructura industrial. Observó que gracias al “aguante” del mexicano en el campo fue posible un sorprendente desarrollo

---

<sup>4</sup> En su texto sobre las fotografías de Cartier-Bresson en México, Rulfo señala que la segunda visita del francés a México fue en 1963, aunque la mayoría de las fuentes consultadas señalan que ocurrió un año después.

industrial en la ciudad. Rulfo también recordó la reiterada y proverbial conjunción de los incontables rostros de nuestro país que dio lugar a la expresión de Lesley Byrd Simpson “muchos Méxicos” que coexisten en el mismo país.<sup>5</sup>

Nuestro escritor también se refirió a la introversión de los indígenas, los indios, quienes protegían con obstinación no sólo sus tradiciones sino su territorio, sus orígenes. Si exceptuamos *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, su autor pocas veces fue tan autocrítico, por escrito, con su propio país: en los párrafos del catálogo menciona el lastre y la enorme inequidad que rodeaba a la sociedad mexicana a principios de los años ochenta del siglo pasado:

pocos eran los afortunados que habitaban fastuosas mansiones ajenos por entero al mundo de quienes apenas sobrevivían milagrosamente entre los escombros de una nación en ruinas [...] Faltaban garantías en el campo, así que los agricultores abandonaban las tierras, mientras los pequeños artesanos: carpinteros, zapateros y aun los peluqueros y albañiles se convertían en ejidatarios descalificados, los cuales degradaban los suelos hasta hacerlos improductivos (Rulfo, 2013, pp. 22-23).

Al final, Rulfo mencionó las imágenes que Cartier-Bresson conservó del Istmo de Tehuantepec que reconoce más vivas, generosas en comparación con los barrios decrepitos de las ciudades. Reunió, una vez, más rostros de los distintos Méxicos que abarca nuestro país. La imagen hierática de la desolación que para nosotros es parte de una realidad cotidiana ominosa, para los extranjeros fue una especie de frontera que dividió al México pródigo, pleno en recursos naturales, hablas, ecosistemas e idiosincrasias, del México yermo, sumido en privaciones.

---

<sup>5</sup> La expresión “muchos Méxicos” da nombre al libro homónimo de Lesley Byrd Simpson, publicado en México en 1977 por el Fondo de Cultura Económica.

Cartier-Bresson obsequió al mexicano una fotografía como agradecimiento a su texto (Rulfo, 2013, p. 25):<sup>6</sup> un hombre, de espaldas, observa un muro en ruinas; las perforaciones de balas de distintos diámetros, así como las siluetas de soldados dibujadas sobre el muro (que indica el lugar y la posición que ocupan antes del tiro de gracia, evidencia un paredón de fusilamiento). Existe una variante de la misma escena en un instante dramático:<sup>7</sup> el fotógrafo enfoca el cuerpo del hombre de costado; cabizbajo, se inclina hacia el suelo, semejando a un condenado mientras toma el último aliento antes de la ejecución. Aquí se ven de frente ambos muros (el frente del paredón y el de costado) y son más visibles las horadaciones que dejaron los disparos de bala. La escena tiene rasgos de una escenificación; no sería extraño, ya en las célebres imágenes de las prostitutas de la calle de Cuauhtemotzin,<sup>8</sup> ese detalle se manifiesta en la mirada y semblante de las mujeres. Ocurre lo mismo en la toma que el fotógrafo marsellés realizó a su amigo, el pintor Ignacio Aguirre (Chéroux, 2015, p. 109). Acompañados del escritor Andrés Henestrosa, en 1934, ellos emprenderían sus excursiones por La Merced, la Candelaria de los Patos, Chimalpopoca, el Cuadrante de la Soledad y Cuauhtemotzin (Poniatowska, 2022). La variante de la fotografía que Cartier-Bresson obsequió a su colega mexicano alcanza más dramatismo; mientras que la primera alude a un pasado vivificado desde el testimonio y el contexto agregable, la segunda –realizada en la ciudad de Puebla– sugiere la irrup-

<sup>6</sup> La fotografía, además de la firma de su autor, tiene una dedicatoria: “pour Juan Rulfo avec toute ma reconnaissance, Henri-Cartier Bresson”. La reproducción en *100 fotografías de Juan Rulfo* (2013) es de 21 cm x 15.5 cm.

<sup>7</sup> La reproducción de esta fotografía, titulada *Puebla, México*, data de la primera estancia de Cartier-Bresson en México, y es una variante, más pequeña, de la fotografía antes descrita: mide 13.3 cm x 9 cm (Chéroux, 2015). Esta imagen también aparece en Cartier-Bresson y Strand (2012).

<sup>8</sup> Véase Chéroux (2015), *Prostitutas, Calle Cuauhtemotzín*, Ciudad de México, México, 1934 (pp. 112-113), *Prostituta, Calle Cuauhtemotzín*, Ciudad de México, México, 1934 (p. 115). Esta última imagen ocupa la portada del libro-catálogo de la exposición *Henri Cartier Bresson: la mirada del siglo XX*, que se presentó en el Palacio de Bellas Artes, entre el 24 de febrero y el 19 de mayo de 2015; en ella se exhibieron 355 piezas entre fotografías y documentales fragmentados.

ción de la muerte, que como la misma sombra, a contraluz, acompaña al hombre. La vida queda atrapada por la Nada, el último reducto final de las batallas en el trasiego existencial.

## 11. Las fotografías de *En los ferrocarriles: testimonio, experimentación y creación*

La Ciudad de México fue nodal en la formación personal y creativa de Juan Rulfo, escenario de textos literarios poco conocidos, así como de una voluminosa novela juvenil nunca publicada. El México profundo que Cartier-Bresson retrató en su primera estancia en el país no estaba lejos de las zonas proletarias que Rulfo captó con su cámara: ahí donde el campo y la ciudad convergen, ahí donde se advierte, aún más, el frágil y áspero vínculo entre la vida rural y la gran urbe. Antes de los 25 años Rulfo escribió una novela urbana de la cual se salvó un relato; acaso dos.

La serie de fotografías sobre los ferrocarriles comprende unas 200 fotografías; una selección de ellas apareció en la revista *Ferronales*, en la sección “Entre rieles”. José Luis Martínez era el editor de la publicación y, entonces, trabajaba con Roberto Amorós en Ferrocarriles Nacionales de México, donde realizó labores de divulgación cultural promoviendo la Biblioteca del Ferrocarrilero, colocada en los cabuses de cada ferrocarril en un pequeño librero que el mismo académico diseñó. Amorós fue quien encargó las fotografías a Rulfo en un tiempo que contaba con presupuesto para ayudar a escritores como Juan José Arreola, Octavio Paz, José Alvarado (García Bonilla, 2007, p. 57). Por muchos años, las fotografías y sus negativos quedaron traspapeladas. En *Juan Rulfo. Homenaje nacional* (1980) se incluyen sólo dos fotografías sobre los trenes: *Estación Tacuba, D.F.* y *Ordeñando una locomotora*, y habría que añadir la fotografía

que Rulfo tomó a María Félix durante la filmación de *La escondida* (1955-1956): la actriz está sentada en el vagón de un ferrocarril.

Rulfo realizó un fotorreportaje mediante una crónica con imágenes. Su instinto lo condujo por los intersticios urbanos del gran símbolo del viaje en tren, a partir de la vida diaria en las zonas aledañas a los patios de Nonoalco, la iconografía de viajeros que buscan flashazos propios en escenas cinematográficas o fugacidad entrelíneas en las narraciones literarias, cuyo ejemplo prístino es Mariano Azuela, que el mismo Rulfo nos evoca en su única historia con final feliz: "En opinión del crítico y bibliófilo José Luis Martínez, *El llano en llamas* es una versión rulfiana de *Los de abajo* (1916) (García Bonilla, 2007, p. 58).

Las fotografías que el crítico y bibliófilo, José Luis Martínez, solicitó o propuso a Rulfo se extraviaron en el olvido junto con uno de los temas centrales en su obra: los trenes, que significan el vínculo en permanente cambio entre la ciudad y el campo, entre la vida urbana y la rural. Meses después de la filmación de *La escondida*, Roberto Gavaldón realizó el documental *Terminal del Valle de México* (1956): él y Rulfo tomaron, respectivamente, su cámara para capturar instantes de acciones o gestos de rostros y filmar el documental. Paulina Millán señaló la cercanía entre la fotografía fija y en movimiento, "pero sobre todo en el posicionamiento de la cámara". Ambos recorrieron juntos las terminales y "sobre los techos de los vagones en movimiento se situaron [...] juntos sobrevolaron en helicóptero o avioneta la Ciudad de México, los patios de Nonoalco y la Terminal del Valle de México" (Millán Vargas, 2014, p. 31).

*En los ferrocarriles. Fotografías* (Rulfo, 2014) se reúnen 62 fotografías que muestran las estaciones de Nonoalco, Tlatelolco, Peralvillo y Tacuba; imágenes prístinas en sus claroscuros. Historia, memoria, testimonio se funden en una poética del vacío en la urbe proletaria. En esta serie hay visos del fotógrafo experimental, se puede observar la geometría, el volumen, aun pictóricos, que adquieren las imágenes de las vías en serpentina de las estaciones. También se avista la presencia de las ruinas, no como un decorado para estimular el turismo, sino como una presencia viva, ya inoperante,

cuya funcionalidad radica en mantener viva la memoria; conferir matices a los imaginarios de propios y extraños.

A lo largo de los siete textos que acompañan las fotografías de Rulfo<sup>1</sup> podemos confirmar su pasión por la ciudad, y al fotógrafo que, cuando deje de imponerse la figura del escritor en el imaginario colectivo, será apreciado entre los fotógrafos más importantes del siglo xx mexicano, por capturar la realidad con una austeridad vibrante; y cuya precariedad el artista sublima y transfigura. Encontramos convergencias existenciales del caminante; profesionales, del escritor-fotógrafo que captó a María Félix en un vagón de ferrocarril; estéticas, del creador, cuyas inquietudes y oficio, además, se añaden al excepcional habitante y joven observador de la Ciudad de México. La segunda mitad de los años cincuenta y la primera parte de los sesenta serían el momento culminante de la vida creativa del creador. En ese lapso, como se verá en el siguiente capítulo, escribió una novela que luego se convertiría en argumento para una película que filmó el mismo Gavaldón: *El gallo de oro*.

*En los ferrocarriles* apareció en 2014, concebida por la Fundación Juan Rulfo<sup>2</sup> y publicada por editorial RM; muestra a un fotógrafo urbano. Algunas de las imágenes de esta serie son, en opinión de quien escribe, las más experimentales del creador jalisciense. Los textos que acompañan las fotografías de Rulfo nos dejan un mapa urbanístico, histórico, literario, cinematográfico y de historia cultural de la capital del país, además de la figura del ferrocarril como símbolo de la modernidad. También, del vínculo entre el mundo rural y la gran urbe, además de la representación misma del tren como testigo de la Revolución mexicana. *En los*

<sup>1</sup> Los títulos de los textos de *En los ferrocarriles* son: "Juan Rulfo y el ferrocarril" (V. Jiménez), "Los ojos de Juan Rulfo en las vías de ferrocarril" (R. Tíbol), "Juan Rulfo entre vías y trenes" (Millán Várgas), "El fotógrafo en 1956" (A. Vital), "Juan Rulfo, fotógrafo urbano" (M. Perló Cohen) y "La mirada de Juan Rulfo al sistema ferroviario de la ciudad de México" (A. Suárez Pareyón).

<sup>2</sup> Con excepción de *Juan Rulfo. Homenaje nacional* (1980) y su correspondiente versión rústica –con algunas variantes en las imágenes incluidas–: *Inframundo. El México de Juan Rulfo* (1983), el resto de los libros de Rulfo sobre y con fotografías suyas se publicaron después de su muerte.

*ferrocarriles*, en su conjunto, el lector y observador visual, se adentra en la obra de un creador preocupado por la significación de la historia como memoria personal y colectiva.

*En los ferrocarriles* manifiesta la memoria en movimiento, en reconstrucción; penetra en el insondable vacío, rescata las oquedades de la existencia con sabia vitalidad, asentado en un impulso de búsqueda de lo primigenio y proverbial que encarna la condición humana. Sus imágenes son memoria histórica que cada espectador sitúa y fecha *ad libitum*. El fotógrafo Rulfo recupera territorios de la ciudad ya desaparecidos, adonde el torrente de la pobreza en el campo alojó a pobladores que llegaban buscando la salvación, la sobrevivencia.

Un ejemplo ilustrativo de la pobreza en Nonoalco y su legendario puente,<sup>3</sup> más allá de la ficción, lo encontramos en la introducción de la película *Vagabunda*. A modo de noticia, se escucha una voz solemne narrar un texto, dividido en tres secciones: en la primera señala la inequidad que existe en todas las capitales del mundo, signadas por el bienestar y la pobreza; la felicidad y la desdicha. Y en “la Ciudad de México hay una barriada que todos denominan zona roja que es la más pobre, miserable y mezquina de todas”. La última parte enfoca el problema con una perspectiva más moralizante: el choque entre “los buenos con los malos [...] los maliciosos con los inocentes...” (*Vagabunda*, 1950). La segunda sección es más reveladora porque establece las vías del ferrocarril como frontera entre la miseria y el resto de la ciudad: “Por sobre la barriada se extiende el puente de Nonoalco: extraña estructura llena de símbolos y promesas que [...] domina todo. [En] la parte superior corren los automóviles insultantemente brillantes, silenciosos y muelles. Por abajo cruzan, arras-

<sup>3</sup> El primer puente a desnivel de la capital del país fue el puente de Nonoalco y se inauguró el 28 de noviembre de 1940, en coincidencia con la visita a México de Henry A. Wallace, vicepresidente de Franklin D. Roosevelt, quien vino a la toma de posesión de Manuel Ávila Camacho. El puente se inauguró cuando lo recorrió el funcionario estadounidense: “centenares de las vecinas colonias Guerrero, Atlampa, Tepeyac-Insurgentes, Peralvillo y Vallejo, saludaron al distinguido huésped de México y sus acompañantes” (Negrete, 2017 s/p).

trando los pies los desheredados que ni siquiera se cuidan de la lluvia de polvo que les envían los de arriba” (*Vagabunda*, 1950). La división de la ciudad entre decadencia, improvisación y una modernidad emergente se advierte en tomas aéreas. Esta especie de docudrama textual introduce una película en la que convergen los lugares comunes del cine de aquella época: las prostitutas abnegadas ante sus proxenetas y redentoras de su familia, el criminal encubierto en autoridad, la desigualdad, la doble moral y el placer a hurtadillas. Este ambiente contrasta con el soplido agudo de los ferrocarriles que se escuchan a lo largo de la película; el tren, incluso, se vuelve protagonista: en una escena arrolla al joven que había asaltado al padre Miguel.

Es probable que las fotografías de Rulfo de la Ciudad de México, señala el académico Manuel Perló, no lleguen a 200 (Perló, 2014, p. 44), es decir, muy pocas en relación a su corpus global. Con todo, son tan significativas como las pocas líneas literarias que se publicaron de Rulfo sobre la Ciudad de México: un tema central en la vida y obra del autor de “En la madrugada”. Manuel Perló observó que la gran aportación de Rulfo con sus fotografías de los ferrocarriles “consistió en retratar de una manera artística y objetiva una de las zonas más significativas y singulares de la ciudad, y con ello logró imprimir una instantánea urbana que nunca volvería a repetirse y se perdería con el tiempo” (Perló, 2014, p. 47). Alejandro Suárez Peyron señala que “la mirada de Juan Rulfo, a través de la lente de su cámara, nos enseña las instalaciones carentes de vida de una gran Terminal del Valle de México inacabada, que espera la llegada de los trenes para dar cuenta de su modernidad” (Suárez, 2014, p. 55).

Rulfo utilizó las técnicas de filmación del documental para realizar cerca de 140 fotografías sobre los trenes y las estaciones de ferrocarriles en cuyo segundo plano destaca el horizonte urbano o el rural dentro de la misma Ciudad de México (Perló, 2014, p. 29). Millán refiere que fue Gavaldón quien llamó a Rulfo para realizar una serie de fotografías sobre las estaciones de ferrocarriles, al mismo tiempo que se filmaba *La Escondida*; ambos trabajos, asegura, fueron paralelos: “existe un gran vínculo

entre las tomas en movimiento de la cinta y las fijas del fotógrafo en cuanto a lugares y temas, pero sobre todo en el posicionamiento de la cámara” (Perló, 2014, p. 31).

Si bien el crecimiento del ferrocarril no fue prioridad de los gobiernos posrevolucionarios, sí lo fue la construcción de la nueva Terminal de Valle de México para modernizar las instalaciones, debido a los problemas de vialidad que ocasionaban los trenes en las zonas por donde circulaban; esto debido al enorme crecimiento de la Ciudad de México. El censo de 1950 reveló que la población aumentó de manera sustancial: 10 años después la población se había duplicado.

Rulfo se propuso diversificar su proyecto creativo, quiso integrar al ámbito cinematográfico oficio y sapiencia como fotógrafo y escritor. Después de publicar sus célebres libros, incursionó en el cine. Entre finales de 1955 y principios de 1956 estuvo en la filmación de *La escondida* de Roberto Gavaldón –a partir de un guion de la novela de Miguel N. Lira–, donde fungió como “supervisor de verosimilitud histórica”. Ahí realizó retratos de María Félix, Pedro Armendáriz, Jorge Martínez de Hoyos y Miguel N. Lira, autor de la novela homónima sobre la cual escribieron el guion José Revueltas y Gunther Gerzso.

La veneración y la fama crecían alrededor de la obra y la persona de Rulfo, aunque no tenía un trabajo estable: se ganaba la vida haciendo guiones y adaptaciones comerciales; también fungió como supervisor en las filmaciones, labor que en los años cincuenta la Secretaría de Gobernación solicitaba para evitar escenas que dieran una imagen denigrante de México. El escritor Jorge Ferretis, entonces director de la Dirección de Cinematografía, pidió a colegas del ámbito de las letras que realizaran estas funciones; entre ellos estaban –además de Rulfo– Elena Garro, Archibaldo Burns, Carlos Fuentes, Juan José Arreola y Emilio Carballido. Su trabajo consistía en que no se denigrara a México; revisaba que los campesinos que salieran a cuadro tuvieran huaraches para que no se creyera que en México había miseria: “para que no [se] fuera a pensar la gente –recordaría Rulfo– que en México andan descalzos, y

terminaba haciendo que les compraran huaraches a todos los del pueblo” (García, 1986, p. 14; Ascencio, 2005, p. 14).

Rulfo concebía el guion cinematográfico como un texto que funcionaba con las imágenes montadas por un fotógrafo o cineasta; una novela, en cambio, debe mostrarse como un espacio, un habla particular de los personajes y un ambiente que abarca el flujo de la naturaleza en sus distintos ritmos e intensidades: una perspectiva en un horizonte visible o recóndito podría significar que los personajes pueden ser definidos por su propio ambiente. Fernando Benítez llegó a comentar que Rulfo fue dictaminador de guiones e inspector de filmaciones extranjeras; el propio escritor conocía el ámbito del cine, sus costumbres y prácticas. De hecho, en la Secretaría de Gobernación existía un censor ciego de películas acompañado de su lazarillo.

—¿Por qué no hablan? —preguntaba—. ¿Qué está pasando?

—Se besan —le contestaban.

—¿Cómo se besan?, ¿lujuriosamente? (Benítez 25 de enero de 1986, p. 5)

Las fotografías de Rulfo son testimonio de una ciudad en permanente transformación e intenso crecimiento. En sus imágenes evitó las tarjetas postales y las estampas sentimentales; tampoco buscó el naturalismo ni la reproducción figurativa. Por el contrario, penetró en las oquedades de la existencia con sabiduría, todo ello asentado en el impulso hacia el reencuentro con lo primigenio, lo elemental y proverbial que encarna la condición humana. Sus imágenes también funcionan como evidencia de una memoria social que cada espectador sitúa y fecha *ad libitum*.

Se han hecho muchos esfuerzos por analizar las similitudes entre la literatura y la fotografía de Juan Rulfo [...] con todo, su coincidencia se limita a una atmósfera de fondo que es precisamente la del recuerdo, así como a un lugar común en que se asienta tanto la literatura como la fotografía de Rulfo: México. Rulfo es mexicano en ambos medios, tanto el visual como

el literario. Para Rulfo, México es el único tema fotográfico imaginable. Comparte esta peculiaridad con su amigo Manuel Álvarez Bravo (Billeter, 2001, p. 39).

Erika Billeter sintetiza una vida, una obra y a una figura icónica de la cultura mexicana. Es revelador que expresa el aserto con sencillez palmaria: escrito por una investigadora extranjera que, con seguridad, encontró una verdad que para los estudiosos mexicanos parece casi una obviedad. Sería innecesario decirlo, pero en las palabras de la estudiosa alemana: recuperamos una de las tantas conclusiones que sobre Rulfo y su obra se han dicho. Sus palabras fueron retomadas por comentaristas y estudiosos mexicanos.

## 12. La fotografía: oficio, profesión y arte

En una entrevista, Rulfo comentó: “El arte es el producto de una creación, de un esfuerzo: la fotografía es una captación de imágenes y en ello puede haber arte. Pero yo no soy crítico ni experto en arte. Yo fotografío paisajes y hallazgos arqueológicos que van a parar a archivos” (Rulfo, 2009, p. 36). Rulfo no fue un caso único entre los fotógrafos que no querían definirse principalmente como creadores de la fotografía. Hace medio siglo la fotografía no tenía el estatus que tiene hoy. Durante muchos años Cartier-Bresson no asumió la fotografía como una labor artística profesional: “No me considero a mí mismo un fotógrafo –dijo a principios de la década de los cincuenta–, no pienso en absoluto en eso, me gusta hacer instantáneas, muchas cosas deben ser instintivas. No sé cómo se llega a eso” (Dempsey, 2005, p. 23). Rodrigo Moya (1934),<sup>1</sup> por su parte, comentó:

No puedo decir con certeza si la fotografía es un arte en el sentido profundo de la palabra; tampoco si es un arte menor, una artesanía, un oficio, una prodigiosa invención lúdica, o todo junto. Reconozco que este dilema

---

<sup>1</sup> Rodrigo Moya nació en Medellín; su padre fue el escenógrafo mexicano Luis Moya; su madre, Alicia Moreño, nació en Antioquía. A los 22 años inició su carrera como fotógrafo en revistas como *Impacto*, *¡Siempre!*, *Hoy y mañana*. En 1958 acudió a las manifestaciones de protesta del “otoño del 58” desde la perspectiva de los estudiantes, maestros y ferrocarrileros y sindicalistas. Tres años más tarde se vinculó con el Partido Comunista y en 1964 se integró al equipo editorial de *Sucesos para todos* que encabezaba Gustavo Alatríste. Empezó reportajes sobre las guerrillas en Guatemala y Venezuela (1966) (*Centro de la imagen*, 2019, pp. 16-17).

es obsoleto porque desde hace tiempo la fotografía ocupa un lugar en las artes plásticas, y un buen fotógrafo es llamado artista, y sus imágenes obras artísticas, a veces con valor en el mercado del arte. Es un hecho que la mayoría de los fotógrafos se consideran creadores, aunque también ha habido -y hay- buenos fotógrafos que sólo llevan, sin más, el apelativo de su actividad (Moya, 2014, p. 23).

Aunque hay una generación de distancia entre Rulfo y Moya, encontramos convergencias temáticas, por ejemplo, las vías de los trenes y la rueda de la fortuna de las ferias.

Rulfo decía que la realidad está frente a la mirada, aunque para escribirla necesitaba imaginarla. La gestación de su novela le tomó casi 10 años de una ponderada meditación y asimilación de sus experiencias existenciales y literarias. En sus fotografías y en su literatura hay un rasgo común: con ellas él quería compartir su experiencia como creador que mira a los hombres y mujeres comunes dentro de atmósferas propias, sus entornos; también así los recreó. Él lo dijo mejor: “Yo tengo que contarles (o mostrarles) esas cosas, vengo del tal lugar que ustedes conocen, pero voy a contarles lo que ha sucedido allí” (Osorio, 1990, p. 5).

Esa llana conciencia de los procesos de la creación artística se opone a la noción del fotógrafo y escritor profesional, pues a los 42 años, Rulfo descreía del oficio: “el escritor no debe desvelarse por poseer un oficio. El oficio es para los carpinteros”. Rechazaba la exigencia de que un escritor debiera escribir en serie; llegó a decir: “A diferencia de lo que cree uno de nuestros próceres no se puede escribir una novela cada tres meses, a riesgo de emitir una incesante serie de bodrios. Sin embargo, aceptó que si la obra obtiene eficacia cada quien puede escribir cuando quiera y como quiera” (Pacheco, 1959, p. 3).

Es revelador que a cuatro años de la publicación de *Pedro Páramo*, Rulfo afirmara: “creo que hasta hoy he escrito meros intentos de aficionado. No soy un escritor profesional” (Pacheco, 1959, p. 3). Este sutil proceso de creación estética subyacía en la exposición de Guadalajara. En 1960 la

creciente fama del escritor empezó a consolidarse dentro y fuera de los círculos literarios. Es muy probable que la conciencia del reconocimiento de su obra literaria haya influido en que Rulfo aceptara la exhibición de sus imágenes con la intención de “probarse a sí mismo que [era] capaz de practicar un arte o varios”. Rulfo era un diletante cabal, entendido como aquel que desde el ámbito social

no ejerce su arte como profesional, ni para obtener beneficios, sino más bien para su propia satisfacción [...], incluso para ejercer sus facultades; en eso, el diletante puede igualar al profesional desde el punto de vista técnico [...] incluso –añade Étienne Souriau– para ejercer sus facultades; en eso, el diletante puede igualar al profesional desde el punto de vista técnico (Souriau, 2010, p. 449).

Así procedió el fotógrafo Rulfo a lo largo de tres lustros, aunque a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta pretendió que la fotografía –además de una práctica documental, estética y de esparcimiento– fuera un recurso que le redituara ingresos de manera inmediata; aunque las pocas fotos que llegó a publicar no se tradujeron en una remuneración material ni con el beneficio que merecía como artista y al que aspiró entre la vacilación, la exaltación y el abandono nihilista. Su carácter le impidió recompensas económicas proporcionales al valor de sus textos. Se sabe, por ejemplo, que la producción de *Talpa* de Alfredo B. Crevenna fue la más alta del cine mexicano en su momento: costó dos millones de pesos, aunque el escritor jalisciense sólo recibió 10 000 pesos por ceder su texto al cine. Rubén Gámez recuerda que Rulfo no quería recibir dinero por su trabajo en *La fórmula secreta*; logró pagarle esperando a que se descuidara; sin que lo advirtiera, guardó tres billetes de 1 000 pesos en una bolsa del pantalón. Gámez aceptó que no pudo remunerarlo con una suma mayor.

El académico y biógrafo Alberto Vital señala que, al final, Rulfo “optó por la literatura: porque la fotografía por sí sola no le permitía decir todo lo que necesitaba” (Vital, 2004, p. 71). El rigor literario le exigió objetivos

muy estrictos; como fotógrafo también fue un autocrítico severo. La fotografía fue una disciplina nodal en su formación artística; lo cierto es que estaba mucho más inclinado hacia la literatura como proyecto creativo, aun, existencial: parte inseparable de su vida diaria, desde la lectura y el ejercicio de la fantasía y la imaginación. Para él, era muy difícil enfrentar la crítica negativa, así como sobrellevar con tranquilidad las peticiones, e incluso, las exigencias de seguir escribiendo. Nacho López opina que, de igual modo, habría sido difícil seguir una carrera permanente como fotógrafo (Coda, 1986, p. 23).

No sabemos si los motivos de Rulfo al tomar fotografías hayan sido precisos y, como se ha visto a lo largo de este apartado, sus propósitos se ampliaron a lo largo de los años. Lo cierto es que para Rulfo la fotografía, además de la reconstrucción de su imaginario, fue una labor de preservación de la memoria historiográfica. Rulfo fue un creador consciente del legado de las humanidades y las ciencias sociales; fue escrupuloso, hasta la erudición, en todas las disciplinas que abarcó. Aun así, no decidió asumir la práctica de la fotografía como un trabajo de creación, disposición y entrega como sí lo hizo con la literatura. Él quiso registrar, a su paso, aquello que estaba acotándose y consumiéndose, y de esa manera conservar momentos, personas, lugares, territorios y edificaciones, de ahí su llana y simple explicación por la que negaba ser experto en las artes. Eludió la profesionalización convencional y pragmática del trabajo creativo. Y cuando su obra alcanzó una profusa traducción a diversas lenguas, reconocía y valoraba las regalías de los derechos de sus libros como parte de sus ingresos, además del prestigio; aunque en ciertos momentos la fama lo incomodó hasta el enfado. Rulfo admitió que la noción de profesional implicaba la connotación de ganancias económicas. Doña Clara Rulfo Aparicio llegó a comentar que su esposo, en los años de trabajo en la Goodrich, se enorgullecía de sus habilidades como comerciante.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> La esposa del escritor, Clara Rulfo Aparicio, mencionó: “me hablaba alegremente de sus grandes ventas” (Vital, 2004, p. 9).

Rulfo ejerció con rigor todas las disciplinas, labores y actividades que emprendió, incluso como espectador, lector y aficionado a la música clásica y popular y, en particular, la de América Latina. Ese rigor lo concentró, sobre todo, en la literatura. Sin embargo, había otra razón: desde joven decía que la práctica de la fotografía era costosa, por lo que encargaba el revelado e impresiones a conocidos o amigos. Hacia finales de 1950 escribió:

ya me encontré a un amigo que me va amplificar las fotografías sin cobrarme sino el material. De otro modo saldría muy caro y yo ahora ando un poco bruja. Me haces falta tú -le escribe a su esposa- para que me prestes dinero. Ahora no tengo a quién darle sablazos y a veces me hago mis cálculos y me digo: si estuviera aquí la chachina, ella me prestaría, aunque fuera unos veinte pesos. Yo tengo la culpa por sacar fotografías. Espero que pronto se me pase la ventolera esa y vuelva a quedarme quieto (Rulfo, 2000, p. 296).



*El fotógrafo es un observador silencioso, un narrador visual de historias.*

HENRI CARTIER-BRESSON



# Segunda parte

ESCENARIOS DE RULFO EN EL CINE MEXICANO

La cámara murmura: *escribe*. Y enseguida estas palabras la contradicen: *llena tus emociones con imágenes. La mirada lo sabe. Los ladridos, desde su distancia, también te lo aconsejan.*

Dentro de poco haré mi autorretrato sentado en un volcán. Y alguna vez un gallo de oro me despertará de entre los muertos, para llegar y contar cómo es la vida más allá del miedo y de las orfandades del amor.

FRANCISCO HERNÁNDEZ

"Juan Rulfo", en *Población de la Máscara*.

## 13. La presencia del cine en la literatura

J. Patrick Duffey se refiere a las técnicas “hipnóticas” empleadas por José Revueltas y por Rulfo, ambos vinculados a la historia de nuestro cine:

imitaban las técnicas temporales y espaciales ... Rulfo utiliza varias descripciones en cámara lenta, por ejemplo, en “Talpa” [...] Aunque experimenta con otras técnicas temporales –como es el caso del *flashback* y *flashforward* [breve proyección al pasado o al futuro]– en *El llano en llamas*, es en *Pedro Páramo* donde él alcanza su máximo potencial. Rulfo crea en esta novela un montaje de escenas desde distintas perspectivas temporales.

La suma de yuxtaposiciones de enfoques temporales –agrega Duffey– se mezclan para configurar un montaje que cumplirá tres funciones: permitir al escritor describir a sus personajes gradual e indirectamente; establecer una coherencia entre los numerosos fragmentos del texto, y la última –tal vez la más significativa– recurrir a “la constante yuxtaposición de *flashbacks* y *flashforwards* para presentar un lugar –Comala– donde las categorías temporales [convencionales] de pasado, presente y futuro no tienen validez” (Duffey, 1996, pp. 51, 63-64 y 68).

Un ejemplo de la convivencia entre cine y literatura lo encontramos en la película *El ciudadano Kane* (1941) y la novela *Pedro Páramo*. En un análisis comparativo, Douglas J. Weatherford establece similitudes entre ellas: ambas son un símbolo para la cultura que las originó; la primera, forma parte de las obras capitales del cine estadounidense, mientras la segunda

se considera la novela más importante en el México del siglo xx. Ambas, también, “son historias trágicas que comparten un inicio ominoso. [...] Comienzan por el final, y es la búsqueda *post-mortem* para comprender la naturaleza de un personaje enigmático la que da guía a cada trama”. El estudioso también señala el carácter experimental tanto de la película como de la novela: en ambas se mezclan la ruptura cronológica, la perspectiva narrativa múltiple y la fragmentación de la estructura, creando así una visión parcial del protagonista. La semejanza más reveladora se observa en las esposas de Charles Foster Kane y Pedro Páramo: “los dos protagonistas se casarían en dos ocasiones y serían abandonados el mismo número de veces por mujeres que tienen un papel preponderante en el ascenso y la caída de sus esposos”. Ambas esposas cumplen una función metafórica semejante: “se asocian con los recuerdos de infancia de sus esposos y, para cada uno de los protagonistas ambas representarían la esperanza de evitar la caída y la pérdida de gracia”. El rasgo más significativo es que las dos mujeres comparten el mismo nombre: el protagonista de Welles se casa con Susan Alexander y el de Rulfo se une a Susana San Juan.

Weatherford se pregunta: “¿Podría haber sido *Citizen Kane*, consciente o inconscientemente, una de las semillas que llevaron a Rulfo a escribir *Pedro Páramo*? [...] ¿Es el personaje de Rulfo en particular y su novela en general una manera de quitarse el sombrero en homenaje a Orson Welles?” (Weatherford 2006, pp. 511, 513, 518, 520-521 y 527). Un detalle revelador en la lectura de *Los cuadernos de Juan Rulfo* fue descubrir que el nombre inicial de la protagonista de *Pedro Páramo* era Susana Foster.

## 14. *Talpa* de Alfredo B. Crevenna: censura e ilustración de la literatura

Rulfo consideraba que la condición óptima de las adaptaciones para el cine residía en la supervisión de los escritores durante la filmación del texto literario. De ese modo, no se limitaba al libro, se transformaba y trasladaba a un público mucho más amplio a través de imágenes que el escritor había examinado y aceptado: “La posición ideal del escritor ante el cine es la del gran novelista cubano Alejo Carpentier. Sus novelas *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El acoso*, las vendió al cine encargándose de la supervisión. Así la obra queda en libro y pasa a un público vastísimo mediante imágenes que el propio novelista ha vigilado” (Pacheco, 1959, p. 3).

A mediados de 1959, en uno de los momentos más complejos de su vida, Rulfo le comentó a José Emilio Pacheco que trabajaba en “‘El gallo de oro’, novela inédita, que convertí en el guion de una película”. “El género no me interesa; [...] el cine asesinó mi cuento ‘Talpa’, lo hizo pedazos en una película execrable” (Pacheco, 20 de julio de 1959, p. 3). *Talpa* (antes, *La manda*) de Alfredo B. Crevenna es la primera adaptación al cine de una obra de Rulfo. Se filmó en noviembre de 1955, se estrenó el 20 de diciembre de 1956 en el cine Alameda y se mantuvo en cartelera tres semanas.

Las palabras de Rulfo denotan amargura; su decepción responde a que tuvo altas expectativas sobre los resultados. Lo cierto es que no había una interrelación entre las artes, la planeación y los objetivos mutuos, aún menos, con la industria del cine, cuyos propósitos eran más cuantitativos que cualitativos. Rulfo hubiera querido una realización en

la que predominaran los rubros estéticos y formales, al margen de los parámetros que nuestro escritor tuviera sobre una adaptación ideal o, al menos, digna. Mientras se filmaba *Talpa*, Rulfo incursionó en el cine como supervisor en *La escondida*, acompañando a Roberto Gavaldón; y, al mismo tiempo, comenzó a recibir las primeras críticas favorables sobre *Pedro Páramo*. La novela se imprimió al inicio de la primavera de 1955. Y, a pesar de que las críticas iniciales no siempre fueron elogiosas, Rulfo tenía plena conciencia de su valía; estaba viviendo su periodo creador más fructífero.

A distancia es comprensible la molestia, incluso el enojo de Rulfo. El resultado fue una película alejada de su texto, cuyo sentido se había distorsionado. En ese momento de tantos cambios impredecibles, cuando empezaba a lidiar con la fama, mientras planeaba una nueva vida, personal, familiar y profesional, el malestar debió ser fulminante. Fue una lección que lo tornaría más hermético, debido a su gran susceptibilidad. Los sets del cine industrial no eran el ámbito más propicio para él, en comparación con las filmaciones en proyectos del cine independiente. La desilusión que le provocó la película de Crevenna lo llevó a la cautela que disfrazó de frialdad o desdén en los siguientes proyectos; claro, siempre mantuvo una mezcla de esperanza y escepticismo, esperando que llegara una adaptación satisfactoria. La presión reiterada de la prensa —ya un lugar común para nuestro escritor—, poco después de la publicación de *Pedro Páramo*, consistía en cuál sería la siguiente obra que estaba escribiendo y cuándo la publicaría. La prensa quería saber qué opinaba de la primera adaptación de un cuento suyo; a pesar del desencanto que le provocó *Talpa* en el cine, ante la suposición de que ya no vendería obras para ser llevadas al cine, él respondió “Si me las piden [...] las seguiré vendiendo” (Weatherford, 2021a, p. 21). Los equívocos entre sus declaraciones y las interpretaciones de la prensa alteraron la tranquilidad de nuestro escritor, quien adquirió habilidad para rehuir de los medios de comunicación, dentro y fuera de México.

Como si no hubiera sido suficiente el alto costo de la filmación, *Talpa* –la primera película filmada en México con cinemascope– adoleció de errores graves en la verosimilitud en los que incurrió Crevenna. El uso de la música es ostentoso por su estridencia: al principio, en el recorrido para intensificar el drama, se oyen las típicas disonancias de la música tonal que procura tensión y se mezcla con sonoridades que quieren ambientar las amplias planicies y la cadena montañosa que descubre el paisaje del recorrido al santuario de la virgen de Talpa; más adelante, se reproduce música que “folcloriza” el ambiente de la festividad religiosa. No es verosímil el semblante de Tanilo agónico: aparece sano, sin verse demacrado. Y la adaptación no sólo cambia, sino que altera el sentido del texto original; el propio guionista Edmundo Báez aceptó el resultado “desastroso”: “Lo que escribí Rulfo tenía como base la peregrinación con las pencas de maguey, los coronados de espinas. No lo permitieron porque denigraba a México en el extranjero. “¿Cómo se podía hacer buen cine si tenía uno encima la censura cinematográfica? [...] El censor [...] era Ferretis [...], quería que al mismo tiempo que pasáramos la peregrinación tomáramos algunas torres de petróleo para que se viera que también era un país progresista; así se hacía el cine para que el extranjero viera que no nada más teníamos indios, sino torres” (García Riera, 1993, p. 141).

Es una paradoja que Jorge Ferretis<sup>1</sup> –quien conocía la obra de Rulfo y sabía cuánto empezaba a significar ya en la literatura mexicana– hubiese censurado la primera adaptación de su obra. La respuesta está implícita en el reproche de Edmundo Báez: el cine podría funcionar como propaganda para proyectar, de manera enfática, la modernidad ambicionada desde el porfiriato; revelar la realidad sin maquillajes significaba promover una imagen negativa de México y su población; la transición del abandono de la vida rural hacia el crecimiento y favorecimiento de las urbes como sinónimo de progreso aparecía entrelíneas.

<sup>1</sup> Véase la cita a Jorge Ferretis en el apartado “Las fotografías de *En los ferrocarriles*: testimonio, experimentación y creación”.

Sobre la censura, cabe recordar que *Los olvidados* provocó un escándalo y el rechazo de la crítica y de ciertos personajes de la cultura mexicana por su “crudeza”, al exponer la brutalidad que podía existir en la intimidad de niños y jóvenes delincuentes, al presentar a una madre impía, incluso cruel con su hijo –muy lejana de la madre ejemplar mexicana: abnegada, amorosa hasta el sacrificio–, para exponer la miseria en algunos suburbios de la capital del país. El presidente Miguel Alemán declaró la película “non grata”. El año siguiente, Octavio Paz escribió en París un artículo elogioso sobre la película (“El poeta Buñuel”), y en el Festival de Cannes (1951) la película recibió el premio a la mejor dirección, mientras que en México obtuvo 11 Arieles (Vázquez, s. f.).

Óscar Dancigers, productor de los estudios Tepeyac, previniéndose de la censura, pidió a Luis Buñuel la filmación de un segundo final, menos rudo que el primero: en éste, *El Jaibo* mata a Pedro durante la pelea y abandona el cuerpo en una barranca de basura. En la versión alternativa, *El Jaibo* muere tras caer por accidente, en medio de la riña con Pedro, quien vuelve a su casa, regresa a la escuela correccional y se rehabilita. La segunda versión se descubrió en la Filmoteca de la UNAM 55 años después del estreno de la película.

Las deficiencias advertibles en la película de Crevenna no pueden atribuirse sólo a la censura que, ha sido un flagelo en por lo menos dos adaptaciones más: Carlos Velo reprochó a la producción de la película que le hayan prohibido varias escenas vertebrales desde su perspectiva estética y formal (Anxo Fernández, 2007, pp. 165-186). Muchos años después, el actor Manuel Ojeda –quien encarnó a Pedro Páramo en *El hombre de la Media Luna*– comentó que José Bolaños se había quejado sobre la censura a varias escenas con desnudos; además, la versión original de la cinta duraba más de tres horas (Julián Hernández, 9 de mayo 2012).

Una constante en las filmaciones sobre textos de Rulfo, con algunas excepciones, es la solemnidad de los registros discursivos –sobre todo en los diálogos–, anclados en la literatura, en los que, al ser trasladados a la imagen, el significado textual evidenciaba las diferencias entre el cine y

la literatura. Paz Alicia Garciadiego resolvió esa rigidez de los personajes en la escena -en un autor, además, tan polisémico como Rulfo-, confiéndoles un dinamismo psicológico, trabajando “mucho a los personajes, sobre todo, a los femeninos. Quitarles lo acartonado, darles vida para el cine, no vida de literatura, [y] la estructura dramática me la fui dando sobre la marcha. Está basada en mis lecturas literarias” (Garciadiego, 2012, pp. 102-103). Una señal que explica la solemnidad en las adaptaciones de la obra de Rulfo reside en que, al trasladar la literatura al cine, los textos se han ilustrado.



## 15. *El despojo* de Antonio Reynoso

La incursión de Rulfo en el cine, como ya se ha visto, se desarrolla durante el colofón del esplendor del cine mexicano, la mayor industria cinematográfica en América Latina. El fin de la Época de Oro no ocurrió de manera inmediata.

*El despojo* se publicó por vez primera –junto con *La fórmula secreta*– en el suplemento cultural *La Cultura en México* del semanario *Siempre!* (en marzo de 1976). El llamado cine experimental nació después de concluir la lucha armada “cuando la cámara se convierte en una herramienta más para los pintores, fotógrafos e intelectuales comprometidos en proyectos nacionalistas y utópicos. Más tarde, se transforma en un arma para los radicales, quienes veían el establecimiento de la nación posrevolucionaria como parte del problema” (Gómez de Tejada, 2017, p. 49). Este cine se produjo de manera independiente; medio siglo después se realizaría en las escuelas de cine y las universidades. El cine experimental se relaciona con las vanguardias. *El despojo*, a pesar de introducir el cine de ficción rural indígena en México (Rulfo, 1980b, p. 12), tuvo poca difusión en las salas de cine universitario, en los cineclubs y en los festivales. Rafael Corkidi ha comentado que les robaron los negativos; la copia de la Cinoteca Nacional se perdió en el siniestro de 1982. Años después se supo que había una copia de la Filmoteca de la UNAM (Gómez de Tejada, 2017, p. 51).

En *El gallo de oro y otros textos para cine* (Rulfo, 1980b) aparece la narración que sirvió para el cortometraje *El despojo* –de 12 minutos de duración– en blanco y negro; con un formato de 35 milímetros y fotografía de Corkidi. La filmación se realizó con actores no profesionales; el niño

era el hijo del presidente municipal y la joven era una vendedora de comida los domingos en el pueblo; actuó un hombre que era ciego, paralítico y, al parecer, también sordo. *El despojo* tuvo la dirección de Antonio Reynoso (1960), quien le comentó a Rulfo mientras buscaban el lugar donde filmaría: “Oye, necesitamos algo [un sitio] como la negación de la vida’ y se le ocurrió el personaje de El Nahual, una fuerza que persigue a los demás y que surgió de esa negación de la vida” (Yanes Gómez, 1996, p. 59); es la filmación del primer experimento de ficción aleatoria –observó Jorge Ayala Blanco– que concibió el cine mexicano independiente: “Juan Rulfo iba imaginando incidentes y urdiendo diálogos sobre la marcha, durante el rodaje, en el inminente hacerse y deshacerse de la materialidad ficcional” (Rulfo, 1980b, p. 105).

Rafael Corkidi recuerda que, si bien se realizó la anécdota de *El despojo*, “el mundo era el de ‘Luvina’”. Con la atmósfera de este cuento, Reynoso filmó *El despojo* (Yanes Gómez 1996, p. 65). La historia de Rulfo parte de un cuento del estadounidense Ambrose Bierce, aunque Rita González y Jesse Lerner señalan que proviene de la adaptación fílmica del cuento: “El espía (El puente)” del húngaro Charles Vidor. Jesús Gómez de Tejada afirma que *El despojo* es una “reinterpretación hipermexicana” del corto de Vidor (Gómez de Tejada, 2017, p. 51).

Despojo significa “privar a alguien de lo que goza y tiene, desposeerlo de ello con violencia”; a decir de la Real Academia Española también es quitar a algo lo que lo acompaña o cubre (por extensión, deducimos aquí, es descubrir la intimidad). Y representa cuanto todo ser vivo va perdiendo, día a día, después de llegar a su mayor desarrollo en distintos ámbitos. Antonio Reynoso concentra el proverbial fatalismo de Rulfo y los *leitmotifs* que signan su obra, como la venganza, la búsqueda, la redención, la huida y la pérdida. Se integran, también, elementos mágicos e histórico-míticos, como la presencia de “El Nahual” a manera de presencia maligna, de mal agüero. Se imponen, con todo, las connotaciones realistas de un contexto histórico que podrían sintetizarse en el despojo del espacio social y de territorios naturales a los habitantes originarios de

una población y, con ello, de sus formas de vida, lo que ha ocurrido en México, desde la llegada de Hernán Cortés, y sus huestes, a Veracruz (1519), la caída de Tenochtitlan (1521), el Virreinato (1521-1810), y sigue ocurriendo hasta nuestros días. En el sentido más amplio, el despojo -individual y social- es la pérdida de pertenencia, que también entraña la identidad.

Jorge Ayala Blanco estableció una semejanza entre “El despojo” y “El río del Búho” (*An occurrence at Owl Creek* o el “El episodio del Puente del Búho”), de Bierce (quien, se dice, transitó sus últimos días de vida en medio de la Revolución mexicana), en el que un miliciano con pena de muerte prosigue su trance rumbo a la “eternidad onírica” desde el instante en que es ejecutado en la horca (Rulfo, 1980b, p. 106).

La historia de Antonio Reynoso se sitúa en una población abandonada del Valle del Mezquital, en la zona otomí. A poco más de 20 kilómetros de Ixmiquilpan, en Cardonal, Hidalgo. En las imágenes priva la austeridad de la naturaleza. El predominio de los caciques se proyecta en el rostro de un campesino (Pedro), quien medita sobre sus circunstancias, ya sea sentado o andando, dirigiéndose a la muerte; ceñido a la espalda, lleva un guitarrón; significativo porque denota la presencia discreta e inseparable que la música ha tenido para las comunidades indígenas, rasgo que entusiasmaba a Rulfo. Nos evoca la serie de músicos mixes rodeados de instrumentos, la naturaleza y el silencio que Rulfo fotografió en la sierra oaxaqueña. Pedro decide acabar con la vida del hombre (Celerino) que le ha quitado su tierra y su vivienda; lo ha mantenido en la desgracia, junto a su mujer (Petra) y a su hijo (Lencho).

En el choque y la discontinuidad temporal, el hombre camina, de pronto, en un terreno árido: se conduce al pueblo. Se acerca frente al cacique, que irritado casi grita: “¿No te dije que no quería verte más por aquí?”. Antes de caer el viejo, dispara al joven, “herido de muerte”. Apresurado, camina en compañía de su mujer y carga al hijo, imposibilitado de caminar desde que lo “aporrearon” cuando defendía a su madre. Cargan al niño en medio de la repentina agonía. Eluden en su travesía a un fantasma “maligno”

(Rulfo, 1980b, pp. 110-111): *El Nahual* (que significa en náhuatl “oculto, escondido, disfraz”), que en las leyendas es un brujo que aparece en los sueños, capaz de transformarse en animal y sirve como guía y protector. En “Talpa”, el peregrinaje –por la atmósfera, y no por la historia– nos recuerda a Natalia y al hermano de Tanilo: éste, ya cerca del postrero aliento, es llevado hacia la virgen de Talpa para que lo salve. La verdad es que la pareja acompañante deseaba que muriera y así poder estar juntos, en libertad. En “Talpa” la muerte prevista llega, si bien el remordimiento impide a los amantes colmar sus deseos.

En *El despojo*, la pareja huye de la gente de Hermida, donde Pedro ultimó a Celerino. Caminan sin destino. El niño ya está agónico, aunque los progenitores tienen fe en que se aliviará. Y, como en “Luvina”, en el mismo espacio –en rigor, el de la pronunciación– se funden la tierra y el cielo; la vida y la muerte: “Allá donde vamos es tan verde la tierra que hasta el cielo es verde. Allí no te lastimará nadie. Podrás jugar sin que te muerdan las espinas y las víboras” (Rulfo, 1980b, p. 112). Su desesperación evoca la huida de Justino Nava, asesino de Guadalupe Terreros, en “Diles que no me maten”, quien también cometió un crimen para salvar la afrenta: una injusticia. La pareja siente la persecución *El Nahual*. En una curva del pedregoso camino muere Lencho; mientras es enterrado en la planicie del erial, se observa cómo a Pedro le sobrevienen imágenes del torso hinchado y la mirada sonriente de Petra en plenitud dándole pecho al crío. Antonio Reynoso precisa: “Todo sucede en su mente, porque en realidad nunca encuentra a su mujer ni a su hijo. Sólo mata al cacique y éste lo mata a él. Todo es una huida, de un lugar a otro donde todo es verde” (Yanes Gómez, 1996, p. 59).

Esa evocación se cruza con el instante en que se desploma tras el disparo de su opresor; en cámara lenta, se observa su mirada de cara al cielo. El peso de su cuerpo aplasta el guitarrón; un estruendo se escucha como punto final, luego del retumbante sonido de una danza percutida en *crescendo* por un tambor y la melodía de unas flautas, antepuestas al sonido de un caracol: una escenificación sonora que evoca a los pueblos

originarios de Mesoamérica, aunque no se sabe con certeza cómo sonaba la música prehispánica. Reynoso declaró que, a partir de una colección de piezas mexicanas grabadas con instrumentos prehispánicos, seleccionó algunas para la banda sonora. “Había un instrumento que sonaba como un corazón. También [encontré] la grabación de una fiesta yaqui con muchísima gente, [con] ruidos y gritos. Eso lo puse cuando el cacique enfrenta al campesino” (Yanes Gómez, 1996, p. 60).

La significación de la sonoridad –en conjunto– es múltiple, por ejemplo, en ofrendas del Templo Mayor, se asocia a elementos acuáticos: se creía que el Mictlán, el lugar de los muertos, se situaba debajo de la tierra; era, pues, el reino marino (INAH, 19 de octubre de 2011). Aquí el caracol tiene una connotación de sacrificio prehispánico –de salvación–, en un estadio metafísico. Por varios segundos la muerte es arropada de silencio, luego se van acercando las mujeres enlutadas que rodean al cuerpo de Pedro (Reynoso, 1960).

Instantes de una vida con historia secular colectiva y sin horizonte posible para el peón que sirvió a Celerino, a quien mató antes de que se apropiara de su mujer. La violencia constante se mezcla con recuerdos y ensoñaciones, entre la promesa del deseo y la fugacidad de su culminación. En la fotografía de Rafael Corkidi aparecen los campos de magueyes, los rebaños de cordeles, el volcán o la montaña, los caminos flanqueados por muros en ruinas.

En un principio Corkidi quería filmar uno de los cuentos de *El llano en llamas*. El autor de *Murmulllos* recuerda que conoció a Rulfo en un mal momento de su vida, por su situación económica y moral. Rulfo insistió en que sus cuentos no eran cinematográficos, pero, tras un proceso de convencimiento, Reynoso y Corkidi lograron que, incluso, propusiera el lugar de la filmación: Ixmiquilpan. “Cuando llegamos cambió la historia. Hizo una especial”. Sobre la filmación, Corkidi recuerda que llegaron a El Cardonal, en el estado de Hidalgo:

llevábamos el guion, supuestamente. Pero Rulfo empezó a alucinar, a contarnos cosas en la noche, que filmábamos en la mañana [...] el mundo era

el de “Luvina”. A mi maestro [Antonio Reynoso] se le quedó en la cabeza “Luvina” y con esa idea contó *El despojo* [...] me tomaba muy en cuenta por el esfuerzo que habíamos hecho con sus cosas [...] Después nos regaló “Anacleto Morones”, que nunca pudimos hacer (Yanes Gómez, 1996, pp. 61-62 y 64).

Los ambientes en *El despojo* van de la inminencia crepuscular a su consumación mortecina. Ayala Blanco aclara en la nota introductoria del guion que las 10 secuencias que seguirán son una “reconstrucción” del argumento de Rulfo, “jamás escrito, con base en la película terminada, insertando diversas acotaciones descriptivas, tan breves y precisas como nos fue posible” (Rulfo, 1980b, p. 107). El cortometraje entusiasmó, dejó satisfecho y motivó al escritor jalisciense a seguir activo en el cine en un momento de gran ebullición en la innovación de esta disciplina y, en general, en las artes. En México, la Generación de la Ruptura, en las artes visuales, y la Generación de Medio Siglo, en la literatura, son extraordinarios ejemplos de ello.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En octubre de 1955, Carlos Blanco Aguinaga publicó “Realidad y estilo de Juan Rulfo” en la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) –dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo–, que tuvo gran resonancia en la crítica rulfiana. Blanco Aguinaga declaró que la publicación se propuso ser un medio de difusión cultural abierto a las manifestaciones literarias internacionales, en oposición al nacionalismo y al realismo socialista prevalecientes. Su punto de partida era el ideal universalista de Alfonso Reyes y la influencia cosmopolita de Octavio Paz: convergen la experimentación y la polémica. Y su principio político era: ni capitalismo ni estalinismo. Como un cuarto de siglo antes lo había hecho el grupo Los Contemporáneos (1928-1931), se propugnaba lo universal desde la vanguardia. Esta publicación también reflejaba la creciente presencia del urbanismo: en la Ciudad de México había tres millones de habitantes en 1950 y, para 1970, ya había nueve millones. Es significativo que no pocos fundadores y colaboradores de la *Revista* provinieran de diversos estados de la República. Había una tendencia inédita: la presencia de las ciencias sociales; una preocupación por dar cuenta de problemas, en conjunto, de la sociedad. Los jóvenes creadores que conformaron la *Revista* formaban parte de la Generación de Medio Siglo, en la literatura, y la Generación de la Ruptura, en las artes plásticas. (Pozas Horcasitas, 2024, s/p).

## 16. La fórmula secreta de Rubén Gámez

*La fórmula secreta*, o *Coca cola en la sangre*, (1965) ganó el Primer Concurso de Cine Experimental<sup>1</sup> como Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Edición y Mejor Adaptación Musical. Creado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica Mexicana, este concurso tuvo entre los miembros del jurado a Efraín Huerta, Jorge Ayala Blanco, Luis Spota, José de la Colina, Manuel Esperón, Fernando Macotela y Andrés Soler. El organizador y “promotor del milagro” de este concurso fue Ícaro Cisneros, guionista, director, argumentista y director de varios filmes (de niño actuó en *El calvario de una esposa* –1936– de Juan Orol). Este concurso supuso un giro en los derroteros del cine mexicano y representó una aportación para la renovación de la industria fílmica: marcó un hito a pesar de no haber tenido la difusión suficiente. Aunque enfrentó el rechazo o la indiferencia de los medios de comunicación, Emilio García Riera lo consideró un proyecto desmesurado; admitió que si bien los mejores filmes no pudieron cambiar la fiso-

---

<sup>1</sup> La convocatoria al Primer Concurso Experimental en México, organizado por Ícaro Cisneros y Jorge Durán Chávez, representantes del sindicato de la Producción Cinematográfica (STPC), aspiraba a renovar la industria en completa decadencia. Su trascendencia reside en la confluencia de propuestas inéditas con aquellas convencionales en México. Esta propuesta coincidió con la efervescencia de la nueva literatura mexicana, representada por la Generación de Medio Siglo que propuso el universalismo ante el nacionalismo imperante hasta finales de los años cincuenta, con algunas excepciones, como Agustín Yáñez y José Revueltas (Ramírez Miranda, 2018, pp. 95-96).

nomía del cine mexicano, fue muy importante, sobre todo, si se repara en la crisis de nuestro cine industrial (1994b, pp. 154-157).

Rulfo escribió el texto para *La fórmula secreta* cuando ya se había filmado la película, el cual se publicó por primera vez en *La cultura en México* de la revista *Siempre!* el 30 de marzo de 1976; fue subtítulo “poema para cine”. La versión de Ediciones Era –señala Jorge Ayala Blanco– fue “pulida” por José Emilio Pacheco (Rulfo, 1980b, p. 119). La obra de Gámez es una de las primeras que se acuñaron en México como cine “de autor” (Miranda, 30 de septiembre de 2018). La obtención de ese premio causó revuelo: por un solo voto ganó a *En este pueblo no hay ladrones* que “tenía todas las de ganar” el concurso, según la investigadora Azucena Losana: Alberto Isaac ya era un director con larga trayectoria; el texto sobre el cual realizaron el guion Emilio García Riera y el propio Isaac es de Gabriel García Márquez; la fotografía es de Rafael Corkidi y J. Carlos Carbajal y el montaje de Carlos Savage. Aun así, ganó la película de un fotógrafo casi desconocido que había estudiado en los Estados Unidos: Rubén Gámez. La película premiada obtuvo 37 puntos y el segundo lugar obtuvo 36 (Imcine, 2020).

Quienes integraban el reparto que participó en *En este pueblo no hay ladrones*, sin ser actores de profesión, pertenecían a la generación que renovó la vida cultural en México, como Luis Buñuel, Leonora Carrington, Carlos Monsiváis, Abel Quezada y José Luis Cuevas. Todos ellos formaban parte de los intelectuales y artistas que colaboraron en los suplementos de Fernando Benítez (sobre todo en *La Cultura en México*). Participaron figuras como Ernesto García Cabral, Arturo Ripstein y el mismo guionista y director; además de actores que años después ganarían prestigio, como Julián Pastor, Héctor Ortega y Graciela Enríquez. El propio Rulfo aparece como extra jugando a las cartas con el caricaturista, escritor y pintor Abel Quezada.

*La región más transparente* (1958), primera novela de Carlos Fuentes, pionera del llamado *boom* latinoamericano, inspiró la gestación de *La fórmula secreta*, considerada una de las seis mejores películas del cine mexicano. Rubén Gámez escribió, dirigió y realizó la fotografía en una época

en que lo “experimental” e “independiente” eran sinónimos en el cine. El director, nacido en Cananea, declaró que su cine implicaba ambos atributos. Desde 2010, el texto de Rulfo aparece sin errores; su editor, Dylan Brennan, declaró que la diferencia que existe entre las versiones de 1976 y 1980 no requiere de aclaraciones; agregó que esta versión enmienda omisiones y se ciñe a la banda sonora de la película. En la introducción del texto de *La Cultura en México* (1976) se indica que Rulfo escribió el texto después de la filmación del mediometraje (Brennan, 2010, p. 148).

La crítica especializada ha coincidido en el lugar excepcional que tiene en la historia de nuestro cine: el mediometraje proyecta una aspiración de crítica social. Lejos del panfleto, impera la austeridad, cuyo proyecto original, realizado entre julio y agosto de 1964, se concibió para que durara alrededor de una hora 20 minutos, pero el presupuesto no alcanzó (García Riera, 2014, p. 182).

Esta película apareció en un momento de gran desencanto social generalizado, comparable con la renovación y condición iconoclasta de los sectores ilustrados en la capital del país en particular. Las demandas de médicos residentes e internos de los hospitales de México, en manifestaciones públicas habían comenzado pidiendo aumentos salariales, mejores condiciones laborales y la oportunidad de seguir estudiando; el movimiento se prolongó casi un año; las exigencias gremiales se tornaron en demandas y exigencias de la sociedad, en su conjunto. La concientización que generaron los profesionales de la salud preocupó al gobierno, por lo que envió al servicio de inteligencia a vigilar los hospitales del entonces Distrito Federal; se reprimió brutalmente a los médicos, sus demandas eran expresión de indignación generalizada de la ciudadanía y no sólo de sectores intelectuales y estudiantiles. Al revisarse la huelga de los médicos entre 1964 y 1965, se observó cómo este movimiento evidenció el rechazo del gobierno a su población; aún más: “la huelga de médicos [...] fue el campo de entrenamiento donde el régimen de Díaz Ordaz aprendió a oprimir el descontento de la clase media” (Laveaga Soto, 2010, p. 87).

Carlos Monsiváis ha escrito sobre el ilusionismo de la Época de Oro del cine mexicano frente a la realidad social: “En el cine mexicano no tiene lugar el *happy ending*. Lo que sucede es que sin lugar a dudas somos un país sin mácula y además la realidad es retebonita” (2014, p. 302). Agregó que la permanencia de *En este pueblo no hay ladrones* por nueve semanas y de *La fórmula secreta* durante cinco semanas en el cine Regis daba cuenta de que el nuevo cine estaba intentando ver al país desde adentro. La gran enseñanza de ese Concurso Experimental fue que los directores mexicanos dejaban de ser “turistas en su propia tierra” (Monsiváis, 2014, p. 304). Semanas después del concurso, el ensayista señaló que el subdesarrollo del cine se manifestaba en la falta de tendencias definidas: “quizá [...] se deba a que [...] desde la segunda posguerra el cine mexicano no ha tenido técnica intelectual y formalmente desarrollo alguno, se ha quedado fijo en una situación estética que ha ido deteriorándose y ha asfixiado todo intento aislado por superarla”. El nuevo cine –agregó Monsiváis– se aventuraba a observar a los distintos sectores de la sociedad desde dentro y se diluía el prejuicio de que su propio esnobismo alejaría a las audiencias de las salas (Martínez Zárata, 2015; Monsiváis, 2014, p. 304).

En la obra de Rulfo, la ambigüedad temporal-espacial enraíza aún más las constantes temáticas de su obra. *La fórmula secreta*, además, se bifurca bajo el influjo de la cultura estadounidense entre nosotros; así se explica el hecho de que Gámez lo llevara al extremo con aspereza y agitación; igual que Rulfo, nos deja a un pueblo condenado; el lector puede deducir la inmediatez y obviedad rayando en rasgos arquetípicos. En la sucesión de imágenes, entre el vértigo y el espasmo, el espectador queda atrapado en un imaginario familiar y el texto de Rulfo lo sumerge en definitiva en una atmósfera que, como señala Damián Ortega, se asocia como tópico con el surrealismo (2014, p. 13); pero habría que matizar: la asociación no se ciñe tanto a la vanguardia francesa, sino a lo que Gerald J. Langowski identificó –en *Pedro Páramo*– como el efecto de extrañeza que provoca una obra de arte en los lectores; Paul Ilie subrayó la relevancia del papel de la técnica de irracionalidad: “la lógica basada en la libre

asociación" (Negrín, 2008, p. 362). Antonio Reynoso sintetizó algunos rasgos de la escritura rulfiana: "hace sus escritos como un *script*. Él está viendo imágenes y describiéndolas. Él tiene otro tiempo; sus personajes tienen otro tiempo y otra realidad. Tal vez por eso se ha dicho que es mágico. México tiene esa calidad. México es mágico, no surrealista. El surrealismo es europeo, lo mágico es nuestro" (Yanes Gómez, 1996, p. 60).

En su indagación, observación y creación Rulfo y Gámez tuvieron la misma preocupación y prioridad: México. Denuncia desencanto y también admiración. Lo *propio*, distante del chovinismo, característico del nacionalismo que propugnaba el partido del Estado a nombre de la unidad del país. Rulfo logró el texto idóneo que necesitaba la película; tres días después de haberla visto, le entregó el guion al director. Entre ellos hubo más que una afinidad que superaba la admiración mutua. Rulfo era fotógrafo y asimiló con precisión "lo que está sucediendo frente a cámara" en *La fórmula secreta*: el contenido, más que la propia fotografía. Como Buñuel y Gámez, Rulfo se concentró en el proceso conjunto. A Gámez y a Rulfo les preocupó la memoria hasta la obsesión, la memoria histórica y, de manera incisiva, se preocuparon por la memoria anímica de un pueblo que estaba siendo arrasado.

En *La fórmula secreta* las circunstancias y la idiosincrasia de los desposeídos brota en el texto, ya integrado al montaje del mediometraje: se escucha en *off* la voz de barítono profundo del poeta Jaime Sabines, quien pronuncia una plegaria de realismo trágico en resignación. Se observa un llano agrietado, una inmensa costra: "Ustedes dirán que es pura necesidad la mía, / que es un desatino lamentarse de la suerte, / y cuantimás de esta tierra pasmada / donde nos olvidó el destino ..., lo único cierto es que aquí / todos / estamos a medio morir / y no tenemos ni siquiera / dónde caer nos muertos" (Rulfo, 2010, p. 151). Rubén Gámez enfrentó el problema del financiamiento de la película; al menos una vez los socios del director abandonaron el proyecto. En ese primer momento tenía previsto que la realización de su proyecto tuviera un lugar en el Primer Concurso Experimental; así, concibió una sátira autocrítica sin diálogos, una

historia sin ilación cuya duración calculaba de media hora; sin embargo, sus objetivos fueron cambiando.

Durante la cuarta semana de exhibición de *La fórmula secreta* en los cines comerciales también se presentaban *El señor doctor*, estelarizada por *Cantinflas*; *La dolce vita*, con Marcello Mastroianni y Anita Ekberg; *Mary Poppins*, protagonizada por Julie Andrews y Van Dyke; *La novicia rebelde*, también con Julie Andrews; *Mi bella dama*, interpretada por Audrey Hepburn y Rex Harrison; *Almas en conflicto*, con las actuaciones de Elizabeth Taylor y Richard Burton. Entre las películas mexicanas se proyectaba *Los cuervos están de luto*, interpretada por Silvia Pinal, Lilia Prado, Kitty de Hoyos y Enrique Álvarez Félix.

En el anuncio de la película de Gámez en la cartelera se leía: “Nunca en México se había realizado una película tan impresionante y poética”. Y a la siguiente semana se estrenaba en México *Rocco y sus hermanos* (1960), de Luchino Visconti; mientras la proyección de *La fórmula secreta*, en el cine Regis, se exhibía, en la misma función, junto con *Raíces* (1953), de Benito Alazraki, un drama alrededor del Valle del Mezquital (Chiapas y Veracruz) que escenificaba a lo largo de cuatro historias el choque entre la modernidad y la vida del mundo indígena con sus costumbres, tradiciones y vida doméstica apartadas de la civilización.

En 1965, cuando se dio a conocer al público *La fórmula secreta*, se le agregó el subtítulo de “poema para cine”, por ser una sorprendente fusión y coexistencia de temas esenciales en la vida y en la obra de Rulfo: el mundo rural y la Ciudad de México -desde la alienación y la explotación de campesinos y obreros- al que se sumaba la irrupción del *American way of life*; imágenes delirantes sobrepuestas: el zócalo capitalino rodeado, *mapeado* por la cámara, como un vértigo; caminos rurales yermos, imágenes de campesinos subiendo un cerro; una transfusión de Coca-cola como si fuera sangre.

Son 10 secuencias -episodios, los llama Jorge Ayala Blanco- con diversas anécdotas: flashazos sobre imágenes en la iglesia de Tonantzintla; un hombre lleva a cuestas sacos de cal, entretanto se observan tramos del naciente Anillo Periférico; un hombre va en un camión de redilas como

saco de papas; una madre que bendice a su bebé; un jinete que transita en su caballo por el Centro Histórico de la capital y persigue a un hombre, con apariencia de funcionario público o empresario, que camina por la calle desierta; lo sigue hasta lanzarlo y lo vapulea contra la banqueta, frente a la Óptica Panamericana en la calle de Madero. Hombres como estatuas vivientes yacen en una cordillera desértica. El ensueño de manera natural se poetiza por la estructura del texto de Rulfo y se intensifica, entre la súplica y el lamento. El texto fue versificado por Carlos Monsiváis, en yuxtaposición con las imágenes del ángel con mirada suplicante. Un hombre jala una salchicha enorme, luego lo arroja al agua. Se observa el novísimo Conjunto Habitacional Nonoalco Tlatelolco (es muy probable que aún no se inaugurara en el momento de la filmación). Un carnicero –contratado ex profeso– (Canal 22, s. f.) que degüella y destaza a una res, la sangre brota de la bestia y se desliza, su mirada es la de un ángel mancillado yacente en la inclemencia. Al fondo se observa a una pareja abrazándose y besándose con fervor, mientras la mujer sostiene una olla con leche bronca. Coexisten el deseo, la pasión y la muerte. La secuencia de la vaca degollada se ha asociado con *El perro andaluz* (1929) de Buñuel en el instante del corte del ojo (Gámez, 2014, p. 88). Se escucha a una niña o un niño leyendo en inglés; el logotipo de cemento Cruz Azul. Un hombre se detiene ante la caricatura de un tigre. Varios sacerdotes con semblante ausente montan caballitos en el carrusel de una feria, luego son arrojados por niños indígenas acólitos.

El texto de Rulfo se escucha paródico: *Ánimas benditas del purgatorio / Ruega por nosotros*<sup>2</sup> / *Tan alta que está la noche y ni con qué velarlos / Ruega por nosotros...* (Rulfo, 2010, p. 154). La sucesión de imágenes y la narración poética se complementan y parecen haber sido concebidas de manera simultánea.

<sup>2</sup> Las cursivas provienen del original, en la versión, como se ha dicho, de Dylan Brennan, quien señala: “El texto que aquí presentamos representa la primera vez que la única voz de *La Fórmula secreta* ha sido publicada sin errores (Brennan, 2010, p. 148).

De los 10 episodios sólo dos tienen textos. Es tan sorprendente, casi inefable, observar cómo Rubén Gámez vincula mundos diversos y disímiles no por una continuidad de tiempo y espacio, sino como girones y oleadas oníricas del universo pueril que coinciden con el de Rulfo; es el extravío y la fractura de la sociedad y la existencia de sus clases menesterosas, que el escritor narra en un aserto: el ser humano está condenado, cualquiera que se sea su condición y circunstancia. El texto se integra a la ráfaga de imágenes sin continuidad cronológico-lineal del tiempo y el espacio, empleadas, de modo particular, en *Pedro Páramo*.

El tiempo es circular y la invención nace en el habla, desde imaginarios visuales provenientes de la cultura rural: a partir de los campesinos del Bajío y, por extensión, se generaliza como el habla de todo el México agrario, y se añaden imágenes del centro de la capital del país en plena transformación proyectada en las obras públicas, sombreadas por personajes proletarios. Todos contenidos en la borrachera del ensueño y la pesadilla de la realidad, o en el paladeo fugaz de una malteada de fresa en una La Vaca Negra de esa época, cuya sonriente imagen publicitaria contrasta con la vaca que pierde la vida en el rastro, ante la mirada de las audiencias de la película.

La fragmentariedad de la sucesión de las imágenes y su aparente desconexión, las bifurca con atmósferas oníricas: ráfagas de vida fuera del tiempo, dentro de una realidad reconocible. Las imágenes resplandecen como flujo de la conciencia; cuadros e imágenes se mezclan con *leitmotifs* de una vida diaria pauperizada y violentada, como el costo de la sobrevivencia. A primera vista podría suponerse la presencia de elementos surrealistas, pero en conjunto emerge una crítica política en un momento de inconformidad y letargo ante un Estado férreo, cada vez más incapaz de mantener la tranquilidad con un discurso nacionalista (que, desde los años cincuenta, el pintor José Luis Cuevas llamó “la cortina de nopal” al referirse al arte “folklórico, superficial y ramplón”), frente a la irrupción de modelos de vida estimulados por el gran mercado y el consumismo: la transculturización ilustrada en la gigantesca salchicha –entre

el *hot dog* y la cuerda salvadora- se entrecruza con caminantes a rastras entre las piedras de un terreno desértico; hendiduras de sierra se cubren con cuerpos humanos que yacen inertes, como *naturalezas pétreas*.

Hay una coincidencia entre el campo mexicano descrito en el texto de Rulfo y la cámara de Gámez; comparten el mismo registro en el caleidoscopio gameziano cuyo México rural se enlaza y se traba con el México ciudadano, ya sea en el Periférico o en el centro de la ciudad; con los rostros del mestizaje: miradas agotadas, rostros curtidos por el sol y marchitos por las carencias.

En *La fórmula secreta* el universo es cíclicamente cerrado. Además de la música de Ígor Stravinski y Leonardo Velázquez, la utilización de *La tempestad del mar* de Vivaldi crea una atmósfera aún más etérea que espiritualiza las escenas y torna las imágenes más agrestes y estrujantes; pareciera que la tragedia del México campesino y proletario se dulcifica; es un fugaz réquiem en la terrenidad rural de un tiempo afectivo. Hay un choque entre la aspiración enaltecedora de la religiosidad y el desmoronamiento de las estructuras sociales e ideológicas del mundo.

La afinidad estética discursiva entre el flujo incesante de imágenes que Gámez concibe e integra es como un resplandor crepuscular; en conjunto crean una atmósfera poético-visual que caracteriza, también, a los cuentos y novela de Rulfo -tomando en cuenta la diferencia de los medios visuales y escriturales-, quien seguramente se identificó con el cineasta. Y después de una larga comunicación, encontraron coincidencias, además de la influencia evidente de Rulfo en la obra de Gámez. Hay temas recurrentes que igualmente son reiterativos en la vida diaria en la cultura popular (la violencia, el desarraigo comunitario, el pesimismo...), subyace, también, la migración como forma de vida.

La secuencia en que un campesino ve en lontananza la elevación de las llanuras; la cámara enfoca el desierto de colinas y, de pronto, interactúa con la cámara: la mira y la sigue creando una tensión en *crescendo* es sobrecogedora. Se advierte, además, cómo un puñado de campesinos agarran la tierra con desesperación, mientras intentan ascender la colina

con pendiente precipitada; su propósito es infructuoso y se resbalan sobre la superficie reseca, entonces, desparramados, yacen como naturalezas muertas.

La vigencia de sus temas y la mirada de esa realidad sobre la que emprenden una labor crítica, es una coincidencia más en las obras de Gámez y Rulfo: las representaciones simbólicas y estéticas se integran. La mirada, el oído y la lectura de Gámez captaron con perspicacia la experiencia personal y el realismo de Rulfo, cuya esencia poética es fundamental. De ahí la pregunta de Gámez “¿cómo transponer al lenguaje cinematográfico el lenguaje poético, y conservar la misma calidad de síntesis artística?” Las imágenes, las metáforas y alegorías rulfianas –consideraba el cineasta– tienen un símil en el cine, y mantienen su fuerza expresiva; claro, se necesitan imágenes visuales similares a las literarias, señala: “Hay que imaginarlas”; agrega que para que un filme basado en textos de Rulfo alcance su intensidad y “terrible belleza” (Gámez, 1989, pp. 161-163), detrás de la cámara, es necesario tener el talento que tuvo el director de *Tequila*.

Ante estas coincidencias podría suponerse que el escritor y el cineasta compartieron la misma generación; lo cierto es que Gámez nació el 8 de diciembre de 1928 en Cananea, Sonora. Aunque su obra no es prolífica,<sup>3</sup> “revolucionó los conceptos de montaje, fotografía y argumento –indica Rafael Aviña– con sus dos trabajos cumbres y algunos de sus documentales” (2014, p. 405). La tercera parte de la realización de *La Fórmula secreta*, en afán experimental, fue improvisación; al final se suprimieron y añadieron escenas, lejos de los formatos comerciales y de los lugares

<sup>3</sup> Los documentales de Gámez son: *Los magueyes* (cortometraje, 1962), *Fiestas patrias en México y Estados Unidos* (1975), *Grijalva: río de oro* (cortometraje, 1974), *Valle de México* (cortometraje, 1976) y *Los murmullos o los hijos del maíz* (cortometraje, 1976). También dirigió y fotografió: *La muralla china* (cortometraje, 1957), *Día de México* (cortometraje, 1974), *Tesoro del Hermitage* (cortometraje, 1976). Dejó inconcluso *Apuntes. Homenaje a Silvestre Revueltas* [no localizado]. Existen, además, una veintena de producciones cinematográficas en las que Gámez realizó la fotografía. Antes de morir de un paro cardíaco, en octubre de 2002, Gámez realizaba su proyecto *Mesoamérica ficción*.

comunes del nacionalismo. La película se filmó con una cámara de 35 milímetros.

*La fórmula secreta* tuvo que enfrentar al cine de moda en la época, y a las figuras más populares en nuestro cine, por ejemplo, el *Santo* y *Cantinflas*. La obra de Gámez es radical y anticolonialista: a mediados de los sesenta, los Estados Unidos estaban librando la guerra más larga en su historia en Vietnam (1955-1975). En ésta participaron más de 2.5 millones de milicianos estadounidenses (en 1968 fueron más de medio millón), de los cuales murieron más de 58000 mientras más de 1 millón de vietnamitas perdieron la vida. La sociedad, en su conjunto, se estaba transformando; la población afroamericana se emancipó de la segregación en que la mantuvo la sociedad anglosajona; para ello fue crucial el liderazgo de Martin Luther King, quien defendió los derechos civiles de su comunidad (fue la figura más joven en recibir el Premio Nobel de la Paz en 1964, aunque cuatro años más tarde fue asesinado en su lucha contra la política segregacionista). En 1968 también ocurrió el homicidio de Robert Kennedy, hermano del presidente John F. Kennedy, quien sería víctima de un magnicidio -según la versión oficial- por disparos del fanático prosoviético Lee Harvey Oswald (1963). Y en 1965 sería asesinado Malcolm X, uno de los más prominentes afroestadunidenses que instó a la valoración de su herencia africana; fue la personificación del activismo radical por su defensa de los derechos humanos.

En ese momento se hablaba de la emancipación de los países menos desarrollados. En plena Guerra Fría, eran aquellos que no pertenecían a los grupos hegemónicos y sus aliados (de los bloques occidental y comunista): los países pobres y en desarrollo, a los que, desde principios de los años cincuenta, se llamó, en conjunto, el Tercer Mundo.

Sobre el Primer Concurso de Cine Experimental, Rubén Gámez lamentó que no hubiesen participado figuras del grupo del Nuevo Cine, como Salvador Elizondo y Jomi García Ascot. Después de la premiación, con plena conciencia de su trabajo, declaró: “Desde que hice el *script* de mi película pensé en llevarme el premio, es una gran satisfacción que me

lo otorgaran, sobre todo porque es una oportunidad para que se siga haciendo mi cine, cine de vanguardia”.

Gámez no contraponía a la vanguardia, la identidad de una colectividad ni la identidad nacional; criticaba el discurso oficial de lo “propio”: los lugares comunes del México rural, de la idiosincrasia, las tradiciones, los hábitos; los subvertía en el cruce con la irrupción de la cultura de modas y consumo, procedentes de los Estados Unidos, hecho muy evidente en *Las batallas del desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, que se sitúa en un ámbito urbano: la gran capital en creciente prosperidad, al menos desde la mirada y la solvencia de sus clases política y empresarial; se advierten algunas autocomplacencias del poder del Estado, además de mostrar detalles de la educación y nuevos modelos culturales. En *La fórmula secreta*, Gámez:

De alguna manera quería denunciar con ella al pueblo, no al gobierno ni al sistema, sino a nuestro pueblo “agachón”: hay una escena en la que, filmando a un individuo, lo golpeó dos veces y le hirió la cara, y el tipo se queda impávido, sin hacer nada. Eso quise denunciar, la masa informe que va a seguir comiendo raíces y yerbas y va a seguir subsistiendo, un pueblo dormido que tolera estos gobiernos déspotas que tenemos, un pueblo dormido que no tiene conciencia de nada (Gámez, 2014, p. 398-399).

Rulfo se identificó con el medimetraje de Gámez como nunca lo hizo con ningún otro trabajo cinematográfico vinculado con sus textos:

la única película que hice se llamó *La fórmula secreta* [...] Es la historia de un hombre que le están inyectando Coca-Cola en lugar de suero y cuando empieza a perder el conocimiento siente unos chispazos de luz, y que la Coca-Cola le produce unos efectos horribles, y entonces tiene una serie de pesadillas y en algunas ocasiones habla contra todo. Esta película es una película “anti”. Es anti-yanqui, anti-clerical, anti-gobiernista, anti-todo... (Brennan, 2010, p. 147).

Después de más de medio siglo, *La fórmula secreta* sigue siendo una obra extraña; su extravagancia reside en la incomodidad y perplejidad que produce, además de en su radicalidad. Lejos de la ideologización, el espectador de Gámez, el mismo que lee la obra de Rulfo y observa sus fotografías, se identifica con un mundo opresivo como rasgo normalizado. Desde un enfoque realista aún hay rasgos de pertenencia, muchos de ellos nos disgustan y preferimos eludirlos. Significa sentir heridas que se suponían cicatrices ya desvanecidas. El espectador de *La fórmula secreta* advierte la narración de imágenes y fotografías, así como de poéticas estrofas visuales que pertenecen a nuestras circunstancias existenciales y ontológicas.

Es innegable la excentricidad del filme, aun hoy su originalidad es insólita; al inicio se ve una botella de Coca-Cola y el líquido deslizarse por el tubo hasta llegar al cuerpo del enfermo que recibe la transfusión; la escena se prolonga por casi tres minutos en un *fade in* (el momento en que la escena emerge desde la oscuridad hasta alcanzar una claridad total). El propio Gámez reconoce la rareza y la explica: "Ésa era la idea fundamental: una cámara que llevara al infierno. Es algo muy abstracto y fue muy difícil transmitirlo mediante imágenes. La película es muy truculenta y no la tolero. Me da pena cuando la veo. Pienso: ¿cómo es posible que haya hecho ese cine tan burdo, tan primitivo?" (Pelayo Rangel, 2014, p. 366).

En *La fórmula secreta* personajes, ambientes y gestos adquieren fuerza e intensidad desde la polisemia que procura el silencio: como rasgo distintivo del cine, encarna "aquello que a primera vista -señala Nina Nazarova- es irrepresentable [porque] atañe al dominio de lo implícito, de la insinuación del sobreentendido" (Corbin, 2019, pp. 96-97). Aquí todo es una aproximación que puede discernirse y explicarse de diversas maneras, los binomios acción-inmutabilidad; silencio y sonoridad (del ambiente o de la música). Pujanza y desaliento; estruendo y sigilo se integran, contrastan y rozan. En esta película se alcanza "el silencio ruidoso de

lo visible”: “la vitalidad silenciosa del tiempo bestializado [...] el silencio de una vaca que te mira...” (Corbin, 2019, pp. 96-97), mientras agoniza, como en *La fórmula secreta*..

Al presentar *La fórmula secreta* en el Festival de Morelia (2017), Alfonso Cuarón señaló:

me cambió completamente los paradigmas que tenía sobre lo que el cine mexicano puede ser. Es un golpe seco no a lo que es México, sino a lo que es la mexicanidad [...] Es una radiografía, no de lo que es México, sino de lo que es el mexicano [...] La película se hizo cuando ya habían pasado veinte años de la glorificación del México rural. En los setenta, unos directores cosmopolitas empezaron a filmar historias de la clase media en la ciudad.

Y con al referirse a posibles explicaciones, añadió:

esta película evade interpretaciones; hay sentidos y significados que son muy claros, pero también hay otras cosas que [...] como el gran arte: son elusivas: [...] no muy glamurosa, halagadora tampoco. Así somos; el mexicano por ejemplo trata de ocultar con términos como clasismo que es tremendamente racista [...] Es muy difícil encontrar referencias a *La fórmula secreta* en el cine mexicano. (Cinent.com, 21 de noviembre de 2017; Reyes, 30 de octubre de 2017).

## 17. Tequila

Rubén Gámez ironizó cuando se estrenó su primer largometraje, *Tequila*, en 1992: “Es una vergüenza hacer mi ópera prima a los 63 años”. Su trabajo como cine de autor es artesanal y porfiado, desde *Los magueyes* (1962), que nos remite al México rural y de la época revolucionaria, vertebrado desde la imagen del maguey (plantas de sábila y áloe), también llamado por el naturista y religioso José de Acosta como “el árbol de las maravillas”: planta que sirve para producir el pulque; se manifiesta la experimentación como un imperativo en la búsqueda que diera sentido, temática, a su obra, intensificada, en *crescendos*, con fragmentos de la novena sinfonía de Dmitri Shostakóvich; de los cultivos del cactus desde su enfoque y la velocidad con que se elevan como figuras y representaciones icónicas. Se advierte una influencia de Eisenstein en *¡Que viva México!*, también advertible en Rulfo, en opinión de Monique Sarfati-Arnaud (1998, pp. 384-385).

La parodia casi llega al esperpento por el choque de rasgos entre la vida rural y la vida en la urbe; Gámez se propuso “crear realmente un cine mexicano, el mexicano de Rulfo. Creo que el cine mexicano debe tener una experiencia propia como la tiene su pintura” (Gámez, 2014, p. 399). Sin nombrarla, se estaba refiriendo a la Generación de la Ruptura, nombre con el que la crítica y la académica Teresa del Conde (1938-2017) denominó al grupo de artistas que se opusieron a los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura, a los muralistas, cuyas obras –por lo demás– fueron utilizadas hasta el exceso por el Estado, en particular por los gobiernos emanados del caudillismo revolucionario que –en su fortalecimiento a su vez– llevó a la creación de instituciones culturales, por ejemplo, el Instituto Nacional de

Bellas Artes. Gámez también fue llamado por el crítico Rafael Aviña, en un sentido más literal, cineasta de la ruptura.

Sin concesiones, buscó la experimentación y la reivindicación colectiva e individual; hay una búsqueda obsesiva por el cambio, por el uso de secuencias de imágenes semejando los sueños hasta el sobresalto de la pesadilla o el flujo de la conciencia. Altera, e incluso, violenta todas las convenciones.

Aprovechó la renovación del cine mexicano de los jóvenes universitarios. Jorge Ayala Blanco, “el genio a la mexicana”, al referirse al largometraje de Gámez, escribió con mordacidad: “*Tequila* o únete al pesimismo. En la asfíxia ecuménica del México de los noventa ya no hay sitio para el llamado [...] contra las transfusiones de Coca-Cola. Ahora los ríos corren ensangrentados y los grifos de agua corriente sangran” (Ayala Blanco, 1992, s/p.).

En *Tequila*, al igual que en *La fórmula secreta*, el espectador no se encuentra con una narración y anécdotas delimitadas. La dinámica desbordante reside en la fuerza de la sucesión de imágenes que proyectan motivos temáticos y simbólicos alrededor de México y el mexicano; es una traslación del México rural, también presente en *La fórmula secreta*, en el México de los ochenta y noventa del siglo pasado. La capital del país, sobre todo, es el encuentro de todos los Méxicos, visible –al instante– en las *tres culturas*, cuya representación está en la arquitectura y todos sus matices.

Las ruinas no se limitan a los vestigios del Templo Mayor; se relacionan con diversos campos de análisis, además de la antropología. Los diálogos son escasos, a excepción del monólogo sobre el futuro de la patria que escribió Fernando del Paso, pronunciado por María Rojo. Hay una crítica contra el hartazgo al que ha llevado la explotación en el país: en un México bárbaro, autoritario y sumergido en la inmovilidad. Las acciones sin voz se intensifican en su dramatismo. Refiere a un cuento de Rulfo que critica de manera acerva, la repartición de tierras que se desplegó, en especial, a partir del cardenismo. En *Tequila*, Gámez integró una adaptación del cuento “Nos han dado la tierra”: “Quise provocar una reacción en

el público, impactarlo, conmoverlo y transgredir el cine lineal que hasta ahora se ha hecho, ojalá lo logre” (Gámez, 2014, p. 399).

Con esta película se inició la VII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara (marzo de 1992):

Estoy muy orgulloso de haber producido *Tequila* porque es una película de controversia, una cinta que abre un nuevo camino, un cine que ninguna industria del mundo, al menos en habla hispana, ha sido capaz de realizar –comentó Manuel Barbachano Ponce– [...] Con esta película estamos demostrando otra vez que el cine mexicano camina, después de diez años de hacer puras porquerías (Torres, 2014, p. 391).

Gámez enfrentó la falta de presupuesto; así se justificó la ausencia de un cine experimental de calidad. El cineasta de Cananea, negó el aserto: “no existen barreras [...] Siempre he realizado mis películas produciéndolas yo mismo [...] si no tenemos dinero, con tres canicas, una negra y dos blancas, y amigo que nos preste una cámara se puede hacer cine, pero independientemente de los resultados, lo importante es hacer el intento” (García Riera, 2014, p. 184).

A diferencia de *La fórmula secreta*, cuyo sonido es transparente y la música intensifica las atmósferas, contrastantes, las secuencias de las imágenes, el sonido en *Tequila* es muy defectuoso: sucio, rodeado de reverberaciones. Toda proporción guardada, el sonido –sobre todo la música– con frecuencia opaca los diálogos en el cine mexicano, y las voces casi siempre se escuchan de *mezzoforte* a *fortissimo*. Al respecto, Gámez comentó: “Los técnicos de sonido quieren grabar en unas condiciones, ¡hasta el silencio absoluto les molesta! [...] En el cine mexicano no se pueden hacer diálogos donde haya murmullos porque dicen que no se oye o prefieren hacerlo en posproducción y al final todo queda al mismo nivel” (Perales, 2014, p. 387).

Gámez esperó y porfió. Un cuarto de siglo después del medimetroraje *La fórmula secreta*, filmó *Tequila* (1992), dedicada a la mujer mexicana

“por su abnegación y valentía”; es manifiesta la extensión temática de *La fórmula secreta*; reaparecen los motivos: el zócalo de la Ciudad de México, la presencia edípica, siempre en conflicto; la imagen del mexicano, entre la pasividad, el mutismo y el azoro; el carrusel de la típica feria –cuyo vaivén– convierte el goce de los niños en la feria en pasividad de los adultos masculinos, enajenados por la protección hipnótica de la fe (*La fórmula secreta*) y la madre (*Tequila*), ante la cual los varones pueden verse más envejecidos y dependientes:

Igual que Paz –señala Jesse Lerner–, la psicología del mexicano se inserta en el drama de Edipo, en el nudo del machismo y la lucha de Sísifo, la represión y la soledad que supuestamente amarran al alma del "mexicano". A pesar de esta construcción esencialista y falsa, *Tequila* reconoce la posibilidad de cambio a través del papel emergente de diversos grupos sociales que participaban en la vida política y social del México de los noventa (2014, pp. 326-327).

Juan Rulfo y Rubén Gámez se identifican por su introspección hacia las profundidades anímicas; su ficción se enhebra de un realismo elemental. Se integran reminiscencias, imaginarios –metafísicos y fantásticos– e historia; se agrega el ámbito fantástico-onírico, aunado a una excepcional economía de medios. Emerge, entonces, la intensidad y la “terrible belleza” a la que Gámez aludía cuando hablaba de los textos de Rulfo. Sobre las adaptaciones literarias al cine de las obras de Rulfo, el director sonorensé consideró:

Decir "en carne y hueso" no es una hipérbole, ya que los personajes literarios de Rulfo, proyectados y configurados como seres vivientes en la pantalla, dan al traste con toda la maravillosa fabulación creada con palabras por su autor [...] la única opción que existe para lo que de Rulfo tuviera una representación cinematográfica digna y que de alguna manera se acercara a su excelencia literaria sería trastocarlos (Yanes Gómez, 1996, p. 70).

Gámez ha influido a realizadores de las siguientes generaciones, del mismo modo que Rulfo ha marcado a los narradores. Alfonso Cuarón —uno de los tres directores mexicanos que ha obtenido el Oscar como mejor director (*Gravity*, 2014; *Roma*, 2018)— ha dicho que *La fórmula secreta* lo influyó en su carrera; asegura que en nuestro cine son poco quienes se atreven a mostrar a México como es, en verdad: Gámez, mostró en su momento una serie de imágenes de un México diferente al que mostraba el cine a mediados de los años sesenta del siglo pasado. Agregó que, junto a películas como *Canoa* (Cazals, 1976),<sup>1</sup> expresan el descontento; “son dos películas para mí fundamentales”. *La fórmula secreta* mostró una serie de imágenes de un México diferente al que proyectaba el cine de la época: “Ahora creo que hay sólo dos cineastas mexicanos que lo hacen y son Carlos Reygadas (*Luz silenciosa*, *Stellet Licht*, 2007) y Amat Escalante (*Heli*, 2013). Veo en ellos muchas similitudes con *La fórmula secreta*; el acercamiento y la valentía de ver un México que nos negamos a ver y con unas contradicciones del mexicano” (Huerta Ruiz, 27 de octubre de 2017).

Cuarón está de acuerdo con la afirmación que dice: para entender el cine mexicano hay que ver *Canoa*; “es una película sin precedentes [...] El narrador de *Y tú mamá también* (2001), está tomado de *Canoa*” (Jacobo Asse, 10 de mayo de 2017).

<sup>1</sup> En la película *Canoa* se describe la historia del linchamiento de cinco empleados de la Universidad Autónoma de Puebla el sábado 14 de septiembre de 1968, instigado por Enrique Meza, el sacerdote del pueblo. Las víctimas eran excursionistas cuyo destino final era el volcán de La Malinche. Pernoctaron en el pueblo debido a la lluvia; pidieron posada en la iglesia y en una tienda (“Miscelánea El Príncipe”); el dueño, Lucas, los llevó a su casa. Entonces llegó la gente enardecida, que había sido instigada por el cura en sus sermones contra los comunistas. Los jóvenes fueron considerados como agitadores. La población los atacó, aduciendo que eran unos comunistas que pretendían poner una bandera rojinegra en la iglesia. Más de 2000 habitantes, impelidos por el párroco y el fanatismo, decidieron perseguir en tropel con palos y machetes a los jóvenes. Los cuerpos quedaron destrozados. Habían sido estigmatizados por el movimiento estudiantil que esos días se vivía y que semanas después hizo erupción durante la tarde y noche de Tlatelolco, el 2 de octubre. En 1976 *Canoa* obtuvo el Oso de Plata en el Festival Internacional de Berlín.

Alfonso Cuarón propuso integrar *Canoa* a la colección de Criterion, la productora que agrupa las mejores películas para su difusión comercial; les señaló: “sin ella no estamos completos” (Petrich, 8 de marzo de 2016, p. 15).



## 18. Juan Rulfo, ¿taquígrafo, coargumentista o adaptador de *Paloma herida*?

El proceso de la filmación de *Paloma herida* fue largo y su argumento se cambió más de una vez. Adela Fernández recuerda que el argumento de *Paloma herida* se rechazó en México durante tres años (1986, p. 212). A partir de los años cincuenta, Emilio *el Indio* Fernández (1904-1986) participó con menos frecuencia como director; se le reprochó que se estaba repitiendo en sus historias y en la forma de desarrollarlas; incluso Gabriel Figueroa –quien haría la fotografía de algunas de sus mejores películas– evitó de manera gradual trabajar con él. La última película que realizaron juntos fue *Una cita de amor* (1956). Y entre las más destacadas se cuentan *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945), *Río Escondido* (1947), *Bugambilia* (1944), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1949), *Víctimas del pecado* (1951) y *La rosa blanca* (1953).

La hija del actor y director señala que en Italia se aceptó el proyecto de *Paloma herida* y lo contrató el productor Giuseppe Amato. Los papeles protagónicos corresponderían a Armando Silvestre y los italianos Erno Crisa y Anna María Sandri. Ninguno de ellos formó parte del reparto final; el productor fue el guatemalteco Manuel Zeceña Diéguez. Su nombre inicial fue *Río arriba* (Figueroa, s. f.).

En una conversación con Antonio Alatorre, el escritor y eminente editor de Ciudad Guzmán, Juan José Arreola recordó que conoció a *el Indio* Fernández porque Rulfo comentó que aceptaría trabajar –a mediados de los cincuenta– con el cineasta de Coahuila, sólo si el autor de *Confabulario*

los acompañaba: “Sí, yo trabajo, pero con la condición de que llames a Arreola; si viene con nosotros, yo le entro”. “Juan [Rulfo] me llevó y me presentó al Indio. Íbamos diario, todas las mañanas, y trabajábamos a la orilla de una cama gigantesca [...] el Indio diciéndonos y nosotros como evangelistas allí, taquígrafos Juan y yo, el Indio decía: ‘Aparece el título de la película y tres rayos rompen el título’, era una cosa de rayos y centellas” (Arreola y Alatorre, 1989, pp. 157-158). Arreola evocó la realización del guion –en la cual intervino, aunque no fue el definitivo–. Rememoró que la actriz principal fue Rossana Podestà.

Entre El Indio Fernández, Juan Rulfo y yo escribimos una película y entre todos hicimos las uniones de los episodios. La película se iba a llamar *Río arriba*, y era una barca de puros hombres terribles: un gallero, pura gente desalmada, un seminarista y una muchacha [...] trajeron de Italia a [Rosanna] Podestà, para que hiciera el papel de la monja que canjea sus hábitos monjiles en una taberna de puerto fluvial en la desembocadura del Pánuco. Salen del convento las demás hermanas y le dicen “tú sálvate, eres joven y bella y la mejor manera de que te salves es que te quites esas ropas”. Entonces ella se va a la taberna y canjea con una mujer, con una moza, su vestido; su hábito por un vestido estampado terrible, en donde se ve su belleza y su semidesnudez y ella aborda la barcaza que va a remontar río arriba el Pánuco, haciendo escalas [...] Cada uno de los siete individuos tienen una pesadilla, un sueño de posesión de aquella mujer que entre todos defienden, uno del otro. La mujer va defendida por la avidez de todos [...] Juan escribió la escala en la que el capitán del barco se bajaba y se hallaba a su hijito muerto, hallaba el velorio [...] Era una película muy desigual. Yo hice la escena del gallero basada en la riña de gallos como experiencia erótica (Arreola, 1989, p. 157).

Muchos años después, durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), Arreola y *el Indio*, se encontraron en una ceremonia en Los Pinos. La película que se filmó, muy poco tenía que ver con el guion de *Río arriba*.

¿"Oye -exclamó el autor de *Bestiario*-, tú conservaste aquel manuscrito que yo puse en limpio"? -porque además tuve el trabajo extra de poner las versiones de todos en limpio, corregirlas y armar el guion. Me dijo: "Sí, lo tengo y te lo regalo porque tú lo pusiste en limpio y todo. Anda a mi casa y te lo doy". Fui allí y resulta que se ha perdido. Yo he querido hablar con su hija, con su viuda, porque allí hay un [guion] inédito de Juan. Y hay trabajo de toda la película desde el principio (Arreola y Alatorre, 1989, pp. 157-158).

No deja de ser extraño que Juan José Arreola le dijera a Orso Arreola, su hijo, "A las dos semanas de trabajar en casa del Indio, les presenté mi renuncia [debido a] mi desacuerdo con las ideas del Indio para esa película y el hecho de que nos presionaba para beber la copa de tequila" (Arreola, 1998, pp. 216-217). Aparece una interrogante: ¿en dos semanas realizaron el guion completo y, además, Arreola pasó en limpio todas las partes?

Es evidente que el guion descrito por Arreola, y redactado hacia 1956, no es el que se usó cuando, por fin, se pudo empezar a filmar en diciembre de 1962. Cuando *el Indio* Fernández llamó a Rulfo para trabajar con él tenía contemplado un gran proyecto que no fructificó: se mantuvo cinco semanas en cartelera a partir de su estreno en el teatro Metropolitano. Es probable que en el proceso de la escritura del guion inicial (*Río arriba*) fuese concebido un nuevo proyecto (*Paloma herida*). Es posible conjeturar que el trabajo entre Fernández y Rulfo ocurrió en dos periodos: a mediados de los años cincuenta y a principios de los sesenta.

Las conversaciones entre *el Indio* Fernández y Rulfo debieron ser intensas y distendidas, acompañadas del tequila que terminaría por debilitar la estabilidad emocional de Rulfo, quien ya enfrentaba un rostro oculto de la fama. Tenían profundas coincidencias aunque sus personalidades eran como el día y la noche; ambos nacieron en el México rural -en circunstancias muy distintas (el origen de *el Indio* fue kikapú: un pueblo indígena que habita tanto en México como en los Estados Unidos)-. Los dos fueron grandes viajeros y conocedores de su país; ambos quedaron deslumbrados por la Ciudad de México, donde germinó

su cosmopolitismo; sin embargo, estaban preocupados por *los de abajo*: la población anónima, abandonada como parte del rezago y la desigualdad social del país, entre otras razones, por la llamarada de la irrupción de modernidad. Este hecho se volvió un *leitmotiv* en la vida personal y en el trabajo creativo de ambos. Lo cierto es que el director era extrovertido, parlanchín y echador; al escritor lo distinguían la introversión, la reserva, y la aflicción parecía acompañarlo como su propia sombra. El director de *Salón México* definió a Rulfo como “un alma de México que temblaba como mariposa sobre las flores” (Ponce, 1989, p. 228).

Con seguridad, también, abundaron sobre ese tema, aunque tuvieron formas muy distintas de criticarlo, cuestionarlo y plasmarlo en su obra, además de las diferencias expresivas entre la literatura y el cine, que son muy distintas. La Revolución y sus secuelas igualmente tuvieron que ser otro tema de conversación; vinculado, además, con los militares. El personaje más importante para el joven Juan cuando llegó a la capital del país fue su tío David Pérez Rulfo, el influyente coronel que combatió a los cristeros y lo albergó en la casa de Fundación Nacional de Artillería que luego se convertiría en el Cuartel de las Guardias Presidenciales; el padre de *el Indio*, a su vez, fue minero y militar, una coincidencia más entre ellos. Ambos fueron, además, íconos de la cultura mexicana; claro, *el Indio* ya era una celebridad cuando la fama de Rulfo empezaba a despuntar; ambos murieron el mismo año (1986). El cineasta tenía la edad y la experiencia, al menos de manera momentánea y con las obvias reservas, para fungir, a la vez, como preceptor y colega.

*Paloma herida* es una película mexicano-guatemalteca que comenzó a rodarse el 10 de diciembre de 1962 en Guatemala, donde se prohibió su exhibición. Y se estrenó en México el 17 de octubre de 1963, en el cine Metropolitán; se mantuvo en cartelera cinco semanas. Es la historia de una indígena rubia (Paloma) que venga la muerte de su padre y su prometido, quienes son asesinados por órdenes del cacique de ese puerto (San Antonio Palopó), el hombre más temido, quien cometió crímenes para liberarse de posibles objeciones y reclamos. El cacique, Danilo Zeta

(Emilio Fernández), justifica la apropiación de las tierras con la promesa de llevar el progreso y la diversión a la localidad; habría Coca-Cola y un cabaret llamado “La dulce vita”, en alusión directa a la homónima película de Fellini (1960) –protagonizada por Marcello Mastroianni y Anita Ekberg–, cuya culminación de placer sexual alcanza la plenitud entre el oropel y el costumbrismo de la Roma católica. Se delinea el ideal de mujer deseable: voluptuosa y febril. Por extensión es la aspiración del cacique, quien establece en el pueblo un congal, apenas encubierto como cantina. El lugar se sitúa en una choza de palmas en la que se escucha *rock and roll* que bailan chicas que habían llegado de la ciudad.

La figura del tirano oscila entre la parodia y la caricatura. Danilo advierte a hombres y mujeres que trabajan para él:

Aquí van a regir mis leyes; tal vez algunos de ustedes las crean injustas, pero yo las considero necesarias. Son las mismas leyes que han inventado los hombres para sojuzgar a los hombres, en cualquier parte y en cualquier lugar del mundo [...] todos ustedes han dejado su coraje y su valor, y lo que es más, su dignidad [...] aquí han venido a agachar la cabeza porque yo se los ordeno. Y el que desobedezca será castigado; ya escogerá entre ser colgado de un árbol o que lo tiren a la laguna con una piedra amarrada al pescuezo. No vengo a hacer concesiones; no pa’ servirles sino para que me sirvan (Fernández, 1962).

Danilo Zeta oprime a sus trabajadores como Fulgor Sedano, administrador de Pedro Páramo, lo hizo en la Media Luna. El discurso de Danilo Zeta es burdo, apela al progreso, cuyos cimientos están en la construcción de carreteras, incluso, de pistas para que pudieran aterrizar aviones. Siete lustros antes el presidente Plutarco Elías Calles había creado la Comisión Nacional de Caminos (1925). Y durante el gobierno de Miguel Alemán se inauguró la carretera Panamericana (1950), cuya longitud alcanzó los 3446 kilómetros, comprendida entre Ciudad Juárez y Ocotil.

Las tierras y las cosas no son de sus dueños sino del que las necesita. Haremos de este lugar salvaje un mundo nuevo. Yo he adquirido estos terrenos porque conozco el porvenir de las cosas, y soy un hombre de ideas que va a traer el progreso pa'ustedes. Ya me conocerán, y ustedes serán los seres más felices cuando esto esté poblado con gente capaz, gente que hable otro idioma. Por lo pronto, y pa'que estemos comunicados con el resto del mundo, empezaremos por construir un campo de aviación, después seguiremos, construyendo carreteras. Porque aquí se levantará un gran puerto...; cabarets para que gocen de la vida. Bebidas finas: Coca-Cola, vodka o a lo mejor de los dos (Fernández, 1962).

El fragmento es un remedo discursivo de los caciques que tantas ocasiones han devenido en ediles o presidentes municipales –alcaldes–, incluso, gobernadores (como Gonzalo N. Santos, también militar, seguidor de Álvaro Obregón, quien gobernó San Luis Potosí, entre 1943 y 1949). Ésta es una versión aséptica del discurso priista que imperó hasta el sexenio de José López Portillo (1976-1982) y que se desdibujó ante la presencia definitiva de la globalización y de economistas y politólogos formados, sobre todo, en universidades estadounidenses. Hay un énfasis en la modernización del pueblo; aquí no se recurre a la fe sino a la autoridad magnánima del cacique paternalista.

No hay persuasión, sí advertencia, amenaza y agresión. Aun así, el tono demagógico –imperativo–, evoca el discurso del gobernador en “El día del derrumbe”, de Rulfo. Y entre las semejanzas de carácter de los *redentores* del pueblo, sobre el cinismo del gobernador que llegó a Tuxcacuesco a consolar a la población luego de un temblor, los habitantes del pueblo tuvieron que organizar el recibimiento con una gran comida que se convirtió en una fiesta que ellos mismos pagaron, en medio de las casas sin techos y los muros derrumbados. El cuento alude al terremoto que abatió Jalisco y Colima el 3 de junio de 1932. En *Paloma herida* la historia se sitúa a mediados de los años cincuenta. Es reveladora la mención de la Coca-Cola como engañoso símbolo de modernidad e innegable

presencia del consumismo como elemento anecdótico central en *La fórmula secreta*.

*El Indio* Fernández es una de las figuras más polémicas de la cultura mexicana del siglo XX; tuvo tantos detractores como seguidores incondicionales; construyó la imagen magnificada de sí mismo que podía ligarse con los rasgos prototípicos del macho mexicano. Adela Fernández observó que en el espacio mitológico concebido por su padre era difícil deslindar lo real de lo ficticio, “porque todas [sus] ocurrencias se daban como hechos verdaderos”; en consecuencia, creía que estaban equivocados quienes han visto a *el Indio* como cineasta de “antropología-ficción”. Su trabajo es “un poema cinematográfico pero nunca tuvo el propósito de hacer un testimonio antropológico fundado en una investigación teórica y práctica con esquemas para la definición de un pueblo social o un pueblo”. Adela Fernández reafirmó sus apreciaciones con la valoración del antropólogo Demetrio Sodi Morales: “Los indios del Indio existen y no son invenciones pueriles como algunos califican. El idealismo de la obra de Fernández no niega lo sustancial del mundo indígena, sino que lo reafirma [...] lo sublimiza. El Indio mira a los indígenas desde su ojo poético y no desde el realismo analítico de los etnólogos y sociólogos. Él es narrador” (Fernández, 1986, p. 26).

Una de las críticas que recibió *Paloma herida*, no exenta de burla, fue deducir que el director transmitía su propia decrepitud y la sobreponía “a una supuesta decadencia cultural de un grupo indígena mayance de Guatemala”. En su momento también pareció irrisorio ver al cantante y compositor Cuco Sánchez –un emblemático representante de música ranchera– haciendo el papel de un indígena guatemalteco; en una escena, incluso, se le ve bailando *twist*. Ese tipo de pasajes ahora bien podrían ser ejemplos de una estética *kitsch*. En opinión de Adela Fernández, hay un elemento crítico de la imagen, “como denuncia de la penetración modernista y dizque civilizatoria” y matiza la versión generalizada que se tuvo de la película, “se vio como una manifestación grotesca del creador cineasta como si fuera él quien hubiera

perdido sus virtudes artísticas y no el pueblo sus formas culturales” (Fernández, 1986, pp. 26-27).

Estas prácticas y fusiones se sitúan como variantes del ecléctico sincretismo que se vive de manera constante en sociedades como la mexicana, tan heterogénea, rica y compleja en su cultura. El antropólogo Félix Báez-Jorge llegó más lejos al concluir que, en *Paloma herida*, Emilio Fernández había sido un visionario: “Su película no es otra cosa más que un duelo por el etnocidio cultural” (Fernández, 1986, p. 27). En esta película, en suma, también puede avistarse como una invasión de la ciudad (la urbe) al campo (el mundo rural), un sincretismo forzado por la codicia política y las exigencias económicas. Paz Alicia Garciadiego observó este rasgo y lo destacó en el guion de *El gallo de oro* (1985). Aun con la presencia de Rulfo en el guion, se imponen los objetivos de *el Indio*; una tendencia al erotismo burdo, por ejemplo, el desnudo efectista de la actriz brasileña Georgia Quental, al servicio del propio regodeo del director, que se volvió natural sobre todo en sus últimas películas, como *La Choca*, *Zona Roja* y *Erótica*. Emilio García Riera precisa que el conjunto es “grotesco”; aun así, al abyecto protagonista –que interpreta el mismo director– le dispensa una mujer (*Carioca*) que lo ama con lealtad inquebrantable, “pues, sin eso, cualquier personaje interpretado por El Indio quedaría peor que muerto” (García Riera, 1994a, pp. 242-243).

La presencia de Rulfo en *Paloma herida* apenas fue mencionada por la crítica; el investigador Eduardo de la Vega Alfaro la definió como una “grotesca obra decadente” (Fernández, 1986, p. 67). Al inicio de la historia se advierten ciertas resonancias rulfianas, por ejemplo, los nombres de algunos personajes: Danilo, recuerda a Tanilo en “Talpa”; Fidencio al cuento de “Anacleto Morones”; Esteban y Justo remiten a “En la madrugada”, el hombre mayor –Esteban– trabaja para don Justo. Y Justino es hijo de Juvencio Nava en “Diles que no me maten”. En *Paloma herida* el juez se llama Justino (Andrés Soler) y vive tan conflictuado y sitiado por la culpa, como el padre Rentería y se siente tan humillado como el abogado Gerardo Trujillo en *Pedro Páramo*.

El autor de “Luvina” aceptó su participación en *Paloma herida* sólo como asistente. En los créditos se lee: “Argumento de Emilio Fernández” y “Adaptación de Juan Rulfo”. En 1980 Jorge Ayala Blanco señaló: “Rulfo rejure no haber colaborado más que ‘en calidad de taquígrafo’” (Rulfo, 1980b, p. 11). Gabriela Yanes señaló que Rulfo fue coargumentista y coadaptador, a pesar de negarlo (1996). El guion es ordinario, tanto como las secuencias de las imágenes; un folclorismo predecible que anuncia la adopción de formas de vida ciudadinas en el México rural. Aun así, al inicio de la historia hay un aire rulfiano, sobre todo, al inicio de la película. Ante el silencio de la joven Paloma, cuando el juez le exige que explique los motivos que la llevaron a quitarle la vida a Danilo, el juez la increpa con insistencia sin lograr que ella hable; entonces dice: “¡Llévensela y enciérrenla en la celda!”; nos recuerda a “¡Diles que no me maten!”, cuando el coronel -hijo de Guadalupe Terreros, quien volvió al pueblo donde nació para vengar la muerte de su padre- les pide a sus soldados que alejen de su vista a Justino Nava: “-¡Llévenselo y amárrenlo un rato, para que padezca, y luego fusílenlo! [...] -Amárrenlo y denle algo de beber hasta que se emborrache para que no le duelan los tiros” (Rulfo, 1985, pp. 117-118).

Y el monólogo en el que Paloma habla a su padre, ya muerto, nos remite a la atmósfera de “La cuesta de las comadres”. La joven, desde el encierro en la cárcel, invoca a su padre ya sin vida y le cuenta que ha cumplido su promesa: “Padre, ya maté a Danilo. Yo te prometí que lo buscaría hasta encontrarlo y ahí donde lo viera, lo mataría. Eso ya hice padre. Danilo está muerto. Tú duermes en paz. Tal vez si hubiéramos salido de ahí antes, nada hubiera pasado, pero tú quisiste esperar; quizás, esperando que ese hombre acabara contigo, y a mí me dejara sin mi esperanza” (Fernández, 1962).

En “La cuesta de las comadres” el narrador y protagonista, mientras observa su cadáver, le explica a Remigio Torrico por qué le hundió la aguja de arria en el estómago: “-Mira, Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón. Fueron los Alcaraces. Yo andaba por allí cuando él se murió, pero me acuerdo bien de que yo no lo maté [...] Quisiera que

te dieras cabal cuenta de que yo no me entrometí para nada. Eso le dije al difunto Remigio” (Rulfo, 1985, pp. 53-54).

Es natural que *el Indio* Fernández haya cambiado o alterado partes del guion escrito por Rulfo para *Paloma herida* (que no es el mismo, como ya se ha visto, que el realizado con Juan José Arreola). Una prueba de la participación de Rulfo como coargumentista y no sólo como taquígrafo son los “Borradores para un guion cinematográfico” que aparecen en *Los cuadernos de Juan Rulfo* (1994), sobre todo el denominado “Tenacatita”, donde se ejemplifica a Danilo, en *Los cuadernos* se lee: “Ustedes también entrarán en este mismo trato por su propia conveniencia. Mi nombre es Danilo Zeta, no para servirlos, sino para que me sirvan!” (Rulfo, 1994, p. 155). Y en la película, como ya se reprodujo antes, se escucha al cacique decir: “No vengo a hacer concesiones; no pa’servirles sino para que me sirvan”. En los créditos de la película se lee: “Argumento de EMILIO FERNÁNDEZ [;] Adaptación de JUAN RULFO”.

Es posible que algunos pasajes o escenas de las versiones –mencionadas en su momento por Adela Fernández y Juan José Arreola– se hayan conservado en el guion final. También es lógico que el texto escrito por Rulfo lo haya reelaborado *el Indio* Fernández para matizar sus propósitos anecdóticos; su estética es ajena a la de Rulfo, quien acaso abandonó el proyecto cuando advirtió que la filmación no estaba cumpliendo sus expectativas.

Juan Rulfo –señala el crítico Tomás Pérez Turrent– es un autor que deslumbra a los cineastas. Muchos han intentado hacerlo cine y se han roto la jeta. Los resultados han sido una traducción empobrecida del texto literario o pura ilustración que no va más allá de las buenas intenciones. La literatura de Rulfo es un camino lleno de trampas y dificultades para el cine: la principal, la falta de imágenes cinematográficas. Decir que Rulfo no propone ni contiene imágenes es un absurdo. Su escritura [...] ofrece y sugiere mil imágenes, pero son imágenes [...] literarias (Pérez Turrent, 1992, s/p).

Las razones personales tuvieron gran importancia; la incitación de *el Indio* a sus amigos para que bebieran tequila es delicada, porque se centra en uno de los temas más complejos alrededor del autor de “La vida es muy seria en sus cosas”: el alcoholismo, que dio lugar a suposiciones, interpretaciones y falsas conclusiones. Los comentarios pasaron del enjuiciamiento maledicente a la “explicación” del silencio editorial de Rulfo, después de la novela más relevante de la literatura mexicana. Del mismo modo que Ayala Blanco señaló, en 2006, que *Paloma herida* le pareció “genial” y “puramente plástica” (como ya se mencionó aquí, en las páginas iniciales), González Boixo señala que la intervención de Rulfo –del mismo modo que la escritura de *El gallo de oro*– “debe valorarse desde su implicación en la realización de un cine ‘artístico’” (González Boixo, 2018, p. 336). Es significativo, por otro lado, que el primer momento en que Rulfo trabajó con Fernández y el año de la filmación de la película respectiva –1956 y 1962– corresponden al lapso más complejo de la vida adulta del escritor y fotógrafo.

Las colaboraciones de Rulfo con el cine, es necesario enfatizarlo, tuvieron aspiraciones artísticas y propósitos de enriquecimiento profesional, además de las exigencias remunerativas. Rulfo tenía el oficio para incursionar profesionalmente como guionista; pero le faltó convicción, constancia y, sobre todo, tiempo. No podemos olvidar que entonces laboraba en el Instituto Nacional Indigenista (INI), que le absorbía muchas más horas de su vida de cuánto se ha llegado a decir; por ejemplo, Juan Antonio Ascencio llegó a observar que Rulfo empezaba a laborar en el INI hacia el mediodía, después de haberse dormido al amanecer. La vida en la burocracia con horarios fijos o preestablecidos siempre es absorbente; además de los menesteres y compromisos inevitables.

En 1969, Rulfo renunció a su empleo en el INI –señala Juan Antonio Ascencio– para dedicarse al cine por completo, no obstante sus horarios de trabajo. Añade el biógrafo que se asoció con el cineasta Rubén Gámez y ambos compraron un terreno en Chimalhuacán (Ozumba) en el Estado de México. Rulfo tenía la intención de crear una colonia de

gente dedicada al cine; así podrían trabajar al pie de los volcanes, lejos de la ciudad.

Lo cautivó la relación cine-literatura con la pretensión de proyectar sus textos a través del cine. Además, tuvo la esperanza de que una obra suya rescatara la esencia de sus ambiciones alrededor del habla de sus personajes y de la atmósfera que los rodearía, ya con los medios y las técnicas cinematográficas, así adquiriría una renovada proyección distante de la apariencia figurativa.

Mariana Frenk-Westheim llegó a comentar que en alguna ocasión caminaba con el escritor y fotógrafo por la avenida Reforma, entonces un hombre que ella desconocía se aproximó a ellos y de manera decidida inquirió a Rulfo: “Juan, yo voy a hacer tu *Pedro Páramo*”. Rulfo respondió que era imposible porque ya había cedido los derechos a los hermanos Barbachano. Ese hombre era el aragonés Luis Buñuel, quien llegó a comentar: “lo que más me atrae de la obra de Rulfo es el paso misterioso y la realidad, casi sin transición; es la mezcla de realidad y fantasía” (Arenas, 1969, p. 160). Su interés por llevar al cine la novela situada en Comala ya lo había contemplado; prueba de ello –señaló en 2011 Javier Herrero, estudioso del director cineasta español– es el ejemplar de la novela que tenía delimitado por comentarios de guion cinematográfico que guardaba en su biblioteca y que Herrero leyó con minucia: “No extraña nada. Al igual que en los mundos de García Márquez, a Buñuel y a Rulfo también les fascinaba la cochambre, esas casas desconchadas, esa presencia de espectros” (González Boixo, 2018, p. 333).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> El cineasta Manuel Gutiérrez señala que la de Buñuel “Hubiese sido la única adaptación válida para un libro así”. Carlos Fuentes, por su parte, llegó a recordar cómo el director de *Nazarín* cautivó al boom latinoamericano –entre halo de leyenda, surrealismo y radicalidad iconoclasta–: “No era tanto que él se fijara en nosotros, como nosotros en él. Tanto García Márquez como yo, que lo tratamos a fondo, admirábamos su libertad, su rebeldía”. Y en opinión de Mario Vargas Llosa: “construyó su mundo de manera obsesiva, un mundo que tenía que ver con la fantasía y el surrealismo, era genuino” (Ruiz Mantilla, 2011, octubre, s/p). [https://elpais.com/diario/2011/10/31/cultura/1320015601\\_850215.html?event\\_log=go](https://elpais.com/diario/2011/10/31/cultura/1320015601_850215.html?event_log=go)

## 19. Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes: principio y fin del cine mexicano

El encuentro del Premio Nobel colombiano con el autor de *La muerte de Artemio Cruz* y Juan Rulfo en el ámbito del cine es uno de los acontecimientos más relevantes de la cultura mexicana, justo en el ocaso de la Época de Oro del cine mexicano y la renovación de las artes a finales de la década de los años cincuenta, cuando el estruendo de la transformación coincidió en las artes al mismo tiempo que la concientización y emancipación de las juventudes de los países occidentales ya había alcanzado su resonancia en México, en plena Guerra Fría (1947-1991).

Gabriel García Márquez conoció *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* después de haber preguntado a un coterráneo cuáles eran los escritores que había que leer en México. Su amigo, que ya tenía cinco años en México, le pidió que no leyera nada hasta que él volviera. Álvaro Mutis regresó muy pronto al número 21 de la calle de Renán, en la colonia Anzures, subió con prisa hasta el séptimo piso con un bulto de libros y sacó dos delgados volúmenes y lo animó: “Léase esa vaina, y no joda, para que aprenda cómo se escribe”. Ahí nació una legendaria influencia literaria que marcaría al escritor colombiano, quien “se volvió loco” con Rulfo (Saldívar, 1997, p. 410). Nada lo había conmovido tanto desde que había leído las tragedias de Sófocles y *La metamorfosis* de Kafka; había encontrado el toque narrativo que lo marcaría. Esa influencia se plasmaría en el íncipit de *Cien años de soledad*: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que

su padre lo llevó a conocer el hielo” (García Márquez, 1991, p. 79). Su origen se encuentra en la novela del escritor jalisciense: “El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo” (Rulfo, 1987, p. 205).

García Márquez había abandonado la agencia de publicidad Walter Thompson en septiembre de 1963. Se dedicaría al cine de tiempo completo con Manuel Barbachano Ponce. Se sentía en la gloria: tenía la convicción de que el poder visual del cine era el medio de expresión más idóneo para narrar “la problemática del hombre de su tiempo” (Saldívar, 1997, p. 421). Se estaban integrando cineastas, pintores y escritores alrededor de Barbachano, el productor yucateco de algunas de las películas de Luis Buñuel, como *Nazarín*; se reunían en la “mansión de Drácula”, en la calle Córdoba 48. Ahí se conocieron García Márquez y Carlos Fuentes, en agosto de 1961, dos meses después de que el colombiano llegara a México. Los presentó Mutis (García Márquez, 26 de junio de 1988). A mediados de los cincuenta, Fuentes, como editor, le había publicado en la *Revista Mexicana de Literatura* a García Márquez “Los funerales de la mamá grande”, el “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” y “Un día después del sábado”, antecedentes de *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*. El autor de *Aura* recuerda que, desde que se conocieron, nació su amistad “con la instantaneidad de lo eterno [...] Juntos entramos al Museo de Antropología. Juntos indagamos el misterio de la Coatlicue, la diosa de las madres aztecas, representada en un monolito cuyos terribles elementos –serpientes, calaveras, manos laceradas, sexo impenetrable– proclaman a la ciudad y al mundo [...] Después de diez minutos de contemplación, García Márquez dice –Ya entendí México” (Fuentes, 10 de mayo de 2007).

García Márquez escribió el 8 de diciembre de 1963 en una misiva que había concluido el guion esa mañana (Weatherford, 2021b, p. 15). Había realizado su trabajo rodeado de insolvencia económica, llegó a comentar que su “patrón”, Gustavo Alatríste, solía pagarle con retrasos (Saldívar, 1997, p. 421). Aun así, mantuvo el entusiasmo.

El 24 de noviembre de 1963 Álvaro Mutis presentó a García Márquez con Rulfo; entonces estaba iniciando un tratamiento para dejar de beber. Era reservado y taciturno; *habitué* de las tertulias literarias, paralelas a las cinematográficas, que frecuentaba García Márquez. Ahí convivían personajes como Luis Cardoza y Aragón, Ernesto Mejía Sánchez, Augusto Monterroso, Jaime García Terrés, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Salvador Elizondo y, de vez en vez, Álvaro Mutis (Saldívar, 1997, p. 425).

La relación de los cinéfilos Rulfo, García Márquez y Fuentes no fue una casualidad; pueden encontrarse afinidades en sus respectivas obras, al margen de las personalidades y derroteros de cada uno de ellos. Fueron protagonistas de la gran efervescencia en la renovación estética y cultural de las artes en México, muy evidente en el cine mexicano. En 1960 se fundó la Fílmoteca de la UNAM y Manuel González Casanova concibió las “50 lecciones de cine” que impartían, entre otros, Walter Reuter y Juan de la Cabada. Al siguiente año iniciaron las funciones del Cine Club Infantil en la Casa del Lago; más tarde se realizó el ciclo Homenaje a Luis Buñuel en el legendario auditorio Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras. En 1962 se crearon las “Lecciones de Análisis Cinematográfico: los antecedentes formales en la enseñanza de técnicas cinematográficas, que culminaron en la fundación del Centro de Estudios Universitarios Cinematográficos (1963), en un momento en el que en la UNAM se vivía una influencia del cine europeo, en particular, la Nueva Ola francesa (*Nouvelle vague*). Ese año se publicó el libro *Frente a la pantalla*, de autoría de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, y Federico de Onís (Fílmoteca UNAM, s. f.). En oposición al cine comercial, se multiplicaron los cineclubes, sobre todo, en los auditorios universitarios, donde el cine de autor se volvió un culto. Estaba emergiendo una nueva generación de directores, actores, editores, fotógrafos, que despedirían la Época de Oro del cine mexicano.

Juan Ibáñez y Carlos Fuentes escribieron el guion de *Los caifanes* (1966). Ambos se habían propuesto llevar al cine la versión de *La región más transparente* (1958): un fresco de la Ciudad de México y sus distintas

geografías, hablas y estratos sociales. Después de varios intentos concluyeron que el texto era inadaptable por su enorme amplitud y diversidad de registros orales. Tiempo después Ibáñez recordó que vivió junto a Fuentes un episodio que representaba un choque cultural: acompañados de dos amigos más, pidieron un aventón a unos muchachos, quienes de un momento a otro se comportaron de manera extraña y los condujeron por calles estrechas y oscuras, e iban hablando en dialecto. El grupo de amigos, como pudo, se bajó del coche. Esa anécdota fue la semilla de *Los caifanes* (Escoto, 2023, 1 de agosto), película envuelta en alusiones literarias.

La palabra *caifán* representó un parteaguas en la manera de concebir la convivencia de los distintos estratos de la sociedad capitalina y de enfrentar con irreverencia festiva el culto a los monumentos nacionales, además de apropiarse con libertad de sitios emblemáticos del Distrito Federal y relatar las peripecias, contradicciones y el desenfado de una antisolemne juventud.

Juan Ibáñez señala que *caifán* es “un sujeto que tiene preeminencia entre sus prójimos [...] el caifán se produce en los barrios, pero también en el mundo burgués. Es más frecuente [...] en los primeros”. Añade que es un personaje de la picaresca que mucho tiempo se ha ocultado “detrás de máscaras, tonos y giros y palabras que no nos pertenecen [...] Carlos Fuentes y yo nos dimos cuenta de que de la contraposición de los dos [el pícaro y el señor] saldría el conflicto dramático” (García Riera, 1994c, pp. 144-145).<sup>1</sup>

Carlos Monsiváis –quien tuvo una fugaz aparición en la película como el Santa Claus borracho– explicó que *caifán* proviene de los mexicanos que residían en California, los pachucos, que trufan palabras del inglés y del español: “cae *fine*”, que cae bien, es el *caifán* (Careaga y Rivadeneyra, 2016, p.

<sup>1</sup> La película *Los caifanes* deja ver el cambio generacional; los jóvenes actores que en protagonistas se convertirían y sólidas figuras del teatro y cine mexicano, como Julissa, Enrique Álvarez Félix, Óscar Chávez, Ernesto Gómez Cruz, Sergio Jiménez, Eduardo López Rojas, Alfonso Arau, Norma Lazareno.

367); un personaje a quien se le otorga respetabilidad y mando. En esta película se introduce un esbozo jovial y benigno de personajes ilustrados bohemios, proclives a los bajos fondos; aunque en este caso sin violencia. Nadie se sobrepasa con Paloma (Julissa), la joven aburguesada que acompaña a su novio (Enrique Álvarez Félix) con un cuarteto de jóvenes de reputación dudosa, quienes dejan ver sus virtudes de camaradería. Emerge la pluralidad de hablas de una ciudad en el periplo nocturno por diversos lugares –desde plazas públicas, cabarés, fondas, y hasta una funeraria– en la capital del país, ya inmensa a mediados de los años sesenta. De principios de esta década hasta inicios de los años setenta, la población de la Ciudad de México pasó de 4.9 a 6.9 millones de habitantes. En 1964 el país rebasaba los 41 millones de habitantes.

Los cinco episodios que conformaron *Amor, amor, amor* (1965) (compuesta por los medimetrajes: *Lola de mi vida*, *La sunamita*, *Tajimara*, *Un alma pura* y *Las dos Elenas* (producida por Miguel Barbachano Ponce) obtuvieron el tercer lugar del Primer Concurso de Cine Experimental. *Las dos Elenas*, –mediometraje dirigido por José Luis Ibáñez (con la asistencia de Jorge Fons)– quedó fuera del montaje definitivo y está basado en un cuento del libro *Cantar de ciegos* (1964) de Carlos Fuentes.<sup>2</sup> Como ocurrió con *La fórmula secreta*, estas historias rompen la secuencia del relato lineal y las convenciones del cine de la época (Aviña, 2018). Este momento fue crucial: se encontraron –hay que reiterarlo– tres de los más

<sup>2</sup> Entre los guiones que escribió Carlos Fuentes se cuentan *Un alma pura* (1965) de Juan Ibáñez, *Pedro Páramo* (1965), de Carlos Velo –escrita conjuntamente con Manuel Barbachano Ponce y Carlos Velo–; *Las diabólicas del amor* (1966), de Damiano Damiani –que es una adaptación de la novela *Aura*–; *Tiempo de morir* (1966), wéstern de Arturo Ripstein coescrito con Gabriel García Márquez; *México* (1968), documental sobre México (producción franco-mexicana); *Muñeca reina* (1972), de Sergio Olhovich, *Las cautivas* (1973) de José Luis Ibáñez; *Aquellos años* (1973), de Felipe Cazals y Mario Llorca; *Ignacio* (“¿No Oyes Ladrar a los perros?” –1975– de François Reichenbach. Producción franco-mexicana), *Tiempo de morir* (1985), de Jorge Alí Triana (filme que rehace la película homónima de 1965). Y el cuento “Vieja moralidad” –del libro *Cantar de ciegos*– lo filma como medimetraje Orlando Merino (1988). Su novela *Cabeza de hidra* dio lugar a *Complot petróleo* (1981) de Paul Leduc. Y Luis Puenzo llevó al cine *Gringo viejo* (1989), protagonizada por Gregory Peck y Jane Fonda.

importantes literatos de América Latina del siglo xx en torno a una disciplina que les apasionaba; García Márquez –que había estudiado cine en Roma– al llegar a México anhelaba incorporarse al cine como guionista.<sup>3</sup> Una de las figuras más importantes de ese momento, un padrino intelectual, fue Luis Buñuel –entrañable amigo de Fuentes–, con quien conversaba de la vida, la literatura, el cine y las mujeres. En ese círculo estaban Arturo Ripstein, María Luisa Elío, Emilio García Riera, Vicente Rojo, Luis Alcoriza, Alberto Isaac y también amigos de Álvaro Mutis (Saldívar, 1997, p. 417).

Rulfo y Fuentes mantuvieron una posición dubitativa frente al cine; ambos fueron cinéfilos desde niños, pero sus más profundos cimientos se enraizaban en la narración verbal, en la palabra. Hacia 1973, en el apogeo de su carrera como novelista y escritor, el autor de *Terra nostra* declaró que no le importaba el cine como medio de expresión: “mi universo es verbal. Yo concibo la realidad a través de las palabras, no a través de la visión, esto es lo más anti-cine [...] yo sólo comprendo el mundo a través de las palabras del mundo. [...] Cuando he escrito para el cine tengo una carga literaria excesiva; no tengo el *fluir* del cine. Lo amo mucho, me gusta mucho, yo creo que soy un buen espectador de cine, nada más” (Balancán Aguirre, 18 de mayo de 2017). Como *espectador* Fuentes fue jurado del Festival de Cannes (1977) cuando Roberto Rossellini era presidente de ese comité.

Carlos Fuentes se cuestionaba, del mismo modo que Rulfo, la función creativa del guionismo, en un momento en que este trabajo, estaba lejos

<sup>3</sup> García Márquez escribió los guiones de películas como de *Juego peligroso* (1966) (episodio HO), de Luis Alcoriza y Arturo Ripstein; *Cuatro contra el crimen* (1967), de Sergio Véjar, Patsy, mi amor (*La entrega de una adolescente*) (1968), de Manuel Michel; *Presagio* (1974) de Luis Alcoriza, *La viuda de Montiel* (1979), de Miguel Littin; *María de mi corazón* (1979) de Jaime Humberto Hermosillo; *El año de la peste* (1979) de Felipe Cazals; y *Eréndira* (1983) de Ruy Guerra; *Amores difíciles: yo soy el que tú buscas* (1989) de Jaime Chávarri. La segunda versión de *Tiempo de morir* (1985) de Jorge Ali Triana (la primera, fue, como ya se sabe, de Arturo Ripstein, de 1965). *Bituima 1780* (1995) (Trilogía *De amores y delitos*) de Luis Albert Restrepo. Y en 1996 realizó la adaptación de *Edipo Rey* de Sófocles que se convirtió en *Edipo alcalde*, bajo la dirección de Jorge Alí Triana (Gómez, 17 de abril 2021).

de considerarse un género, menos aún, con el estatus que ahora tiene; además un guionista podía sugerir muy poco al director y al productor; su poder de decisión era ínfimo. El autor de *Aura* recuerda cómo -junto a su amigo colombiano-

fabricábamos guiones de cine, demostrando nuestra verdadera vocación cuando nos deteníamos horas en colocar una coma o en describir el portón de una hacienda [...] nos importaba lo que se leía, no lo que se veía. Por eso semanas más tarde, echados en la eterna primavera del césped de mi casa en el barrio de San Ángel, Gabo supo preguntarme: -Fontacho, ¿qué vamos a hacer? ¿Salvar al cine mexicano o escribir nuestras novelas? (Fuentes, 2007).

La fascinación de García Márquez por el cine se fue desvaneciendo cuando se había asentado en el gremio cinematográfico y sus ingresos eran sustanciosos; se preguntó si en verdad era lo que quería; aceptó que la escritura de guiones le procuraba pocas satisfacciones; además, no podía manejar su propio destino. Reparó que el inconveniente era que las películas se habían apropiado de su concepción de la novela, tiempo atrás. Era necesario regresar a sus raíces literarias; reflexionó sobre los alcances y límites de la literatura y el cine. En sus primeros libros, le preocupaba la visualización de los personajes; un día reparó en que el predominio de la imagen sobre otros elementos narrativos tenía ventajas y limitaciones. Gracias a este “deslumbrante” hallazgo adquirió conciencia de que “las posibilidades de la novela son ilimitados” (Martin, 2009, p. 333).

Rulfo con seguridad también se planteó si, al margen de las remuneraciones, lo gratificaba más la escritura de ficción o el guionismo. Sin duda, su mayor incomodidad fue saber que como guionista estaba subordinado a terceros, además de que las circunstancias pueden cambiar de un momento a otro en una filmación cinematográfica. Sabía que nunca podría tener control de cuanto escribiera ex profeso para el cine; menos aún podría tomar las decisiones más importantes en las adaptaciones cinematográficas de sus cuentos y sus novelas.



## 20. *Pedro Páramo* de Carlos Velo

### EL PROYECTO Y SU FILMACIÓN: NOVELA, PELÍCULA Y PERSONAJES

La expectación que provocó el proyecto cinematográfico de Carlos Velo sobre *Pedro Páramo* fue inusitada. Recibió diversos juicios de especialistas, aficionados y legos. Esas apreciaciones también influyeron en la crítica sobre las adaptaciones de la obra de Rulfo. Seguir el principio de la traslación directa del texto literario al cine -bajo la premisa de fidelidad al original, más que de una nueva propuesta- fue un elemento que contribuyó a que se considerara una película fallida. A pesar de sus limitaciones, no fue el desastre que la crítica sostuvo durante años. Habrá que recordar que, salvo pocas excepciones, entre los mismos lectores especializados pasaron, incluso, años para que se asimilara por completo la novela. Lo contrario ocurrió con la popular novela de Federico Gamboa, *Santa*, que también alcanzó gran éxito en el cine y de la cual se realizaron cuatro adaptaciones (Castro, 2018, p. 161) y hasta existe una versión en telenovela (1978).

¿Cómo, de inmediato, la película fue valorada de manera tan negativa, con la premisa de que su factura estética debía ser comparable al texto literario? La crítica no se situó, *de facto*, en la crisis que vivía el cine mexicano y cuya transformación llevó a varios cineastas y críticos independientes a crear la revista *Nuevo Cine*, en la que, en abril de 1961, publicaron un manifiesto que proponía la renovación del cine en México. Entre las propuestas se aspiraba a la libertad de creación, la diversidad de

posiciones estéticas y políticas, la independencia de grupos y, en general, de la industria. Se insistía en apoyar el cortometraje y el cine documental, tener acceso a un cine extranjero, menos comercial, y en promover los festivales de cine (De Orduña Fernández, 2020, pp. 448-449).<sup>1</sup>

Carlos Velo tuvo que resistir los promisorios augurios que rodearon su película. Emilio García Riera anunció que *Pedro Páramo* debía ser un hito en la historia del cine mexicano, aunque al final derivó en “la definitiva quiebra de un cine de calidad que pretendía serlo sin contar para ello con el verdadero autor, de un realizador capaz de imponer un punto de vista propio e intransferible” (Anxo Fernández, 2007, p. 178).

Llevar al cine una novela en la que los personajes están abrumados por la memoria anímica en la que se despliega el “flujo de la conciencia” significaba mucho más que la colaboración entusiasta y pujante de Carlos Fuentes, que con esta película inició la escritura de argumentos y guiones cinematográficos. Antes de arrancar la filmación ocurrieron múltiples discusiones, cambios y supresiones. Se estaba buscando lo imposible: la decantación suprema de una película que aspiraba a una adaptación proporcional a la obra literaria, en medio de las exigencias de los productores, los imponderables de los participantes en el proyecto y los reparos de Carlos Velo. Se tenía todo para un gran reparto; al final el resultado, a decir de Emilio García Riera, fue “una película inanimada” (1994c, p. 22).

Carlos Fuentes no quedó satisfecho con el resultado, quizá por comentarios de colegas como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Julio Cortázar, a quien en un primer momento no le gustó. Con el paso de los años volvió a ver la película y señaló: “Es hasta hoy, el trabajo más fuerte, más perfecto, más consciente de las adaptaciones de una obra latinoamericana” (Yanes Gómez, 1996, p. 57).

<sup>1</sup> Algunos de los integrantes del grupo Nuevo Cine eran José de la Colina, Jomi García Ascot, José Emilio Pacheco, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Emilio García Riera, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez y Carlos Monsiváis.

A Carlos Velo le gustó su película, aunque llegó a reconocer: “La culpa es mía por haber aceptado estas ideas y estas ‘amables sugerencias’ que hicieron híbrido, frío el *film*, aunque ha hecho un gran papel en Cannes dentro del marco de la producción latinoamericana, aunque quedamos dignamente en todas partes, es un *film* frustrado” (García Riera, 1994c, p. 23). Claro, también se dijo que la recepción fue lamentable. López Tarso recordó que los asistentes salían de la sala “en grandes oleadas, y si no hubiera sido porque estábamos muy a la vista, creo que todos los de la delegación nos hubiéramos ido al hotel a llorar” (Anxo Fernández, 2007, p. 166), aunque Carlos Velo señaló que su película fue recibida muy cariñosamente y considerada como un gran trabajo (Yanes Gómez, 1996, p. 57).

La dificultad de filmar una adaptación de *Pedro Páramo* en el primer trimestre de 1966 y de sobrellevar el peso del prestigio que en ese momento ya tenía la novela, no eran sólo gajes del oficio. Se trataba de un hito en la literatura mexicana y en su narración nos encontramos con personajes paradigmáticos de la cultura nacional, como el cacique detentor de todo, incluso, de la idealización de una joven etérea, inalcanzable en la realidad. Manuel Barbachano y Carlos Velo tuvieron que enfrentar un reto mayúsculo con los silencios que entre líneas cubren la novela y adquieren sentido como poema (“la idea es loca, pero siento *Pedro Páramo* más como un poema que como una novela”, llegó declarar Antonio Alatorre) (García Bonilla, 1996, p. 14). La novela de Rulfo ya había llegado a Europa, incluso en España su compra, venta y lectura eran clandestinas, debido a la censura del franquismo. Y a mediados de los años sesenta ya se había traducido a más de 10 lenguas.

Carlos Velo (1909-1988) en los años sesenta ya tenía un sólido prestigio como documentalista; había sido asesor y editor de varios noticiarios, asociado con Barbachano (*Cámara, Cine Selecciones, Tele-Revista* y *Cine-Verdad*). Y una década antes ya había colaborado en la película *Raíces* de Benito Alazraki; fue fundador y primer director del Centro de Capacitación Cinematográfica (ccc). Emilio García Riera lo consideró el fundador del cine independiente de México (De la Vega Alfaro, 2008,

p. 288). Llegó a México entre 1941 y 1942 con el apoyo del museógrafo Fernando Gamboa, y muy pronto pidió la nacionalidad del país que lo acogió. Al principio se desempeñó como mecánico y años más tarde se hizo amigo de Rulfo, antes de que ambos descubrieran la fama.

Carlos Velo y Rulfo se conocían bien porque habían vivido en el mismo edificio en la colonia Cuauhtémoc del Distrito Federal; ambos, acompañados del hijo del cineasta, recorrieron diversas poblaciones en el Estado de México e Hidalgo para encontrar el sitio más idóneo. Cuando Rulfo vio la película se desconcertó y le confió a Velo que no reconocía su novela; esperaba algo distinto del proyecto más ambicioso en la trayectoria cinematográfica del director español, quien hasta ese momento no había realizado una película de ficción. Velo, que había estudiado medicina y biología le proporcionó a Buñuel las hormigas que necesitaba para el rodaje de *El perro andaluz*. Fue documentalista por más de 30 años antes de cumplir su obsesión de llevar al cine *Pedro Páramo*. La lectura de la novela lo conmocionó.

Su largometraje *Toreero* (1956), concebido a partir de la figura de Luis Procuna, fue premiado en festivales como Cannes y Venecia, incluso tuvo una preselección para el Oscar: “Fue mi trabajo, como director de *Toreero*, lo que me llevó a amar y comprender lo que más odio: las corridas de toros [...] me hizo descubrir valores humanos en el fondo de la mitológica fiesta brava” (De la Vega Alfaro, 2008, p. 278).

Este logro animó a Manuel Barbachano a ser el productor de la película. Velo sabía que la novela estaba teniendo una recepción entusiasta. El realizador encontró, además, semejanzas entre las costumbres de México y Galicia. Se propuso obtener los derechos de la novela: Rulfo se los vendió, aunque había reservas mutuas sobre el proyecto (Anxo Fernández, 2007, p. 168). Velo sabía que *Pedro Páramo* estaba cambiando la historia de la literatura mexicana: una novela fragmentaria, dividida en 69 segmentos. Él tenía augurios, desafíos creativos, además de muchos obstáculos de producción y del contexto del cine mexicano como la censura, los costos de producción. Velo estaba arrobado con la

relación del ambiente en la ficción escenificada en Comala y la Nueva Galicia: “encontré los mitos, las leyendas étnicas de mi tierra, trasladadas por una extraña corriente”. “Este tremendismo, este universo feroz de muerte, violencia y sexo, guarda un parecido que impresiona” (Anxo Fernández, 2007, p. 168). La escritora y crítica literaria Margo Romero explicó, hace unos 25 años, que el realizador tenía en mente la Vieja Galicia

donde quizás no hubiese más noches para que floreciesen las hierbas del limo de Cartelle. En varias ocasiones argumenta que en la novela y en esa [ahora] Nueva Galicia él encontró una mitología galaica, sobre todo en el sentido de vivir de la muerte, huellas de esos mitos que se podían encontrar en Valle-Inclán y también en Rulfo. Lo que es cierto es que el lenguaje cinematográfico es uno y el literario es otro [...], mientras que la novela es la gran obra de la literatura mexicana, la que mitificó a su autor, la película se convirtió en un proyecto frustrado en la carrera cinematográfica de Velo (Anxo Fernández, 2007, p. 182).

García Márquez comentó que Velo recortó en estricto orden cronológico los fragmentos de la novela; “como recurso de trabajo –declaró Miguel Anxo Fernández– parecía legítimo, aunque el resultado venía a ser un libro diferente, plano y desconocido” (2007, p. 170). Había que tener presente que estábamos frente a la adaptación de una obra literaria (que además no es convencional en la ocurrencia del tiempo), en consecuencia, no se trataba de convertir el libro en imágenes en movimiento. El director de *Toreno* admitió que hubo equivocaciones en los cambios de tiempo al trasladar lo real o lo irreal: “Como el tema era largo y el ritmo de la edición bastante rápido. Los cambios de tiempo no estaban logrados. Esto al público lo confundía. También fue una molestia para Rulfo” quien reprochó a Velo que hiciera adecuaciones a la novela. “Le dije: ve a Fellini o a Bergman o a quien quieras y verás cómo trabaja un cineasta. ‘Sí, pero es que tú haces otra novela’. Pues lo que hago es mi película [y] son tus

personajes” (Yanes Gómez, 1996, p. 57). Velo siempre aceptó las deficiencias de su película por las que fue malinterpretada..., “pero si me dicen que no la entendieron eso ya me parece el colmo” (Anxo Fernández, 2007, p. 180).<sup>2</sup>

## ADAPTACIÓN Y REALIZACIÓN DE UN CLÁSICO LITERARIO

La gestación de la película fue lenta. Ignacio López Tarso recuerda:

Velo me invitó muchas veces a platicar con él a su oficina que era asombrosa, parecía un museo dedicado enteramente a Pedro Páramo: tenía una documentación enorme, fotografías de la época, del vestuario, del tipo de sombreros que se usaban, sobre la vida en el campo, las haciendas, los muebles [...] Todo era lujoso y en abundancia; para mi personaje [Fulgor Sedano] hicieron una cantidad de trajes de charro elegantísimos, con botonaduras preciosas, sombreros galoneados y botines al por mayor. Bueno, pues a la hora de la hora todo el acopio de material [...] sirvieron de poco (Anxo Fernández, 2007, p. 166).

Las investigaciones tuvieron un proceloso recorrido, hubo nueve versiones previas al guion. La filmación arrancó en septiembre de 1960 en medio de una gran expectación: en la realización de la primera toma estuvieron personajes de la política, la cultura y el cine. Ahí llegó un gran amigo del realizador gallego: Luis Buñuel, ya consagrado, quien un año después filmaría *Viridiana*.

<sup>2</sup> Carlos Velo se refería, sobre todo, a los conocedores también de España y Francia: le parecía un exceso que no se entendiera su película en Francia, donde Alain Resnais había filmado *El año pasado en Marienbad* (1961), que sobresale por la complejidad e indefinición de su estructura narrativa y atmósfera onírica. El guion de Alain Robbe-Grillet (fundador del *nouveau roman*) fue nominado al premio Oscar. Fue admirado por figuras como Agnès Varda, Marguerite Duras, Bergman y Fellini, e influyó en cineastas como Stanley Kubrick y David Lynch. *El año pasado en Marienbad* se consideró una película de autor, que se volvió clásica.

Se esperaba que la película tan imponente, con guion de Carlos Fuentes y notables presencias actorales, se difundiera también fuera de México. El reparto secundario provenía, en su mayoría, del teatro universitario, aunque no todos tenían suficiente experiencia para una obra tan ambiciosa. Rulfo había leído el guion y asesoró algunos diálogos. La censura modificó el proyecto de Velo. Las prohibiciones eran por escenas eróticas y temas sociales que incomodaban al gobierno: “me negué a hacer los diecisiete cambios en las diecisiete escenas más importantes y la película quedó congelada” (Anxo Fernández, 2007, p. 170). El director esperó mientras se desarrollaba la concepción del diseño. Para sufragar el gran presupuesto se integró en la producción la empresa de Gabriel Figueroa, Clasa Films Mundiales. De ese modo, se presionó a Velo para que cediera ante la censura, además de que era amigo del cinematógrafo.

Asimismo, hubo que reducir las aspiraciones sobre el reparto; el director quería que Anthony Quinn encarnara a Pedro Páramo, y el actor ideal para Rulfo era Pedro Armendáriz (1912-1963), quien murió antes de la filmación de la película. Al final decidieron que el protagonista fuera John Gavin, de ascendencia mexicana, su madre era originaria de Chihuahua. Había ganado el Globo de Oro (1958) y formó parte del elenco de la legendaria cinta de Hitchcock, *Psicosis* (1960). Se había desempeñado, asimismo, como diplomático en la OEA (1961); también fue embajador de los Estados Unidos en México (1981-1986). Su papel protagónico en la película fue uno de los cuestionamientos más reiterados de las distintas audiencias. Gavin, desde luego, estaba lejos de representar a un terrateniente malvado del centro del país en el México de los primeros lustros del siglo xx. López Tarso comentó que era “un actor de segunda, que se vería muy bonito disfrazado de charro, pero que jamás pudo con el personaje” (Anxo Fernández, 2007, p. 166). Su apariencia es el fenotipo ideal de un anglosajón. Su actuación es rígida (sobre todo en los diálogos con Dolores Preciado y, en sus pronunciamientos, en la caída y derrumbe final del cacique). Predomina la impostación sobre la actuación, aún más frente a la naturalidad y oficio escénico de los coprotagonistas.

El propio actor no estaba convencido de su profesión en los sets (“Nunca fui actor –recuerda más o menos–, y ahí están mis películas para probarlo”) (García Riera, 1994c, p. 23). Velo recuerda que lidió mucho con él para que lograra el papel; “había escenas que repitieron, hasta que me convencí de que no daba más. Como él era el actor principal, pues es suficiente el *miscast* [en el papel inadecuado] para que le dé en la torre a la película. La escena de la muerte es donde se salva más Gavin: debido al maquillaje deja de ser el niño bonito, tiene barbas y arrugas, ya no es el galán” (Yanes Gómez, 1996, pp. 55-56). Ese final, que retomó la conclusión de la novela, fue propuesta protagónica del actor estadounidense. En un principio Velo se había concentrado en Juan Preciado como el personaje central y la búsqueda al padre, incesante e infructuosa (Weatherford, 2021a, p. 38). Este enfoque confería, en sí mismo, más hondura y fatalismo a la historia: la búsqueda eterna del sujeto en el mundo y sus lazos de identidad rotos ante la ausencia del padre. Aun con los cambios del guion, el extravío de Preciado es palmario; el azoro que lo persigue es comparable con el desaliento que transmite la interpretación de Carlos Fernández.

Carlos Velo y su película enfrentaron muchas adversidades. Uno de los motivos que orillaron al director a solicitar diversas asesorías fue que Barbachano abandonó el proyecto porque “se cambió a la televisión [...]”; no tenía en quién apoyarme [...] Por eso entre otras cosas, algunos actores eran un obvio *miscasting*, es decir, hacían una mala interpretación de los personajes” (Yanes Gómez, 1996, p. 55).

Las búsquedas pormenorizadas de Velo en distintos rubros, junto con los preparativos de la producción y la realización del guion, muestran que el director gallego estaba moldeando su proyecto como un artesano esteta. Los yerros y, sobre todo, el entorno sociocultural le impidieron decantar con libertad su película; además, debió cumplir las exigencias del cine comercial y alejarse del folclorismo imperante en el cine mexicano, sobre todo en la adaptación de *Pedro Páramo*, novela que ha sido vinculada con la esencia de lo mexicano. El realizador repitió que este proyecto fue el más importante de su vida.

Velo no logró captar ni aprehender la atmósfera de los territorios y pobladores de la ficción rulfiana –ese misterio evanescente; alucinante, con instantes etéreos que se deslizan en la mirada mientras se lee la novela–. Después de todo, como lo señaló Velo, su película sólo reflejaba su propia visión como lector. En su integración a la escena, los parlamentos parecer estar mediados por el texto mismo. En los diálogos se impuso, en conjunto, la literariedad como medio y parte de la actuación. Pilar Pellicer asume su papel con dignidad y prestancia; aunque, al igual que Claudia Millán (Dolores Preciado), denota solemnidad; rasgo que está presente en otras actuaciones, lo cual tampoco borra las particularidades en las interpretaciones: Carlos Fernández (Juan Preciado), Augusto Benedico (padre Rentería), Julissa (Ana Rentería), Claudio Obregón (Gerardo Trujillo) Jorge Russek (Tilcuate). Sobresale la libertad y jocosidad de Alfonso Arau, como el *Saltaperico*; los matices histriónicos de Roberto Cañedo como Toribio Aldrete; y el desenfado y extravío de una sardónica Dorotea –la Cuarraca– interpretada por Rosa Furman. Beatriz Sheridan encarna a Eduvigés Dyada, protectora diligente y maternal de Juan Preciado. Y Narciso Busquets se compenetra de manera insuperable con Bartolomé San Juan, personaje difícil, fundamental en la trama de la novela. Hay una tendencia de los actores a impostar la voz, por ejemplo, John Gavin, Narciso Busquets o Jorge Rivero, quien representa a Miguel Páramo con voz destemplada y cuya apariencia física, eso sí, es muy similar a la de Pedro Páramo (John Gavin). El resto del equipo fue regular, aun, idóneo en el desempeño de sus roles. En la adaptación, además de Carlos Fuentes colaboraron Carlos Velo y Manuel Barbachano. La participación de Rulfo consistió en leer el guion y corregir algunos diálogos; colaboraron también José Revueltas –en la revisión de diálogos del padre Rentería– y Juan de la Cabada (Yanes Gómez, 1996, p. 56).

En la fotografía en blanco y negro los claroscuros marcan ciertos tonos, entre la realidad y la irrealidad, enfatizando el encierro de los personajes, preeminente en la novela. Ayala Blanco anotó que Gabriel Figueroa “a fuerza de elaboración y autoritarismo aísla sus criaturas,

las congela, las vuelve abstractas, sin posibilidades vitales, carentes de aplomo y de ubicación dramática” (Anxo Fernández, 2007, p. 178).

La música de Joaquín Gutiérrez Heras resolvió con eficacia su cometido; sin efectismos superfluos acentuó la atmósfera anímica y la permanencia de momentos climáticos; además de inducir o reforzar en el espectador estados de ánimo, ideas o hechos; conferir fluidez y continuidad a las acciones, siempre en relación con la imagen; el compositor sabía que la música podía saturar los diálogos e imágenes. La música aquí media entre el texto y las imágenes. Es natural que se encuentre un timbre de época en la música, advertible al inicio de la película –en la presentación de los créditos (con el diseño y rotulación de Vicente Rojo), a lo largo de minuto y medio se oye una música tonal que podría ser el movimiento lento de obras mexicanas nacionalistas–; después irrumpe un pasaje más áspero con *crescendos* y *decrescendos* de maderas y alientos durante un minuto. Concluyen los créditos y aparece el epígrafe, tan significativo para el sentido existencial que aspiró Carlos Velo, y que abandonó, entre los cambios y supresiones que sufrió el proyecto.<sup>3</sup> Mientras se escucha una música lóbrega –el rasgueo de una guitarra– se puede leer:

idos, sombras que fingís  
 hoy a mis sentidos muertos  
 cuerpo y voz, siendo verdad  
 que ni tenéis voz ni cuerpo;  
 ...  
 que, desengañado ya,  
 sé bien que la vida es sueño.

Calderón de la Barca  
 (1600-1681)

<sup>3</sup> Douglas J. Weatherford (2021a, pp. 17-40) establece y comenta las supresiones del guion original frente al que se filmó.

Después de 20 segundos, la pantalla se queda en negro un instante e inicia la historia: Juan Preciado sentado en el lecho de su madre, quien le suplica con voz pausada y adolorida: “Ve a Comala, Juan, allá tu padre [...] No vayas a pedirle nada, exígele lo nuestro... lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El abandono en que nos tuvo, cóbraselo caro”. Esta introducción, sola, en perspectiva –y sin la referencia de la novela de Rulfo con todas las implicaciones en el imaginario social, ilustrado y popular– concentra un campo de cultivo que oscila entre la búsqueda, la reivindicación de género y el mito.

La música en una película es una marca que produce una amplia polisemia (diversidad de significados de una voz o expresión), que contiene entre sus variables el imaginario social de las audiencias. Y el contexto es una huella nodal. Como espectadores estamos condicionados –muchas veces sin saberlo– por representaciones sonoras y músicas que nos son significativas *per se*, aún más, si se trata de la adaptación de un texto literario. El silencio en la novela de Rulfo se oculta en frases suspendidas y lacónicas, y los puntos suspensivos conjeturales procurados por la elipsis se expresan con músicas extrañas al contexto (con sintaxis y estilo inubicables). Y se puede generar con sonoridades (ambientales, topográficas) y música; también con sonidos indeterminados (ruidos) que apelan a estados de ánimo y contextos psicosociales. En la película *Pedro Páramo* hay una asociación entre la anunciación del silencio con lo irreal, que no se puede fijar como el sujeto o predicado de un enunciado.

Velo pertenece a los lectores que han situado *Pedro Páramo* como una novela sensorial. Se advierte un énfasis en la sonorización de la película: pasos de las personas; el tintineo de los cencerros que llevan los burros; el relinchido y los golpes de cascos de caballos; el trinar de los pájaros; el cacareo de gallos y gallinas. Las bendiciones en la misa, los lamentos de dolientes en el velorio de Miguel Páramo; las confesiones ante el padre Rentería; los golpes de puerta con llamados urgentes; disparos de armas que anuncian la llegada a la Media Luna de los revolucionarios que luego se levantaron en armas. El incesante repique de campanas que señalan la

muerte de Susana San Juan; la música ranchera que se oye (con el “Jarabe tapatío” sitúa la historia en una región particular, además es una concesión al público para *suavizar* y melancolizar la muerte de la protagonista) entre la confusión y algarabía, fiesta y duelo se entrelazan. La sonoridad en la película es mucho más que ambientación.

La crítica española Marga Romero (Marga do Val) señala que los diálogos de los personajes corresponden a ecos “y como tal vienen envueltos en música extraña, en ese mundo de ruido, del que también viene Juan Preciado”; considera que ese extrañamiento —advertible y ya analizado por la crítica en la novela— en la película no se entendió (Anxo Fernández, 2007, p. 183). Esta observación fue escrita dos décadas después del estreno de la película y 33 años después de la publicación de la novela. Es indiscutible que ese extrañamiento no fue evidente para los lectores y lectoras sino hasta después de 1955 y, en muchos casos, luego de varias lecturas de la novela.

#### LA RECEPCIÓN DE LA CRÍTICA Y EL VÍNCULO ENTRE TEXTO E IMAGEN

*Pedro Páramo* también puede verse como una película realista. La cinta gravita la narración literaria, atributo que no es negativo. La película se filmó en una hacienda de los Llanos de Apan (Tetlapáyac) en el estado de Hidalgo, en San Miguel Allende, Acapulco y en los Estudios Churubusco. La premier oficial ocurrió en la clausura de la IX Reseña Internacional de Festivales Cinematográficos, el 27 de noviembre de 1966. En la cartelera comercial se estrenó el 26 enero de 1967 en los cines Alameda, Las Américas, Carrusel, Polanco, Nacional, Tlacopan, Álamos, Lindavista, Apolo y Morelia. Permaneció tres semanas en cartelera. La asistencia en las dos primeras semanas había alcanzado 300 000 espectadores. La crítica en México había sido más hostil que la crítica en Cannes; su presentación en este festival estimuló su distribución comercial en Alemania, Francia e Italia. Se vendió en 350 000 pesos y estuvo en varios festivales;

también se estrenó en Barcelona y Roma. Jorge Ayala Blanco opinó que “la fuerza de la acumulación de grandes vuelos poemáticos, los diálogos, falsificados desde su base, cultamente cursis y declamatorios, se colocan en los labios de figuras teatralizadas y que sólo pueden resonar a través de ellos” (Anxo Fernández, 2007, pp. 178 y 183).

Emilio García Riera señaló que la película careció de autonomía y adoleció de un punto de vista propio: “las imágenes no están mal y aun alguna de ellas se ven muy bien, pero faltan entre ellas las articulaciones que dan el estilo, el punto de vista que dota de vida a lo mostrado. *Los fantasmas de la novela están vivos...*” (las cursivas son de quien escribe; 1994c, p. 23). ¿Por qué tendrían que aparecer los fantasmas como espectros o en otra representación abstracta; por qué no dejar que la iniciativa de cada espectador o espectadora los imaginara?

Velo conduce la interacción de vivos y muertos. En la novela, Comala es el escenario donde conviven ánimas, incluso quien narra: “Entonces -llegó a observar Rulfo- no hay límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen tiempo ni espacio [...] como aparecen se desvanecen” (Sommers, 1974, p. 19). Y Velo propone la coexistencia de vivos y muertos, quienes, desde el recuerdo -*haciendo memoria*- recrean imágenes: vivifican el pasado.

El realismo de la película de Velo puede advertirse en la sustitución del mundo real por el de la ficción que observa la audiencia, alejada de su propia existencia y distinta de la realidad concreta (Bronowski, 2023, p. 250). Significa que el mundo real se diluye y los muertos, asimismo, se integran a la realidad. Y cada espectador delimita los territorios del inframundo, según sus referencias contextuales e imaginarias, pudiendo distinguir lo real de la ficción, así como la recreación de personajes y anécdotas, con variantes propias de una libre interpretación del texto literario.

Se puede concluir, sin necesidad del vínculo tiempo-espacio, que la película nos revela un camposanto de evocaciones y crímenes de los pobladores de Comala, quienes caminan errabundos, reincidiendo en

usos, costumbres y condenas de la vida diaria, “sin posibilidad de cambiarla” (Bronowski, 2023, p. 254). En la película ese decurso parece lineal; mientras que en la novela se produce un vaivén circular o en espiral.

En la película se mantiene una proyección de la novela del “antes y después”: la confrontación de un pasado edénico y un presente eternizado hacia delante o petrificado, aunque esa ocurrencia se sitúe en la recuperación de la memoria –y su fijación es testimonial-colectiva e íntima-familiar– al asir el recuerdo que implica una reconstrucción y, por ende, aparece la imaginación en la que, una vez más, lo real y lo irreal resuenan y se complementan.

En ese proceso se integran realidad y metafísica generando la polisemia que puede confundir a las audiencias. El movimiento y el devenir surgen de la palabra misma: son los murmullos, el paisaje sonoro,<sup>4</sup> los susurros, estertores, alaridos y pronunciamientos de las voces también son presencia y representación de los muertos. Realidad e irrealidad entonces se confunden al mezclar los sueños con la realidad y ésta, en su fugacidad, se torna un sueño íntegro. Así se puede explicar el epígrafe de Calderón de la Barca, antes mencionado (*... sé bien que la vida es sueño*).

Entre las más acérrimas críticas a la película de Carlos Velo, que sin duda influyeron en subsecuentes comentarios negativos, destacan las de Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco, dos personajes trascendentales en la crítica de cine mexicano; ambos comprometidos con el cine. Ayala Blanco (1942) ahora suma más de 60 años como crítico y docente en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (ahora Escuela Nacional de Estudios Cinematográficos).<sup>5</sup> Sus textos se publicaron hacia 1963 en el suplemento *México en la Cultura*. Desde entonces ha docu-

<sup>4</sup> Murray Schafer define el paisaje sonoro como un “conjunto de sonidos existentes en un espacio que al mezclarse van construyendo un entorno acústico” (Facultad de Arquitectura, UNAM, s. f.).

<sup>5</sup> El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) se fundó en 1963 por iniciativa de Manuel González Casanova, y se integró al Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. El Centro se transformó en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC), el 27 de marzo de 2019.

mentado la vida cinematográfica de México, desde *La aventura del cine mexicano* (1968) que, en sus palabras, fue el primer ensayo histórico que revolucionó la cultura cinematográfica en México. Es reconocido como un crítico prolífico que ha ejercido la iconoclasia asumiendo las consecuencias frente a incondicionales y opositores; entre los últimos estaban los defensores de García Riera (1931-2002), crítico catalán nacido en Ibiza y afincado en México desde 1944, a quien se consideró más allegado a la crítica oficial. Además de escribir libros monográficos sobre cineastas, es autor de la *Historia documental del cine mexicano* (en 18 tomos) y pertenece a la generación del exilio español que hizo crítica de cine, como Jomi García Ascot y José de la Colina. A la distancia, la aportación del autor de *Historia documental del cine mexicano* requiere de ponderaciones, necesarias para la historiografía.

En la adaptación de *Pedro Páramo* la crítica y el propio escritor jalisciense esperaban una película inédita en todos sentidos. Carlos Velo llegó a comentar que Rulfo le pidió que hiciera una película sin actores: “Yo le decía que no podía, que eso sería como hacer una ópera sin cantantes. Pero Juan quería que yo hiciera como un documental, donde los personajes fueran reales, como cuando hice *Torero* [...] No estaba mal pensado, pero eso era imposible en el cine industrial” (Yanes Gómez, 1996, p. 56).

La crítica extranjera, sin ser complaciente, fue menos severa con el largometraje de Velo. El crítico español Juan Tébar escribió: “es una película frustrada por más respeto y cariño que el realizador pusiera en ella”; aunque también le reconoció méritos:

hizo la película con evidente cuidado de la novela. Lo que del libro quedó en la pantalla, lo que en ella exista de reflejo [...] será mucho fundamento de esta obra cinematográfica [...] Contó la historia siguiendo la misma construcción de evocaciones y tiempos mezclados usada por Rulfo. Sin embargo, ha ordenado esa vorágine en una línea más o menos lógica, arrancándola en cada caso de justificaciones a veces innecesarias” (Anxo Fernández, 2007, pp. 180-181).

Y, en 1985, Claudio Rodríguez Fer, con un horizonte más amplio, señaló que la película de Velo es un “producto cultural bien ejecutado [...] toda una contribución al conocimiento de la novelística americana y del rulfiano mundo de Comala, quizá metonimia de toda Latinoamérica [...] aporta imágenes del celuloide [y un] desenvolvimiento explícito de las técnicas narrativas empleadas por el autor mexicano y por muchos otros compañeros de generación literaria” (Anxo Fernández, 2007, p. 181).

Marga Romero abordó un tema central: la estructura fragmentaria de la novela “que son situaciones temporales, estos fragmentos surgen en el filme, confusos como confusos están en la novela, porque es una historia en la que se están ocultando datos [...] Velo traduce [...] lo ilógico del tiempo, igual que consigue diluir esa frontera entre la muerte y la vida” (Anxo Fernández, 2007, p. 183).

La interpretación abierta de la novela ha generado diversos enfoques interdisciplinarios y transdisciplinarios. Gabriela Yanes lamentó que no se hubiese aprovechado la riqueza de enfoques posibles; la película “se queda en un nivel de representación realista que prescinde de implicaciones profundas como insinuar la figura de Pedro Páramo como arquetipo del Padre-Estado” (1996, pp. 15-20). Es cierto que, salvo algunas excepciones, Rulfo evitó contextos sociocronológicos precisos y temporalidades concretas. La descripción de sus personajes es delineada en sus acciones, condiciones anímicas y su contexto familiar o social, antes que por sus rasgos físicos. En sus indagaciones, asesorías y documentación –además de sus propias percepciones como lector y profesional–, Velo llegó a la configuración física de sus personajes, con el elenco que tuvo a su disposición. Al igual que la escenificación de *El gallo de oro* de Gavaldón, en el *Pedro Páramo* de Velo –en la Media Luna– en los exteriores no priva la pobreza. Tampoco hubo analogías con la iconografía del fotógrafo Rulfo.

En la fotografía de Figueroa hay mayor densidad en la atmósfera –aun en paisajes iluminados– que austeridad en las localidades. A pesar de que Velo optó por una hacienda descuidada, los interiores también

están sobrecargados por las sombras en los claroscuros, con un aire de prosperidad venida a menos. Hay un barroquismo en las escenas de interiores, con caracterizaciones y contextos distintos en la segunda versión cinematográfica: *Pedro Páramo, el hombre de la Media Luna*, ahí el abigarramiento es más acentuado.

Estamos ante el deslinde de lo real y lo irreal que alcanza lo fantástico literario y que David Roas definió como un género útil en cualquier tipo de textos, aunque puede tener un efecto “amenazante” y, por ende, de “incertidumbre”: “creando una confusión de planos de la realidad: la existencia de imposible, de una realidad [...] diferente a la nuestra y [...] en relación directa con ella [...] : *lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real como posible irrealidad*” (las cursivas son de quien escribe; Bronowski, 2023, p. 249).

El cruce de lo real y lo irreal, además de conjugar el contexto, la historia (social), la ficción, permite cierta ubicuidad y contraste entre las diversas voces y narraciones a lo largo de la película. Anécdotas y momentos incidentales, en apariencia, transparentan relaciones de poder y matices contextuales en la continuidad de la historia. Un ejemplo ocurre en el momento en que Dolores Preciado, con un aire distante –más por timidez y contención de sus emociones que por indiferencia–, llama a Pedro Páramo al comedor –ante una larga mesa, que contrasta por la frialdad anímica entre ellos–; apresurado, él se sienta. Ella lo observa, respetuosa; en cambio, él prueba el desayuno y al instante se levanta, se aleja de la mesa, mientras la reprende con falso talante: “Este plato está frío..., frío y desabrido como usted”.

La película *Pedro Páramo* se concentra en el cacique de la Media Luna y su obsesión por Susana San Juan. Carlos Velo la sitúa más preocupada por la compleja relación con Bartolomé San Juan, además de la luz y sombra que le producía el recuerdo de Florencio, asesinado por el cacique (la pronunciación de ese deseo ocupa uno de las escenas eróticas más entrañables en la literatura mexicana). La búsqueda del padre por parte de Juan Preciado es un tema central en la película de Carlos Velo. Y a pesar

de la rigidez del elenco para apropiarse de su papel y acciones (rasgos de personalidad y lugar en la historia son descritos con precisión en el guion original).

El realizador español logra crear la atmósfera del deseo: un erotismo entre la represión y la dulcificación, es decir, una lucha entre el ser y el deber-ser, ante la sociedad y en la intimidad; además, la transgresión (expresada en el incesto y la violación). El deseo sexual es central en la novela y se evidencia no sólo en el cacique y su hijo; se manifiesta, entre la evocación y la provocación (en Eduviges Dyada, Dorotea, Ana Rentería y Damiana Cisneros) hasta la pasión sexual de Susana San Juan. Las dos escenas más importantes que le impidieron filmar a Velo son de naturaleza sexual: Susana San Juan, en la pubertad, cuando Pedro Páramo se enamora de ella, y la presencia de los hermanos incestuosos desnudos. También se suprimió la escena de Pedro Páramo sentado en el excusado pensando en Susana. Velo consideraba que la novela tenía una gran carga sexual; estaba convencido de que “el cine es cuando una cámara se convierte en pensamiento, cuando penetra más allá de la intimidad [...] La cámara son los ojos del hombre y no hay espectáculo más grande que el hombre desnudo” (Anxo Fernández, 2007, p. 174).

Douglas J. Weatherford se preguntó si la medianía de la película de Velo se debió a las diferencias entre el guion original y el que llegó a la filmación; concluyó que aun si la filmación se hubiese ceñido al libreto, no se habrían solucionado todas las dificultades de la película. Un director siempre trabaja con un equipo técnico, reparto de actores y actrices, aun, de asistentes. Es natural que haya decisiones subordinadas a factores externos. Con todo, el director reivindicó su guion señalando -un cuarto de siglo después del estreno de *Pedro Páramo*- que lo publicaría y explicaría “lo que nunca debe aceptar un realizador cuando está seguro de su obra” (Weatherford, 2021a, p. 40). El *Pedro Páramo* de Carlos Velo ahora es una película de culto (Anxo Fernández, 2007, p. 185). Con la publicación del guion se podrá resituar las propuestas originales de Velo, además de conocer a fondo la propia lectura del director y sus colaboradores. El

rescate de los guiones de cine seguirá ampliando los horizontes para comprender, realizar, estudiar y criticar el cine; asimismo enriquecerá la polémica sobre plantear el guion como género literario: ¿es la herramienta de trabajo de la producción, del director de una película y su *staff* que muere cuando nace la película?, ¿es una disciplina literaria ligada al teatro?, ¿el guion es un género literario y así debe reconocerse?



## 21. *El rincón de las vírgenes* de Alberto Isaac

Alberto Isaac dirigió y escribió el guion de *El rincón de las vírgenes* (1972) a partir de los cuentos “Anacleto Morones” y “El día del derrumbe”. La película se rodó entre el 3 de enero y el 2 de febrero de 1972 en Colima, en el rancho Bucaramanga, Playa de Pascuales y otras locaciones. Se estrenó el 30 de noviembre de 1972 en el cine Diana y permaneció cuatro semanas en cartelera.

Anacleto Morones (Emilio *el Indio* Fernández) es un supuesto hacedor de milagros. Pancha Fregoso (Carmen Salinas) y otras beatas, pertenecientes a la Congregación del Niño Anacleto, piden a Lucas Lucatero (Alfonso Arau) -vendedor de bagatelas- que vaya con ellas a Comala (en el texto literario es Amula) a pedir la canonización del Niño Anacleto; Lucas les cuenta a las beatas que en realidad el curandero, Anacleto Morones, era un impostor. En el filme, Lucatero también funge como “explicador de películas” mudas.

Anacleto decide abandonar la pobreza como varillero; se asocia con Lucas en las *sanaciones*, la charlatanería y en atropellos contra las mujeres. La fama de Anacleto como curandero crece. Ofrecen rituales ataviados con túnicas blancas y cintas ceñidas a la cabeza y guirnaldas; promete milagros y cura; embauca a las mujeres y abusa de ellas, sobre todo de las jóvenes: “A él le gustaban tiernitas; que se les quebraran los güesitos. Oír que tronaran como cáscara de cacahuates. Dejó sin vírgenes toda

esta parte del mundo”. (*El rincón de las vírgenes*, 1972).<sup>1</sup> Morones, se convirtió en el Niño Anacleto. Los acompañaba Leona (Rosalba Brambila), joven esposa de Lucas quien, se supone, es hija del curandero, aunque éste aduce que “ella lo dice”, sin confirmarse su paternidad. La joven cantaba corridos para amenizar el lugar, y también los vendía.

La historia es una parodia de la fe, las supersticiones y la esperanza perdida en los gobernantes; no se advierte crítica enfática contra las instituciones, aunque sí deja ver el predominio del machismo. En la noche de bodas de Lucas y Leona sobreviene un terremoto (que remite a “El día del derrumbe”). El gobernador (Héctor Ortega) pronuncia un discurso dirigido a las víctimas del terremoto. Anacleto después es encarcelado por *sanar* la espalda de la gobernadora; el mismo día que abandona la cárcel llega a la casa de su antiguo socio y le exige el dinero que ha ahorrado para viajar al norte; ante la insistencia de Anacleto, Lucas le pide que se lleve a su hija porque “es lo único que me sobra de todo lo que tengo y que usted dice que es suyo”. El enojo de Anacleto choca con el rencor de Lucas, quien decide matarlo y lo sepulta en el corral de su casa sobre un montón de piedras. Si Pedro Páramo fue un “rencor vivo”, Anacleto fue el “¡vivo demonio!”.

La anécdota del sismo en el cuento de Rulfo alude al terremoto que asoló Jalisco y Colima en junio de 1932. En el relato, el gobernador llegó “a ver qué ayuda podía prestar con su presencia” (Rulfo, 1985, p. 152), mientras Anacleto Morones nos recuerda la leyenda del Niño Fidencio (José de Jesús Fidencio Constantino -1898-1938-), curandero posrevolucionario que adquirió fama en todo el país; la Iglesia católica no lo reconoció, aunque la Iglesia Fidencista Cristiana sí le rinde culto.

*El rincón de las vírgenes* se despoja de la solemnidad y la complejidad interior de los personajes de Rulfo. Es una comedia picaresca situada en la

<sup>1</sup> La diferencia de este pasaje, entre el texto literario y el guion cinematográfico, es mínima. En el texto literario, “Anacleto Morones”, se lee: “A él le gustaban tiernas; que se les quebraran los güesitos; oír que tronaran como si fueran cáscaras de cacahuete” (Rulfo, 1985, p. 178). La adaptación de Alberto Isaac es una de las más logradas en la cinematografía realizada sobre la obra rulfiana

vida rural, entre ocios, fanatismo y doble moral. El humor negro rulfiano se convierte en jocoso escarnio. *El Indio* Fernández interpreta su tesitura más reconocible de reciedumbre encarnando a un Anacleto Morones que no conoce la vergüenza, ni respeta jerarquías ni géneros. En nuestros días un personaje así causaría repudio mayúsculo por ser un agresor sexual. *El Indio* Fernández representa al macho posrevolucionario, incólume que casi un siglo después se sigue padeciendo en México. Como personaje logra la antipatía por su ostensible descaro. El relato del narrador-protagonista no impide que el espectador se entere de la fama negativa de Lucas. Sergio Arau mantiene sobria continuidad en la narración y en el anecdotario; los diálogos destacan por la fluidez y el ritmo con el que se recrea el habla popular. Carmen Salinas encarna a Pancha Fregoso de manera impecable; su personaje oscila entre la picaresca y el humor negro, junto con Arau, mantiene la tensión narrativa de la historia. Ella recuerda que Rulfo estuvo en la filmación (Carmen Salinas habla de su participación en... *El rincón de las vírgenes*, 3 de octubre de 2012), lo cual evidencia la relevancia que tenían para él los detalles de las adaptaciones de sus textos literarios.

Como narrador-protagonista, Arau es mediador de las opiniones del resto de personajes. Él mismo se deja entrever como un hombre sin atributos; aun en la ignorancia, sobrevive gracias a su facilidad de palabra e irreverencia. Lucas es consciente de su deshonestidad; acepta que, desde una mirada convencional, Leona está lejos del recato y está convencido de que es libertina. Él, por su parte, es cómplice de un depredador sexual a quien en el fondo desprecia, entre otras razones porque Leona ya no “olía a santidad” cuando él se casó con ella; se entrevé que la embarazó el mismo Anacleto Morones a quien sus feligresas consideraban un santo, Lucatero sabía que sólo era un santero que lo sacó de la miseria a un alto costo; su oficio de “explicador de películas” era modesto, digno y entretenido. Como merolico, puede asociarse con el pregonero Dionisio Pinzón en *El gallo de oro* y *El imperio de la fortuna*; ambos con destinos adversos, son en cambio libres.

Ésta no es una adaptación libre de los cuentos de Rulfo; es una interpretación jovial del texto literario, cuyo ritmo y sentido mantienen equilibrio. La música de Joaquín Gutiérrez Heras –quien fue uno de los más sólidos representantes de la música contemporánea– recreó los ambientes lugareños del México rural con melodías reconocibles en el nacionalismo musical y original, en la creación de ambientes íntimos con pasajes atonales, sobre todo, en los solos instrumentales de maderas o cuerdas.

Hay cierta similitud entre Leona y Bernarda *la Pinzona* (en *El imperio de la fortuna*): son jóvenes atractivas, inmanejables, con un instinto y libertad de su sexualidad; transgresoras de la autoridad moral –respectivamente– de su esposo y sus padres, comportamientos que contrastan con su cándida apariencia. La rebeldía de *la Pinzona* es más radical; Leona muestra más adaptación y docilidad. Un detalle más que las une es que ambas son cantadoras de música popular y trashumantes.

Se oye cantar a Leona (Rosalba Brambila) la primera parte del "Corrido del 5 de mayo" que versa sobre rencillas y agravios familiares, y que termina en una venganza fatídica debido a una falsa incriminación (*Calle del 5 de mayo ¿por qué estás enlutecida? / por la muerte de Belem, que la mataron dormida. / Belem era tan bonita que parecía retratada, / y la mató su marido / a los tres días de casada...*). Si bien no es advertible una crítica directa hacia el abuso contra las mujeres, *El rincón de las vírgenes* enfatiza el machismo y atavismos en una zona rural de México después de la Cristiada (Lucas Lucatero recuerda: “desde que me iban a fusilar los cristeros. Me pusieron una carabina en la espalda y me hincaron delante del cura y dije allí hasta lo que no había hecho”). La crítica más evidente se sintetiza en un pasaje alrededor de las proyecciones del cine mudo –agregado por Isaac a los relatos de Rulfo–: Anacleto Morones y Leona llegan al cine Lucero; al cruzar el sitio de compra de los boletos, el curandero dice con firmeza a la señora que atiende: “Me mandó el arzobispo para supervisar la moralidad de la película”. Ella intenta detenerlo, pero no sabe cómo interponerse y sólo alcanza a decir “¡Oiga, oiga... oiga...!” , mientras ve cómo entran a la sala improvisada y se sientan, desenfadados, ante la pantalla. Es absurdo que

el depredador encubierto por sus “dones”, “milagros” y el fanatismo de la comunidad, sea el representante de la Iglesia para preservar la decencia y las buenas conciencias. Este contraste acentúa la doble moral.

Es reveladora la escena final: intempestivamente, Leona sale en la noche de la casa y corre desnuda por una vereda después de concluir que su esposo le ha mentado sobre el paradero de Anacleto Morones. Esta fugaz escena acentúa el instinto libertario y la rebeldía de la joven; también, deja ver los cambios generacionales frente a las restricciones de las autoridades cinematográficas que, a principios de los años setenta, rechazaron escenas que pudieran romper la unión de la familia; además, se pidió eliminar fotografías –en las carteleras– que atentaran contra el pudor y las buenas costumbres.

*El rincón de las vírgenes* es un caso peculiar entre las adaptaciones de los textos literarios de Rulfo: además de basarse en los cuentos de Rulfo, con el pasaje al cine mudo, muestra detalles sobre las diversiones y se desliza el tema de la censura en el cine, ya sea por motivos religiosos o políticos. Los diálogos apegados al habla de los personajes de Rulfo, mantienen el sentido conversacional de la oralidad.

La narración en primera persona alternada con las acciones y los diálogos tiene dos vertientes: contar una historia que procede de la literatura y crear un contrapunto que acentúa la parodia es, por instantes, esperpéntica; además, desde la voz en *off* se dan detalles sobre distintos momentos de la historia. Asimismo, la descripción y remembranzas del narrador-protagonista articula los cuentos de Rulfo, que Alberto Isaac utiliza para su guion. La búsqueda y ruegos de las beatas a Lucas Lucatero para que testimonie los milagros de Anacleto Morones es el motivo anecdótico que también cohesiona el ritmo en *El rincón de las vírgenes*, que, a su vez, ha resistido el paso del tiempo. Esta adaptación recupera la crítica de Rulfo, cuyo negro sentido del humor se advierte en dos de sus cuentos más realistas. La originalidad anecdótica del contador de historias del cine silente procura frescura a la historia y nos desliza hacia la metaficción del cine, sus directores y guionistas.

Esta película, como otras adaptaciones de la obra de Rulfo, merece ser vista con la perspectiva del tiempo, y con la mirada y circunstancias que corren en nuestros días. Es deseable que su análisis se renueve desde diversos enfoques disciplinarios, también, en las humanidades.

## 22. El gallo de oro: película y novela

### ARGUMENTO, GUION, PELÍCULA, NOVELA Y PERSONAJES

La obra más insólita de Juan Rulfo es *El gallo de oro*,<sup>1</sup> desde su origen hasta su tardía publicación como novela. Manuel Barbachano Ponce, productor de la película homónima, recibió el guion inicial de *El gallo de oro* luego de que su autor “desglosó” que al principio lo concibió como novela: “El gallero” y no *El gallo de oro*. Empezó a escribirlo, al parecer, un año después de la aparición de *Pedro Páramo*. En octubre de 1956, Sergio Kogan, productor de la película *La escondida*, mencionó en una entrevista que tenía una “verdadera buena historia [...] un relato de Rulfo escrito para el cine, titulado ‘El gallo dorado’” (González Boixo, 2010, p. 17). Dos semanas después, en otro artículo periodístico, el productor agregó datos sobre ese proyecto. Anunció, también, que el papel protagónico masculino lo tendría Pedro Armendáriz; el papel estelar femenino aún estaba por

---

<sup>1</sup> La tradición de la pelea de gallos es muy antigua; sus orígenes se encuentran en Asia Menor y se remontan hasta 2000 años antes de Cristo. En la Nueva España (1521-1821) fue un negocio fructífero, aunque se prohibió entre 1688 y 1727. Y, con la llegada de los Borbones, la Corona española advirtió el lucro que significaba. El gusto tan extendido por las peleas de gallos las convirtió en un elemento de unidad entre la población mexicana durante el siglo xix. Si bien en el siglo xx esta actividad había disminuido, las peleas siguieron realizándose, sobre todo en el México rural, durante las fiestas de los santos patronos. De ahí las rescataron los nacionalistas revolucionarios (Mino Gracia, 2011 228-230).

Las peleas de gallos son ilegales en México, aunque en los estados de Nayarit, Hidalgo, Zacatecas, Tlaxcala y Aguascalientes fueron reconocidas como Patrimonio Cultural Inmaterial, si bien esta consideración fue declarada inconstitucional por la Suprema Corte de Justicia de la Nación (*Novedades de Tabasco*, 6 de junio de 2022).

definirse; la actriz debería tener cualidades vocales: “tiene que ser una cancionera tipo Lola Beltrán, pero con más calidad artística” (González Boixo, 2010, pp. 17-18); entre las candidatas se encontraba Katy Jurado.

Douglas J. Weatherford sugiere que Rulfo concluyó su segunda novela en 1957 (Weatherford, 2010, p. 49). La suposición del investigador estadounidense parte de las declaraciones de Kogan que dejaba entrever la disposición de Rulfo de integrar su trabajo literario al cine. Y uno de sus propósitos era ser remunerado en la escritura cinematográfica. Complementar los empleos temporales –para la sobrevivencia cotidiana– con el trabajo como creador fue uno de los mayores retos en la vida de Rulfo. Entre 1955 y 1963 realizó las más diversas actividades: fue becario de El Colegio de México (1956-1958), impartió clases de estilo en la UNAM; fue guionista e inspector de filmaciones extranjeras; tomó fotografías para la revista *Ferronales*; reunió anuarios de ilustraciones históricas para la televisión de Guadalajara e inició asesorías en el Centro Mexicano de Escritores. Las carencias económicas se alternaban con su prestigio en ascenso. La obra de Rulfo comenzó a traducirse cada vez a más idiomas. En esos mismos años enfrentó una compleja relación con el alcohol. La consagración de un prosista se transfiguró en el infortunio de un hombre en conflicto que sobrellevaba la fama con una inclemente autocrítica (García Bonilla, 2013, p. 24).

Ahora sabemos que en el archivo del escritor se encontró el formato de un “Certificado de Registro” redactado sobre una hoja oficial del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana. Ese trámite avalaba que Rulfo era el autor del “argumento cinematográfico” intitulado “DE LA NADA A LA NADA”. En la nota editorial de *El gallo de oro*, publicada como novela (2010), se lee: “No sabemos por qué aparece este nombre alternativo, ya que tanto en la Sinopsis como en el original sólo figura ‘El gallo de oro’”. También se indica que la sinopsis se mantuvo inédita hasta la edición de RM y se precisa que el original mecanografiado “casi con seguridad [fue] escrita directamente por Rulfo, si bien en una máquina distinta a la suya, [y] a

pesar de tratarse de una síntesis aparecen en ella datos que no figuran en el ‘original’ completo” (Rulfo, 2010, pp. 7 y 9).

Alberto Vital anota que la familia del escritor conserva una copia al carbón del mecanuscrito de esta breve novela –que, se deduce, escribió en 1958–; en la carátula se lee: “Registrado en la Sección de Autores y Adaptadores del s. T. P. C. de la R. M., bajo el número 5985, en México D.F., a 9 de enero de 1959”. El texto se registró como “argumento para cine” (2004, p. 160).

El académico Luis Leal preguntó a Rulfo en una conversación –que tuvo lugar el 15 de junio de 1962 en el café Nápoles de Guadalajara– ¿por qué no publicó esa novela cuando la escribió: en los primeros años de los sesenta, o tal vez antes? El escritor respondió:

Esa novela (“El gallero”, no “El gallo de oro”) la terminé, pero no la publiqué porque me pidieron un *script* [el argumento] cinematográfico y como la obra tenía muchos elementos folklóricos, creí que se prestaría para hacerla película. Yo mismo hice el *script*. Sin embargo, cuando lo presenté me dijeron que tenía mucho material que no podía usarse [...] El material artístico de la obra lo destruí. Ahora me es casi imposible rehacerla (Rulfo, 1980b, p. 35).

De esa conversación se puede deducir que Rulfo tomó el guion (el “*script* cinematográfico”) de la novela, cuyo original no conservó; antes, extrajo de ahí el texto que entregó a Barbachano Ponce. De ese modo se entiende que le fuera “imposible rehacer...” la novela. José Carlos González Boixo acotó, puntualizó y matizó el testimonio recogido por Leal: “Todo parece indicar que Rulfo entregó la versión original a la productora cinematográfica, que realizó la copia de 1959, sin que ni original ni copia volvieran a sus manos” (González Boixo, 2010, p. 21).<sup>2</sup> El crítico español no

<sup>2</sup> Algunas apreciaciones de González Boixo no tienen la contundencia que enuncia: por ejemplo, cuando señala: “toda la crítica, sin excepciones, ha considerado que se trata de un texto literario –novela, novela corta o relato– que debe analizarse al margen de su funcionalidad con los proyectos cinematográficos a los que dio origen” (2010, p. 16).

se explica a bien por qué ese original no apareció. Lo cierto es que Rulfo “sí dice que se le devuelve el guion que él mismo también realizó (texto del que nada sabemos)”; añadió que “cuando (Rulfo) habla de la destrucción del material artístico se refiere al supuesto guion, pero no al texto que conocemos, que sería la versión original que contendría ese material artístico” (González Boixo, 2010, p. 21).

El relato de la historia textual de *El gallo de oro* es uno de los enigmas y equívocos en torno a la vida y obra de Rulfo; el tiempo ha esclarecido algunos de ellos, aunque no todos de manera convincente. Ahora se puede concluir que para Rulfo tuvieron la misma importancia la novela y el “*script* cinematográfico”; no es una coincidencia que haya nombrado del mismo modo el texto que sirvió para la adaptación de la película de Gavaldón, “*script*”, en la conversación con Leal de 1962 y en la carta que escribió a la Fundación Guggenheim, en 1968, al postularse para una beca: “Otra novela, *El gallo de oro* [...], no fue publicada, pues antes de que pasara a la imprenta un productor cinematográfico se interesó en ella, desglosándola para adaptarla al cine”. Rulfo enfatizó la importancia de la novela, pues en ese momento el guionismo estaba lejos de alcanzar la importancia que hoy tiene: “Dicha obra [el argumento] no estaba escrita con esa finalidad. En resumen, no regresó a mis manos sino como *script* y ya no me fue fácil reconstruirla” (Vital, 2004, p. 207). Por diversas razones, el texto de *El gallo de oro*, se confinó hasta perderse, tras cinco años de postergaciones, entre los intereses de la industria del cine y los prejuicios de los editores, influidos por la crítica. En esos años existía, además, un menosprecio por la escritura cinematográfica, dentro y fuera de México; se consideraba una herramienta para las filmaciones y una guía ordenadora, el esqueleto que articularía una película, como llegó a señalar el dramaturgo y guionista Juan Tovar hace más de tres décadas: “el guion es la dimensión literaria del film” (Tovar, 1990, p. 14).

El texto original escrito por Rulfo no existe, es necesario reiterarlo. La Fundación Juan Rulfo supone que el escritor entregó el original a Manuel Barbachano Ponce, productor del proyecto cinematográfico, que, a pesar

de haber presionado a Rulfo para entregarlo, lo utilizó hasta 1964 para la filmación de la película homónima. Se presume que Barbachano “habría dispuesto que se mecanografiara hasta conseguir un texto de cuarenta y dos cuartillas” y se agrega que “No se observan en el manuscrito criterios homogéneos de disposición del texto en situaciones similares y se advierten errores u omisiones típicos de una mecanografía” (Fundación Juan Rulfo, 2010, pp. 8-9).

Es probable, entonces, que Rulfo escribiera dos versiones de *El gallo de oro*: la literaria –iniciada hacia 1956, en medio de la euforia no expresada por su autor ante la aceptación de los especialistas, que ya empezaban a elogiar *Pedro Páramo*–, y el argumento, cuya escritura inició entre 1957 y 1958 y que se registró en 1959. Habría sido la primera que dio lugar a la versión de Ediciones Era (1980b). Y 20 años más tarde, también, se utilizaría para la edición que aparece por vez primera como novela (con unificaciones tipográficas y múltiples cambios de puntuación). Esta posibilidad no concuerda con cuanto dijo Rulfo a Luis Leal. Es factible la conclusión de Dolores Carrillo Juárez: “si el texto que tenemos ya no es la primera versión, sí es considerada por el autor como novela reconstruida” (2007, p. 242).

Se entiende que entre 1962 y 1968 Rulfo mantuvo su proyecto escritural: nunca abandonó la novela; más allá del misterio que rodea la desaparición del “original”, Rulfo pudo concebir, de manera deliberada, dos textos de distintos géneros aprovechando las circunstancias: había empezado una novela y un guion con el mismo tema y personajes, pues, como lo indican las declaraciones de Sergio Kogan: Rulfo ya había informado de su proyecto escritural sobre un gallero. Las conjeturas podrían multiplicarse. Acaso Rulfo ya tenía planeada la novela y en ese tiempo le propusieron la escritura de un guion (sobre el mismo tema). Un hecho inequívoco es que Rulfo aspiraba integrar su trabajo escritural al cine, ya sea como guionista o como asesor de adaptaciones de su obra.

Una posibilidad, entre diversas presunciones, es que después de entregar el material que serviría para el guion de Gavaldón surgiera un

nuevo proyecto, “La cordillera”, legendaria novela de la cual se supo a finales de los años cincuenta y de cuya existencia se tienen varias referencias. Rulfo trabajaría en el texto a lo largo de la década de los sesenta.

Es posible que el escritor dejara en suspenso el proyecto de *El gallo de oro*; habría quedado en un borrador. Con esta inferencia, hay que recordar que en los fragmentos de “La cordillera”, publicados en *Los Cuadernos de Juan Rulfo* (1994), el protagonista se llamaría Dionisio Árias Pinzón. Y dentro del proyecto de trabajo que propuso a la Fundación Guggenheim nombró “La Cordillera”, que en ese momento (1968) requería “la ubicación del marco donde se desarrolla, pues el argumento es puramente imaginativo. Consiguiendo el ambiente, creo poder terminar esta obra dentro del periodo señalado” (Carrillo Juárez, 2007, p. 208), es decir, el otoño siguiente.

Es innegable que *El gallo de oro* fue una obra que su autor estimó como un texto de ficción, aunque se ha repetido lo contrario. Eduardo Lizalde recordó semanas después de la muerte de Rulfo, en una reunión con Juan José Arreola y Vicente Leñero —en casa de Augusto Monterroso—: “Yo le oí a Juan Rulfo recitar ‘El gallo de oro’...”; ahí también estaban Enrique González Pedrero y Víctor Flores Olea. Ahí llegó Rulfo y alguien lo instó a que les platicara lo que estaba haciendo; entonces “se puso a recitar entero, *El gallo de oro*” (Leñero, 1988, pp. 41 y 44).

José Carlos González Boixo ha señalado que, al referirse a la historia de “El gallero”, es más conveniente hablar de “secuencias” o “escenas” que corresponden a una estructura “clásica”, que se adaptó a un texto que no necesitó del experimentalismo presente en la novela *Pedro Páramo* y en muchos de los cuentos: *El gallo de oro* se conforma de 17 secuencias o escenas que siguen una estructura convencional clásica y se asienta en tres aspectos sobresalientes: el desarrollo lineal de la historia, la narración retrospectiva que ocurre en dos momentos y la existencia variable de un corte temporal entre secuencias; es decir, pueden aparecer o quedar fuera: omitirse. La primera secuencia es independiente de las otras y, de ese modo, permite establecer, a modo de introducción, los antecedentes

de la historia, que en realidad inicia en el segundo segmento, donde se lee:<sup>3</sup> “Uno de esos años, quizá por la abundancia de las cosechas o a milagro no sé de quién, se presentaron las fiestas más bulliciosas y concurridas que había habido en muchas épocas en San Miguel del Milagro” (Rulfo, 2010, p. 28). En opinión de González Boixo, la continuidad de la historia, aspecto bien conocido en los cuentos de Rulfo, es más notable en la estructura de *El gallo de oro*:

Como si de un símbolo se tratase, el anillo del palenque en que se celebran las peleas de gallos se convierte en la imagen de un espacio y de un tiempo repetido [...] Todo gira en *El gallo de oro*, en ese círculo que la suerte, la fortuna, parece decidir de forma arbitraria: si al comienzo de la novela Dionisio es el gallero del rico Secundino Colmenero, al final la situación se invierte, y lo mismo ocurre en el intercambio de papeles entre Lorenzo Benavides y Dionisio. La novela comienza con la palabra "Amanecía", y, en cierta medida, finaliza con la frase "Había amanecido" (2010, pp. 35-36).

Rulfo mostró una vez más la necesidad de recuperar la historia y, de manera particular, las tradiciones representadas en las fiestas, los palenques, las apuestas; la riqueza del habla coloquial que alimenta y procura intensidad al jolgorio que se vive en el ámbito de las fiestas que son más que celebración en días de guardar; no sólo en las celebraciones eclesiásticas que dan lugar a festejos y conmemoraciones. Su afición y conocimiento de la música popular se manifiesta en las canciones que interpreta *la Caponera. Antenoche soñé que te amaba, / como se ama una vez en la vida; / desperté y todo era mentira, / ni siquiera me acuerdo de ti...* (Rulfo, 2010, p. 96). La desolación rodea la fiesta en personajes dominados por la pasión: *la Pinzona* seguirá la vida errante de su madre, a quien el

<sup>3</sup> En las diversas ediciones de *El gallo de oro*, las secuencias están marcadas con entrelíneas: en Ediciones Era se indican, incluso, con un asterisco; en las de RM aparecen con doble interlineado (González Boixo, 2010, p. 35).

encierro y la bebida marchitaron; atrás había quedado la mujer impetuosa que encarnó la vida nómada y no se arredraba ante nada ni nadie: “La Caponera propone un nuevo arquetipo. Es la hembra libre y renuente a cualquier forma de vida sedentaria” (Rulfo, 1980b, pp. 15-16).

La historia y sus azares se concentran en los protagonistas: Bernarda Cutiño –*la Caponera*–, una cancionera de ferias y palenques, y Dionisio Pinzón, un gallero –antes pobre pregonero– que se enriquece de la noche a la mañana. Fragmentos de borradores de la “La Cordillera” –novela mítica que estuvo a punto de publicarse en el Fondo de Cultura Económica, de la cual existe, incluso, una reseña– revelan que este nombre es semejante al del protagonista de Dionisio Árias Pinzón; y es idéntico, por ejemplo, en el fragmento denominado “Dionisio Pinzón llegó a Ejutla” (Rulfo, 1994, pp. 135-137).

Bernarda Cutiño –junto a Susana San Juan– es el personaje más indómito de la obra rulfiana: su irreverencia, su instinto de emancipación y su libertad sexual alcanzan la subversión; a la única mujer que Pedro Páramo, en verdad, anheló; le costó transitar de la cordura a la locura, desde donde se manifestó sin la discreción que las mujeres debían mantener; el libre albedrío, la insumisión y el desapego de *la Caponera* hacia los hombres la condujo a la errancia. Aunque el ansia de libertad sin límites la volvió víctima del aislamiento y la pasividad que le exigían estar al lado, primero, de Lorenzo Benavides –quien también fue un trashumante– y, luego, de Dionisio Pinzón, su marido; era un imán de la suerte para ambos. Se alejó de la existencia hasta perderse en el cansancio y el sueño (similar decaimiento sufrió Juan Preciado en la antesala de la muerte). Abandonó el hastío de la vida en el sillón en que siempre se refugiaba. Se fue sin quejas, ni arrepentimientos, ni despedidas; el alcohol y el hastío la llevaron al mutismo. Los poderes de amuleto desaparecieron; Dionisio Pinzón se desmoronó luego de perder su última apuesta: las escrituras de su casa, que se había convertido en centro de reunión de jugadores consuetudinarios. Ya había amanecido, volvió la mirada hacia su mujer. Imperioso quiso arrancarla del sueño y anunciarle su propio derrumbe.

El extravío de *la Caponera* también puede explicarse como una secreta venganza contra el hombre que fue dócil a ella mientras la conquistaba con porfía y, una vez vencida su resistencia, la enclaustraría por su codicia de jugador irrefrenable que pretendía ganar siempre las partidas de cartas. Se olvidó de *la Caponera*, sólo le importaba la suerte que ella le confería.

Dionisio Pinzón –quien antes de gallero y tahúr había sido pregonero, caminaba por San Miguel del Milagro, tullido de un brazo, dando las noticias a la comunidad– intentó en vano reponerse de la bancarrota. Había pasado de la miseria a la opulencia, tras haber resucitado a un moribundo gallo que rescató en un palenque. La sanación del animal coincide con la decadencia física y, después, la muerte de la madre del apostador, cuya vida está marcada por la desgracia y la intermitente prosperidad. La muerte del gallo dorado, en Tlaquepaque, coincide con la aparición de Bernarda Cutiño en su vida, quien lo acompañará hasta alcanzar la fortuna en los juegos de azar.

Un tercer personaje, Lorenzo Benavides, será catalizador de la historia y sus decisiones determinarán muchas de las acciones en la narración; luego de terminar con la milagrosa suerte del gallo de oro se asocia con Pinzón, quien será su saltador. Y llegan a ser socios con apariencia de amigos; ambos serán compañeros en las correrías de los juegos de azar. *La Caponera*, amante de Benavides, se convertirá en el talismán de Dionisio Pinzón. Él y Bernarda Cutiño pasarán de la vida nómada al sedentarismo, atrás quedarían el jolgorio y las fiestas. Los músicos de los palenques ya no la querían: la bebida le había cascado la voz, se le quebraba y más cuando cantaba. Entonces llegaron al encierro de la domesticidad que sería el principio de su ruina. Lorenzo Benavides perdió su caserón de Santa Gertrudis ante el mismísimo Dionisio Pinzón con un seis de oros. Y, antes de abandonarlos, se acercó ya en silla de ruedas, a Bernarda Cutiño, la abofeteó y le gritó: “¡Es a esta inmunda bruja a quien le debes todo!” (Rulfo, 2010, p. 126).

Procrearon una hija: Bernarda, *la Pinzona*, quien heredó el talante rebelde de su progenitora; al paso del tiempo se volvería un peligro entre las familias de Santa Gertrudis por su “descarada coquetería... Y sus indecentes provocaciones” (Rulfo 2010, p. 135): raptaba a jóvenes y seducía a padres de familia. Su madre sentía culpa por los excesos de su hija: “Bernarda Cutiño oía azorada todo lo que se decía acerca de su hija y sus ojos se paseaban inquietos sobre todos aquellos señores que pedían, como un clamor, un severo correctivo para la niña que ella había traído al mundo y que, sin saber a qué horas, había crecido y corría por el mismo camino que a ella le había tocado vivir” (Rulfo, 2010, p. 135).

Ese quebranto y el encierro hicieron “que se le amargara más la existencia. Y siguió bebiendo. Embriagándose hasta la locura”. El padre la defendió en una inusitada reacción reivindicativa de la libido, además de dignificar la osadía de la joven como un abrazo de liberación vehemencial: “—¡Mi hija hará lo que le venga en gana! ¿Me oyes, Bernarda? Y mientras yo viva le cumpliré todos sus caprichos, sean contra los intereses de quienes sean” (Rulfo, 2010, p. 136).

Sin proponérselo, el antiguo *gritón* reclama, hasta la subversión; la emancipación social y —la ahora denominada de género— la libertad sexual de su hija. Un rasgo rulfiano de esta caracterización es la suma de dualidades, por ejemplo, la oposición entre el júbilo de la fiesta y personajes que, en apariencia, tienen todo para alcanzar la dicha, pero están condenados al sino del drama. En ese sentido, Dionisio Pinzón tiene semejanzas con el cacique Pedro Páramo. Los juegos de azar encuentran una analogía con la imprevisibilidad del destino, la fama, la pérdida, los honores y el fracaso.

Al final de su vida, Rulfo comentó sobre *El gallo de oro* y algunas de sus connotaciones:

los premios son como el azar. Están girando siempre en la rueda de la vida; a algunos les toca, a otros, no. Y en esa rueda uno siempre está en el centro, y alrededor suyo siempre están girando la vida, la muerte, la salud,

la enfermedad, el azar, el infortunio y la felicidad [...] lo único inexorable de esta especie de serpiente que se muerde la cola es la vida y la muerte (González Boixo, 2010, p. 37).

*El gallo de oro* comparte motivos y constantes con el resto de la obra rulfiana: la soledad, el duelo incurable, la ambición desbordada; todos se truecan con el fatalismo. La narración está envuelta en ambientes festivos de la cultura popular, en particular, el mundo de las ferias, palenques y logomaquias. Se establece un triángulo entre los personajes principales; en el poder implícito en toda relación pasional ahonda un poder que sostiene una de las partes, en apariencia, más fuerte. El ejemplo prototípico es Pedro Páramo que todo lo tiene a excepción del amor de Susana San Juan.

#### LOS DOS GUIONES DE *EL GALLO DE ORO*

La publicación *Juan Rulfo en el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro* nos ha permitido ahondar en la veta cinematográfica de Juan Rulfo, y ocurre en un momento crucial de la valoración del guion, incluso, como género literario. La publicación contiene el guion definitivo de *Pedro Páramo* (1965) y las versiones de 1963 (“preliminar”) y de 1964 (“definitiva”) para el filme *El gallo de oro*. Se sabe que Gabriel García Márquez escribió la primera versión (1963) y Carlos Fuentes tuvo predominio en la elaboración de la segunda, aunque en las portadas ambos escritores comparten créditos con Roberto Gavaldón.

En la portada de la segunda versión (1964) se lee:

**CLASA FILMS MUNDIALES**

Presenta

**Una película de:**

Manuel Barbachano Ponce

**“EL GALLO DE ORO”**

**Cinedrama de:**

Carlos Fuentes

Gabriel García Márquez

Roberto Gavaldón

**Basada en el argumento original de:**

Juan Rulfo

**Dirección:**

Roberto Gavaldón

México – 1964

Las diferencias entre ambas versiones no son pocas: sobre todo el énfasis y rasgos particulares que se les dieron a los papeles protagonistas: un Dionisio Pinzón más oscuro, aun maligno, y una Bernarda Cutiño magnética en la primera versión, rasgos que en la novela se atisban en él y se vislumbran en ella. En la primera versión, predomina el trabajo de García Márquez con pleno aliento narrativo.

El guion ha ido adquiriendo un lugar en los departamentos de humanidades de las universidades; la publicación de guiones ha revelado las tensiones, choques y bifurcaciones, así como la retroalimentación entre cine y literatura. El guion se ha considerado usufructuario del cine; de utilidad temporal y desechable; el panorama ahora es muy distinto. Los guiones disponibles para las diversas audiencias lectoras posibilitan el cruce disciplinario literatura-guionismo-cine-historia. A partir de la lectura de estos guiones emergen hallazgos antes irreconocibles en las obras, incluso por parte de especialistas. Al respecto, el actor y director Gary Davis señaló con cierta ironía que los departamentos de literatura están empezando a incluir el cine en sus programas, “pero no saben qué hacer con el guion” (Castro y Sheinbaum, 2024, p 28).

La relectura de la primera versión del guion de *El gallo de oro* nos resitúa en lugares y nos aporta rasgos, caracterizaciones y propósitos de los personajes. Los diálogos son largos y de un coloquialismo rítmico *cantabile*: fraseados. Los giros en la sintaxis se escuchan de una eufonía elaborada (*la Caponera*, por ejemplo, dice a Dionosio: “[...] te pido que aceptes el trato, y si no, pues a tu palo, gavilana y a tu matorral conejo, y si te vi no me acuerdo. Quiere decir: me volverás a ver”) (García Márquez y Fuentes, 2021, p. 267).

Carlos Fuentes, sin duda estaba enterado de la adaptación que había realizado García Márquez antes de que lo llamara Barbachano Ponce a colaborar, porque los diálogos de la primera versión estaban escritos “en colombiano”. Es muy probable que ambos conversaran detalles del proyecto, antes de que el autor de *La hojarasca* concluyera la primera versión. La segunda ya contiene múltiples matices y una estructura más cercana

a las necesidades del director, del reparto y la producción en conjunto; de ahí su mayor extensión respecto de la primera. El delineamiento del texto final descansó en las decisiones de Gavaldón y Barbachano Ponce. La segunda versión es menos literaria y más escénica, sin ser más teatral; el tono dramático desapareció en la versión de 1964, rasgo presente en el “argumento” publicado en 1980.

La personalidad de Bernarda Cutiño destaca más en la primera versión; en cambio, en la segunda, es Dionisio Pinzón quien sobresale. En la primera versión, los diálogos tienden al circunloquio y al barroquismo conversacional. La voz está en primer plano, los personajes son más por cuanto dicen que por cuanto representan sus hechos y dejan sus huellas. La primera contiene la materia prima que se utilizará para la segunda versión, por ende, más que una corrección y edición con añadiduras es una reelaboración escritural. Cada versión tiene particularidades y horizontes propios. Aunque se retomen diálogos de la versión previa, situados en otros momentos y lugares, estamos frente a dos textos diferentes.

En la versión de García Márquez (1963) hay un hilo narrativo que integra su gusto por las peleas de gallos; se percibe una interpretación propia del texto con remanentes simbólicos del gallo en *El coronel no tiene quien le escriba* (1961); encontramos coincidencias entre el gallo tullido, casi moribundo, que rescató Dionisio Pinzón y el gallo “feo” y con “la cabeza muy chiquita para las patas” (García Márquez, 1989, pp. 19-20) que con afán cuidaba el militar retirado: era el legado de su hijo Agustín, víctima de un homicidio.

El trabajo conjunto entre García Márquez y Fuentes debió ser muy estrecho; por supuesto que la presencia de Gavaldón fue muy importante en los detalles: sugirió y decidió elementos externos para liberar del encierro a los protagonistas, así se explica la creación de los personajes Esculapio Virgen (Carlos Jordán) y su hermana Reglita Virgen (Diana Ochoa) —que aparecieron en el guion de 1964— y cuyos dominios en Santa Gertrudis darían colorido a la realización de la “comedia ranchera”. A Dionisio, además, se le despoja de su extravío existencial (rasgo que sí

se entrevé en el monolítico Dionisio Pinzón de *El imperio de la fortuna*), al punto de convertirlo en un hombre agradecido a Dios por su suerte y la forma en que sobrellevó con los infortunios.

García Márquez pudo dar sugerencias y hasta escribir con Fuentes, a cuatro manos. Durante cinco meses se reunían un día a la semana en la casa de Gavaldón; en ese lapso ambos escritores reescribieron el guion. “Tuvimos que sufrir noches y noches de horror durante meses interminables porque el director de cine nos hacía deshacer todos los días el trabajo del día anterior para rehacerlo otra vez al día siguiente –comentó García Márquez–, sólo porque él necesitaba retrasar el comienzo de la película para atender otros compromisos previos” (García Márquez, 2021, p. 227). También recordó que durante esos meses Fuentes y él discutieron con el director y no llegaron a ninguna parte (Martin, 2009, p. 329). En cierto momento ya no estuvo de acuerdo con tantos cambios realizados al argumento de Rulfo y dejó de colaborar. No se saben las circunstancias ni cuándo lo hizo. Con todo, mantuvo el entusiasmo en el proyecto hasta la filmación.

En la versión de *El gallo dorado* de 1964 se desvanecen los detalles: no hay la gallardía y el aura, casi milagrosa, que adquirió el texto de 1980. Se diluye, también, la dolorosa decadencia de Bernarda Cutiño.

La versión de García Márquez (1963) se ciñe a la historia original, con profundo respeto al texto y su autor. Es una pieza literaria en la cima que sigue el texto con minucia; el desafío no es menor: las descripciones se leen decantadas y los diálogos incorporan un coloquialismo, una filosofía popular, que se manifiesta en frases tan proverbiales como: “No te hagas que la Virgen te habla, cuando ni te parpadea”, “en tiempos de tempestad cualquier agujero es puesto” o “la gratitud no es perpetuidad como los sepulcros”. Es revelador que en el mismo lugar donde yace el cuerpo de Benavides, Dionisio, tan diligente y educado hasta ese momento, se transforme ante Bernarda: se lanza sobre ella, huele su cuello mientras ella permanece tensa; entre petición y presagio clama “como no sea por la fuerza”. Al instante le jala el corpiño con ansiedad y violencia

e intenta besarla, ella lo elude y susurra: “Cuidado, gallero, no sea que se nos indigeste el muerto” (García Márquez y Fuentes, 2021, p. 285).<sup>1</sup> En la siguiente escena Dionisio va a buscar al cura; quiere sacar de la sepultura el cuerpo de su madre porque está “[...] mal enterrada. Quiero que al menos muerta conozca el descanso y la comodidad que no conseguí conocer en vida. Para eso mandé hacer este cajón en San Luis Potosí” (García Márquez y Fuentes, 2021, p. 286).

En esta versión (1963), la muerte de Benavides puede considerarse el fin de la primera parte de la historia; la segunda es menos realista y más fragmentaria. El poder del deseo se convierte en el deseo de poder sobre la indómita Bernarda y la avidez por ganar y ganarlo todo en las cartas. La perdición de quienes frecuentan los juegos de azar. Esta versión preliminar responde a la noción de fidelidad al texto original en una adaptación. La suerte (sucesión de hechos considerados fortuitos) y el azar (en los juegos de naipes o dados, la carta o el dado que tienen el punto con que se pierde) se alternan, aun se funden, y los lindes entre una y otro son muy tenues.

Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla –observa André Bazin– al menos en nombre de la literatura [...], por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes [...] o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura (1990, p. 113).

---

<sup>1</sup> La versión de 1963, como ya se ha dicho, fue escrita por García Márquez, al menos la mayor parte, aunque también aparece en los créditos Carlos Fuentes.

## LA PUBLICACIÓN DE *EL GALLO DE ORO* Y SU ADAPTACIÓN AL CINE

La publicación de *El gallo de oro* es una incógnita más alrededor de la vida y obra de Rulfo. Vicente Rojo, pionero de las artes gráficas y el diseño editorial en México evocó –en el otoño de 1999– el día en que Rulfo autorizó la publicación del texto *El gallo de oro*. Ellos se habían conocido a principios de los años sesenta en la casa de Alberto Gironella y Ana Cecilia Treviño (*Bambi*), su primera esposa. El vínculo se estrechó después de que Rulfo dejara de beber. Rojo comenzó a diseñar libros en el Instituto Nacional Indigenista y se encontraban con frecuencia. Además Alba, su esposa, también trabajaba en el INI e iba a recoger a Rulfo a su casa y, después, a la hora de la comida, iban por él y lo regresaban a la oficina. La amistad se estrechó más cuando Pablo, hijo del escritor, inició su camino profesional en la pintura y fue asistente del autor de la serie *México bajo la lluvia*. Durante ese periodo, en algunas ocasiones el matrimonio Rojo fue a comer a la casa de Rulfo, con su esposa Clara y sus hijos. “Gracias a una de esas comidas, Juan aceptó que se publicara *El gallo de oro*. El guion [sic] me lo dio Carlos Monsiváis, que por cierto lo había obtenido por un camino no muy correcto: se lo había robado de la mesa de Carlos Velo. Rulfo, tal vez por la amistad que teníamos, aceptó que se publicara, aunque no estaba convencido de ese texto” (García Bonilla, 2021, p. 59).

En 2010, la Fundación Juan Rulfo declaró que Rulfo no había considerado publicar el argumento de *El gallo de oro*:

en realidad [es] una pequeña novela (nunca un “guion”, como a veces se dice), pero en 1980 alguien que tenía en sus manos el original del manuscrito depositado en la oficina de Manuel Barbachano lo presentó a un editor, Era, y éste decidió proponer su edición. Rulfo accedió sin excesivo entusiasmo al considerar que era algo preparado con una película a la vista, ya realizada, y no quería volver a una obra *abandonada* [...] hacía más de dos décadas (Fundación Juan Rulfo, 2010, pp. 9-10).

Estamos frente a dos versiones que tienen coincidencias y divergencias. Si Rulfo consintió que se publicara *El gallo de oro y otros guiones para cine* (1980), ¿por qué no intervino en el proceso editorial?, porque su autocritica y minucia eran extremas en la revisión de sus originales. José Carlos González Boixo opinó que “El hecho de que al publicarla en 1980 no introdujese cambios indica que no se sintió motivado para corregir un texto escrito hacía más de veinte años”. Esta conjetura es factible, lo cierto es que entre la escritura de “Un pedazo de noche” (1940) –que no se incluyó en *El llano en llamas*– y su publicación (1959) pasaron casi dos décadas. Rulfo revisó el texto varias veces antes de entregarlo a la *Revista Mexicana de Literatura*. La crítica no ha valorado lo suficiente este texto publicado como “Fragmento”.

El crítico leonés supuso que nuestro escritor:

probablemente, permitió su edición al aparecer en una colección dedicada al cine, forma en la que Rulfo marginó esta novela del resto de su obra literaria. Si hubiese publicado esta novela en 1959, con seguridad Rulfo habría realizado correcciones [...] Sin embargo, esta constatación no debe llevarnos al error de considerar a *El gallo de oro* un texto menos cuidado que el resto de su obra literaria (González Boixo, 2010, p. 21-22).

Los estudiosos desestimaron el escrito, en algunos casos, sin haber leído más allá de la portada que denominaba el texto como “guion”. “Resulta curioso –observa Milagros Ezquerro– que nadie le pidiera ninguna explicación al propio autor en la época de su publicación” (Ezquerro, 1992, p. 685). Ahora añadiríamos por qué no le preguntaron, por ejemplo, sobre su relación con el cine; sobre la publicación de los textos contenidos en *El gallo de oro...* (Era, 1980), cuya estructura tipográfica es la de una narración y no el formato de un guion convencional.

Tanto en el ámbito cultural como entre las lectoras y los lectores no especializados, la presencia del libro pudo haberse diluido porque en abril de ese año el Instituto Nacional de Bellas Artes anunció que el Homenaje

Nacional, instituido en 1977, se tributaría a Juan Rulfo. Antes lo habían recibido Diego Rivera, Carlos Chávez y José Clemente Orozco. El comunicado del INBA señalaba que la obra del escritor jalisciense “se destaca por la fusión espléndida de despliegue idiomático y fertilidad imaginativa, de gusto por el habla popular y uso magistral de posibilidades expresivas de creación de personajes memorables y registros de modos y mitos populares” (Ponce, 1980, pp. 42-43). El año 1980 representó la consumación del reconocimiento a Rulfo. A lo largo de 27 años el Fondo de Cultura Económica había impreso medio millón de ejemplares de *El llano en llamas* y de *Pedro Páramo* para cada libro y se habían alcanzado 18 y 14 ediciones, respectivamente.

La publicación de los guiones realizada por Ediciones Era también contiene “El despojo” y “La fórmula secreta”, una filmografía básica de Rulfo, así como nueve fotogramas de la película *La fórmula secreta*; cuatro de *El despojo*; y en una más aparecen Antonio Reynoso, Rafael Corkidi, el propio Rulfo y tres asistentes. El libro está antecedido de siete páginas introductorias del crítico de cine Jorge Ayala Blanco. Lo más revelador, y en apariencia extraño, es la inclusión de cuatro fotografías del propio Rulfo: una serie de cuatro imágenes, *Los músicos*, tomadas en la zona mixe y fechadas en 1955.

A distancia, sorprende que para los estudiosos pasara inadvertida esta serie de imágenes, sobre todo, porque aparece colocada a mitad de la novena secuencia del texto, la más extensa de las quince que conforman la historia. Esas imágenes de ningún modo ilustraban *El gallo de oro* ¿por qué aparecían a la mitad del texto corrido? Ahora se puede deducir que esta edición representó el primer tributo a Rulfo y su obra en conjunto: se honró al fotógrafo, al literato y al creador que aspiró a integrar su obra de ficción y su trabajo como guionista de cine, además, con dos de las producciones más reveladoras que se han realizado sobre textos de Rulfo.

Durante la filmación de *El despojo* (1960), el escritor fue concibiendo los diálogos sobre la marcha. Y *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez consiste en un monólogo, estructurado como dos breves poemas en

prosa. Esta película sigue siendo hoy día inclasificable en el cine mexicano; Carlos Monsiváis califica este mediometraje como “un documental extraordinario” (Monsiváis, 2010, p. 349).

Llama la atención la cuarta de forros sobre el “Rulfo cinematográfico”, luego de mencionar *El gallo de oro*, “argumento nunca filmado cabalmente”; *El despojo*, de Antonio Reynoso, se anunció como un cortometraje con “un guion jamás escrito”. Con esta edición, pues, se pretendió dar a conocer la incursión de Rulfo en el cine, además de mostrar cómo su obra había alentado –hasta ese momento– 11 adaptaciones al cine. Las dubitaciones del escritor, entre diversos motivos, impidieron a Ayala Blanco y a Ediciones Era presentar una descripción pormenorizada de las adaptaciones de la literatura al celuloide. Las fallidas versiones cinematográficas a partir de sus textos terminaron por decepcionar al escritor jalisciense. La crítica no fue benévola con el libro que terminó de imprimirse en marzo de 1980. Aun así, en un lapso de dos meses y medio el libro tuvo dos ediciones; al año siguiente se realizó la edición uruguaya y en 1982 apareció la edición española.<sup>2</sup> Y dentro de la colección Ayacucho, de Venezuela, Jorge Ruffinelli preparó en un tomo la *Obra completa* (1977)<sup>3</sup> de Rulfo e incluye “La fórmula secreta” y “El despojo” aunque se dejó fuera *El gallo de oro*, obra que tuvo una nueva edición en España en 1992.<sup>4</sup> Ese mismo año se publicó dentro de la Colección Archivos en *Toda la obra* de Juan Rulfo (Unesco-Conaculta) y en 1996 se apareció la segunda edición (Unesco-Fondo de Cultura Económica).

Si el texto que Rulfo entregó a Ediciones Era fue la novela *El gallero* y no el guion, es extraño que el escritor aceptara que se publicara como texto cinematográfico, sobre todo cuando –en rigor– ya no existía el

<sup>2</sup> Esta edición es de Editorial Alianza. En la portada se lee: Juan Rulfo. *El Gallo de Oro*. Alianza/Ediciones Era.

<sup>3</sup> En dicha edición se describe en la portadilla: JUAN RULFO/OBRA COMPLETA. *El llano en llamas/Pedro Páramo/Otros textos*; estos últimos comprenden “Un pedazo de noche”, “Textos para cine” (“La fórmula secreta” y “El despojo”) y “La vida no es muy seria en sus cosas”.

<sup>4</sup> Juan Pablo Rulfo ilustró esta edición, que fue una coedición entre el Fondo de Cultura Económica, la Unesco y el diario ABC; *Periolibros*, núm. 2.

argumento original. No se sabe cuándo Rulfo destruiría el “material artístico” que González Boixo supone estaba contenido en la versión original de Rulfo. El mismo escritor, recordemos, trabajó en las oficinas de la empresa productora, según el testimonio de Miguel Barbachano. No es fortuita, pues, la publicación en 1980 de *El gallo de oro* y de *Juan Rulfo. Homenaje nacional* que incluyó un centenar de fotografías del autor jalisciense. Desde la publicación de *Pedro Páramo* no se conocía un nuevo libro de Rulfo.

La primera adaptación de *El gallo de oro* (1964) es de Roberto Gavaldón y tuvo a Lucha Villa e Ignacio López Tarso como protagonistas; la fotografía es de Gabriel Figueroa, y no es casualidad que también haya participado en *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel y en la primera adaptación de *Pedro Páramo*, dirigida por Carlos Velo (1967). Antes de filmarse la película, el guion pasó por una lenta y procelosa elaboración. Jorge Ayala Blanco exagera cuando señala que ni “remotamente” se relacionaba con el original, aunque reconoce que no existía ningún vínculo comparable con el de Dionisio Pinzón y *la Caponera* (Rulfo, 1980b, p. 14). Ahora se podría establecer una semejanza entre Olga y Claudio Marcos, una prostituta y un sepulturero de “Un pedazo de noche” (1995), que trasladó al cine Roberto Rochín: en ambos casos se trata de personajes marginales, casi nómadas.

A pesar de las diferencias estéticas entre el director, el productor, el autor del argumento y los adaptadores del texto, vemos que, tras dos colaboraciones previas, pudieron lograr una película satisfactoria, más allá de cuánto se haya ceñido al argumento original o cuánto se haya transformado para convertirse en una versión libre, aun distinta –en este caso– al argumento de Rulfo. *El gallo de oro* denota rasgos ya presentes en los cuentos y en la novela: la muerte como sombra de la existencia, la ausencia, el temor o temeridad ante el destino individual y colectivo, lo familiar y social. Se observa el contraste de dualidades que se alternan: la suerte y el infortunio; la sumisión y el autoritarismo; la riqueza y la ruina; el azar y el destino. En Rulfo, se impone la sobriedad.

Gavaldón, riguroso y detallista, no desistió de su objetivo inicial: filmar una comedia ranchera, por lo que realizó cambios a los guiones, creó nuevos personajes, modificó la historia original y la atmósfera. El director confirió más optimismo que fatalidad a la historia, decisión que no debería reprochársele, pues era su adaptación personal. Destacó más los elementos vitales, al presentar los paisajes del campo mexicano iluminados; y atenuó las debilidades de los protagonistas.

Gabriel García Márquez pretendió ingresar al ámbito del cine desde 1961; trabajó para Gustavo Alatríste –productor de *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel– en labores menores como periodista. En 1963, el escritor colombiano, por fin, empezó a colaborar como guionista adaptador. Es autor del cuento “En este pueblo no hay ladrones” (1965), a partir del cual se filmó la homónima película de Alberto Isaac, legendaria porque en el reparto aparecen, entre otros, Buñuel, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Emilio García Riera, Arturo Ripstein, Juan Rulfo, Carlos Monsiváis, María Luisa Mendoza, Elda Peralta, Luis Vicens, Abel Quezada, Ernesto García Cabral y el propio García Márquez (futuro Premio Nobel), además de actores como Héctor Ortega, Alfonso Arau y Julián Pastor.

Sobre el ambiente que los rodeaba en los años sesenta, Carlos Fuentes recuerda:

En el México de los sesenta, la vida literaria giraba en torno a dos cafés de la Zona Rosa: el Kineret y el Tirol. Gabo (Gabriel García Márquez) y yo decidimos institucionalizar los encuentros todos los domingos, de las seis de la tarde en adelante, en mi desvencijado caserón en San Ángel Inn [...], todos bailábamos al ritmo de los recién descubiertos Beatles y Rolling Stones. Prueba: una extraordinaria foto de Gabo bailando watusi con Elena Garro. Todas las muchachas eran bellas [...] Arabella Arbenz [hija del presidente de Guatemala, Jacobo Arbenz, derrocado por la CIA] vino a México a hacer cine, y Gabo y yo éramos una pareja de guionistas tan frágiles en nuestro *métier*, como Arabella en su vida. Escribimos juntos el libreto de *El gallo de oro* [...] de Rulfo que dirigiría

Roberto Gavaldón, realizador tan en demanda que durante el día escribía un guion para Libertad Lamarque [*Los hijos que soñé*, de 1964], y de noche, con nosotros, *El gallo de oro*, de suerte que confundidos, a veces poníamos al Gallo a cantar tangos y a doña Liber a cacarear (Mino Gracia, 2011, pp. 242-243).

García Márquez realizaría el guion para el primer largometraje de Ripstein: *Tiempo de morir* (1965), quien, como se verá más adelante, filmó *El imperio de la fortuna*, la segunda adaptación de “El gallo de oro”.

Sobre el proceso de adaptación del texto, Miguel Barbachano Ponce escribió: “Vi a Juan por vez primera en mi vida acurrucado en la búsqueda de la inspiración en un rincón de la casa [...] Recuerdo que escribía en un magro cuaderno de hojas imprecisas algún párrafo que vendría a redondear una página más de *El gallo de oro*, guion que trabajaban en un cuarto vecino Carlos Fuentes, Gabo García Márquez, Carlos Velo y mi hermano Manuel”. Y el propio Rulfo declaró alguna vez: “García Márquez, quien estaba trabajando en la adaptación de *El gallo de oro*, renunció cuando pensó que estaba traicionando el libreto. Fue un acto muy honesto el suyo” (Barbachano Ponce, 1986, p. 20; Fiorillo, 1996, p. 20). El autor de *Cien años de soledad*, por su parte, evocó el texto que le dieron: se conformaba de “dieciséis páginas, muy apretadas en un papel de seda que estaba a punto de convertirse en polvo, y escritas con tres máquinas distintas [...] El lenguaje no era tan minucioso como el resto de la obra de Rulfo, y había muy pocos recursos técnicos de los suyos, pero su ángel volaba por todo el ámbito de la escritura” (García Márquez, 1980, p. 32).

De las palabras de Miguel Barbachano se deduce que Rulfo estaba leyendo y revisando bajo presión e iba entregando partes del argumento. García Márquez y Fuentes, leían las correcciones de Rulfo sobre la marcha y, de ser necesario, matizaban detalles del guion que comentaban con el director. No se sabe bien a bien en qué consistió la participación de Rulfo, quien tenía un estrecho vínculo, incluso amistoso, con Gavaldón; la única huella que tenemos está en la versión “preliminar” del guion (1963); en la página 23 se lee:

El traje de DIONISIO, según descripción verbal del propio Rulfo, son unos pantalones negros con la bocapierna amarrada a los tobillos de cordones, como suelen hacer los ciclistas: un chaleco negro y sin adornos y un paliacate negro en el cuello. El sombrero es un Tlapehuala. DIONISIO no cambiará nunca este atuendo, pero a medida que progresa su situación económica, irá mejorando la calidad de los materiales del vestido (García Márquez y Fuentes, 2021, p. 262).

Ignacio López Tarso llegó a recordar: “a mí me gustó mucho la historia [...] García Márquez y Carlos Fuentes tuvieron la gentileza de invitarme a comer y hablar del proyecto de la película. [Y les comenté:] ‘Apenas he leído la historia, muy poco les puedo decir. Pero lo que yo he pensado e imagino del personaje pues es esto...’. Y, en algunos aspectos, les pareció buena mi iniciativa” (*Es la hora de opinar*, 2019). Rita Macedo, esposa de Carlos Fuentes en esos años (1957-1969) –y protagonista con López Tarso en *Rosa Blanca*, bajo la dirección de Gavaldón–, recordó que, para los escritores del guion, *El gallo de oro* fue una “mala experiencia”, si bien, entre amigos, recordaron con risas estruendosas las vicisitudes que enfrentaron (Macedo, 2019, pp. 230-232).

Delimitar el guion debió resultar una tarea difícil para Rulfo. Surgieron nuevas interrogantes: ¿Rulfo entregó el original de la novela a los productores con el propósito de que ellos tuvieran una noción del ambiente y los personajes que llevarían al cine?; ¿ellos tomaron cuanto creyeron significativo como sustancia del guion y le entregaron a Rulfo las 42 páginas (es decir, editaron, glosaron y resumieron la novela: la adaptaron)?, ¿o transcribieron íntegra la novela de Rulfo, en cuya versión original, como es normal, había correcciones, añadidos, supresiones y marcas, que imposibilitaron su lectura para la elaboración del guion? Y ante la premura de la filmación –se deduce–, Rulfo revisó, enmendó o concluyó el guion para la adaptación que, al mismo tiempo, realizaban García Márquez y Fuentes en “El castillo de Drácula”, como García Márquez llamó a la casona donde se ubicaba Tele Producciones, de Manuel Barbachano, en la colonia Roma.

En los archivos de Roberto Gavaldón, su hijo encontró un texto que tiene fecha de diciembre de 1963: comprende 68 páginas mecanografiadas, encuadradas en pasta verde; su autoría corresponde, en primer lugar, señala Douglas J. Weatherford, al autor de *Cien años de soledad* y después al autor de *Aura*; el orden de aparición, considera Weatherford: “nos sugiere que la autoría principal es de García Márquez, mientras que el segundo sería quizás más de Fuentes. Se trata de dos textos muy diferentes entre sí. El primero es mucho más literario y el segundo no es simplemente una corrección sino una reescritura a fondo” (Marcial Pérez, 2020, 2 de febrero).

A la luz de la publicación de los guiones, los estudiosos podrán comparar las diferencias argumentales, los acercamientos y distanciamientos respecto de la novela y la película. José Carlos González Boixo, señala, por ejemplo: “el guion de 1963 se mantuvo más fiel a la propuesta original de Rulfo que a la tópica película a la que dio origen el guion de 1964, que, incluso, varió el final adaptándolo a una convencional situación que podía ser más del agrado del espectador” (González Boixo, 2021, p. 223); el guion de 1964 (versión “definitiva”) concluía en melodrama: Lorenzo abandona el palenque; ya afuera, saca la pistola y se dispara un tiro, en seguida Bernarda Cutiño toma el cuerpo convertido en cadáver. En la película, por el contrario, Lorenzo y Bernarda aparecen resplandecientes, lo que contrasta con la atmósfera de creciente decadencia que se observa en el texto de 1980.

#### LA PRIMERA VERSIÓN CINEMATOGRAFICA DE *EL GALLO DE ORO*

El rodaje de *El gallo de oro* se realizó entre junio y julio de 1964; destacan los escenarios de las ferias de la Peña de Bernal, San Juan del Río, Zacatecas y Tlaquepaque. Los guionistas se involucraron en todos los procesos de la realización; los gallos están presentes en la obra de García Márquez (recuérdese *El coronel no tiene quien le escriba*), quien asistió a la

filmación –recuerda Ignacio López Tarso– porque le agradaba mucho la compañía de Lucha Villa: “era gallero y gozaba las peleas de gallos; Lucha [Villa] estaba en su mejor momento, estaba hermosa, guapísima, cantaba muy bien y era estupenda actriz” (Notimex, 2017, 27 de marzo).

La película se estrenó el 18 de diciembre de 1964 en el cine Alameda. Está inmersa en el folclorismo que enmarca a un México rural idealizado. Los firmamentos azules del campo mexicano que fija la cámara de Gabriel Figueroa, la exaltación del pasado labriego mexicano –recuérdense la feria y los palenques aseados–, las pulcras vestimentas de los transeúntes. Y un Dionisio Pinzón (Ignacio López Tarso) cauteloso y bonachón; *la Caponera* (Lucha Villa), de candorosa belleza y extraordinario timbre de voz, concentra particular atención en la película; interpreta con resignación y zozobra canciones de una leyenda, entre otras, de nuestra canción vernácula: José Alfredo Jiménez (1926-1973).

Los hechos en la ficción se sitúan al inicio de la década de los treinta, a decir por un cartel que observa Pinzón al comienzo de la historia; el contexto sociohistórico, en cambio, se asienta en el prisma de Ruiz Cortines y López Mateos (de los años cincuenta también datan los grandes éxitos de José Alfredo Jiménez como “Camino de Guanajuato” de 1955). Carlos Fuentes, García Márquez y Gavaldón obtuvieron, en 1965, la Diosa de Plata (Especial: Francisco Piña) por el guion y mejor película; Lucha Villa la ganó como mejor actriz. En 1994 la crítica especializada estableció el listado de las 100 mejores películas mexicanas y *El gallo de oro* ocupó el lugar 41 (“El gallo de oro”, 1964, s. f.).<sup>5</sup> El crítico Gustavo García señaló que ésta fue la última película importante de Gavaldón: “una obra maestra instantánea, como no volverá a tener el cine industrial (ha resistido tan bien que ahora es el nuevo proyecto legitimador del isaaquismo, en la versión que

<sup>5</sup> La revista *Somos* publicó una edición especial consagrada a las 100 mejores películas del cine mexicano. *El gallo de oro* ocupó el lugar número 41; entre los especialistas que realizaron la selección se cuentan: Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro y Tomás Pérez Turrent, Eduardo de la Vega, Gustavo García, Carlos Monsiváis y Gabriel Figueroa (Cinemexicano s. f.).

firma Arturo Ripstein) que demuestra la flexibilidad del proyecto narrativo de Rulfo, confirmado en su texto para *La fórmula secreta* (García, 1986, p. 10).

Entre el 21 y el 28 de enero de 1965, Rulfo visita Génova y asiste al Congreso Columbianum, institución cultural patrocinada por los jesuitas y por la democracia cristiana en Callao. Carlos Pellicer presidió el Congreso; los delegados fueron Luis Villoro, Arnaldo Orfila, Hugo Gutiérrez Vega, el propio Pellicer y Juan Rulfo, quien antes estuvo en Milán y después del Congreso viajó a Roma (López Mena, 1992, p. 413; Gutiérrez Vega, 2000).

Durante este viaje, Rulfo asistió a una exhibición de *El gallo de oro*, cuyo guion había escrito. Muchos años después, Eugenia Revueltas escribió sobre aquel momento: la delegación mexicana escuchaba en silencio las carcajadas del público genovés

que se burlaban de las tonterías que los personajes iban hilvanando en un rosario, y que alternaban con un sinfín de aguardentosas canciones, que la heroína del film borboteaba en un desesperante *continuum*. Rulfo, hundido en su butaca contemplaba aquella sucesión de tópicos imágenes de películas de charros, que nada tenían que ver con lo creado e imaginado por él. Nada hay en Rulfo que sea tópico o colorista, por el contrario, pareciera que hay una voluntad no sólo estilística sino de aprehensión misma del mundo, en el que se advierte un rechazo a toda selección léxica que caiga en el costumbrismo (1986, pp. 19-20).

El cine, la música popular y la estética confluyeron, incluso aceptando las exigencias económicas de la industria del cine. *El gallo de oro* forma parte de la historia de nuestro cine que vivía una transición compleja, la ambición de la producción, y la significación del encuentro entre Rulfo, Fuentes y García Márquez -en el argumento y su adaptación-, que hasta hace pocos años había pasado inadvertido. Fernando Mino Gracia señala que en los años setenta se produciría el ocaso de este cine, que para entonces se habría desvanecido casi por completo:

el empuje del nacionalismo cultural y sus productos subsidiarios [...] El triángulo de Dionisio Pinzón (Ignacio López Tarso), Bernarda Cutiño (Lucha Villa) y Lorenzo Benavides (Narciso Busquets) es introspectivo y sutil, y la cruda resolución dista del espíritu festivo. Cada vértice se encuentra atado al otro hasta que la muerte de *El Gallo de oro* rompe el encanto del redondel (2011, pp. 226 y 231-232).

*El gallo de oro* careció de profundidad: el drama en torno al azar, el poder, la plenitud y la muerte se truecan, se reblandecen y se edulcoran. Habría que preguntarse: por qué Gavaldón terminó haciendo una película concesiva; por qué si Rulfo tenía experiencia como fotógrafo de cámara fija y, además, si sabía de los detalles que había que cuidar –como las imágenes– no intervino. Acaso, lo intentó a su manera. ¿Por qué no se vio reflejada la experiencia y la amistad entre Rulfo y Gavaldón en una versión más equilibrada? Es natural: *El gallo de oro* tuvo muchos cambios como guion de cine; la adaptación de Gavaldón como historia campirana, por supuesto, resultó entretenida, aunque distante del drama rulfiano; claro, sí tomó en cuenta las dualidades presentes en el texto de Rulfo, sobre todo la lucha por la sobrevivencia entre la secular pobreza y la riqueza prodigada por el destino. Aun así, es respetable y digna esta versión; Gavaldón tal vez quiso alejarse del sino dramático rulfiano o tuvo que cambiar la idea esencial para llegar a mayores audiencias. La producción de la película es impecable, pero hay escenas más cercanas a la impostación de un verismo que en *El imperio de la fortuna*; en cambio, llega al patetismo.

Gavaldón proyectó un país en crisis en medio de la simulación política del alemanismo (y, más adelante, el optimismo en el sexenio de López Mateos -1958-1964-), mientras que la narración cinematográfica corrió con la alusión de un tiempo pretérito que se diluía. El pesimismo, inherente a toda la obra de Rulfo, está ausente; la pulcritud de los escenarios rurales contrasta con la aflicción o crispación en el semblante de los personajes. Gavaldón logra un producto exportable. Las prendas de Dionisio

Pinzón están atildadas, muy distintas a las ropas que vestiría un hombre al borde de la miseria. No hay que olvidar que *El gallo de oro* se concibió como una comedia ranchera. Desde esa perspectiva la adaptación es coherente con sus presupuestos genéricos y estilísticos.

“La postergada valoración de la novela de Rulfo –señala Moisés Elías Fuentes– y el ninguneo a la adaptación fílmica de Gavaldón son acciones injustas y groseras que mucho aportan a la comprensión de la perspicacia y el genio con que dos autores tomaron el riesgo de la evolución de sus respectivas obras creativas” (Fuentes, 2016, p. 59).

La historia original tuvo severas críticas. Por ejemplo, Miguel Barbachano Ponce la calificó de fallida, aunque el propio Rulfo consideró que Gavaldón rescató el guion. A la distancia, se puede concluir que el escritor jalisciense se refería a que el director de *La rosa blanca* respetó la esencia de la historia. Sobre la adaptación de *El gallo de oro*, Arturo Ripstein ha comentado:

Es una película singular, es la última de la época de oro del cine mexicano: música folklórica, estruendosa, gigantesca. A mí siempre me quedaron las ganas de hacer la contraparte. Yo conocía bien a Rulfo y le dije, "oye, Juan, ¿me das la opción de hacer [una nueva versión de] esta película?" [El permiso] me lo dio inmediatamente. Fui a hablar con Alberto Isaac que había sido cineasta hasta que se volvió funcionario del Instituto de Cinematografía [...] y autorizó que se hiciera la película... (Noticias 22, 24 de mayo de 2017).

El colofón de la Época de Oro del cine mexicano también representó en *El gallo de oro* la decadencia del melodrama ranchero:

transformó el típico retrato de las ferias pueblerinas –creación fílmica por excelencia– en un entorno simbólico y decadente, a la vez que sobrio y reflexivo [...] Para finales de los cincuenta, la fórmula de la comedia ranchera estaba prácticamente agotada. Sus principales *estrellas*, Jorge Negrete [1911-1953] y Pedro Infante [1917-1957], habían muerto y la reiteración

de sus escenarios había erosionado sus ya de por sí endebles fundamentos (Mino Gracia, 2011, pp. 226 y 231).

*El gallo de oro* de Gavaldón rescata las constantes temáticas en Rulfo, como la orfandad, la soledad y el duelo fundidos; coexisten la ebullición exterior de la fiesta -también como forma de vida- y el desamparo e infortunio de los personajes. En ambos está presente el fatalismo y la pasión malograda, aunque Gavaldón los proyecta más en los gestos y lamentaciones de los personajes que en la sordidez y degradación de los espacios, hasta en el esperpento de *El imperio de la fortuna*, de Ripstein, quien “siguió la trama completa en un ambiente rural cochambroso más que decadente final del campo como cuna de la identidad nacional”, a decir de Fernando Mino Gracia (2011, p. 241). Estos atributos se acentúan más en la película de Gavaldón, en cuyo horizonte el espectador contempla un preciosismo rural; la figura de Lucha Villa es luminosa. Ella -conocida como “la primera reina de los palenques”- se impone, seduce, goza y canta como sensual patriota, pues la música ranchera, también se adopta como un rasgo de identidad. *La Caponera*, de Gavaldón, es la heroína de la historia, muy alejada de la protagonista delineada en el guion de 1963 y, aún más, de la protagonista del propio Rulfo.

*El imperio de la fortuna* representó un parteaguas en la obra de Ripstein; Alicia Garciadiego incursionó como escritora en el cine y, desde entonces, fue la guionista de sus películas. Ella posee un oído excepcional para integrar el discurso y las tramas literarias con el habla popular y mantener fluidez en el ritmo que podía enraizarse en la sordidez de un resentimiento que convivía con la ternura, la emotividad y la violencia reprimidas. Esta complejidad psíquica se acentuó con el encierro -también físico- en que se encontraban los personajes de Ripstein, uno de los directores mexicanos más prolíficos y menos comprendidos por las grandes audiencias; explicable porque siempre nos está confrontando individual y socialmente, aun con aspereza; atributo que puede asumirse como virtud y lastre.

*El gallo de oro* testimonia el encuentro de Rulfo, García Márquez y Fuentes, protagonistas del cine experimental en México. Una huella memorable es la película de Alberto Isaac, con guion de García Márquez, *En este pueblo no hay ladrones*, que había alcanzado el segundo lugar en el Primer Concurso de Cine Experimental.<sup>6</sup> Se manifestó la transición generacional: la aparición de una nueva forma de hacer cine. Sus integrantes exploraron, trabajaron y, al mismo tiempo se divertían; también enfrentaron nuevos retos, uno de ellos era convivir con el cine y el teatro comerciales, al mismo tiempo que renovaban el cine de autor, cuya gestación surgió, sobre todo, en los ámbitos universitarios.

#### EL FINAL DE LA HISTORIA EN LOS GUIONES Y EN LAS DOS VERSIONES CINEMATográfICAS

En este apartado se revisan algunas diferencias y similitudes que se encuentran en los dos guiones de *El gallo de oro*, publicados en 2021. De manera indirecta también se alude al final de la versión de Ripstein, *El imperio de la fortuna*.

El cine de Roberto Gavaldón (1909-1986) forma parte de las convenciones del cine industrial de una época; tuvo un gran prestigio y éxito en la Época de Oro del cine mexicano. Sus películas estuvieron en festivales como los de Venecia, Cannes, Berlín o San Sebastián. Su filmografía es rica en estilos (desde el cine rural hasta el *film noir*, pasando por el

<sup>6</sup> Un atisbo malogrado del cambio en el cine –que evidenció la decadencia en nuestra cinematografía– lo encontramos en *La edad de la tentación* (1958) de Alejandro Galindo, *Los jóvenes* (1960) de Luis Alcoriza o *El pecador* (1964) de Rafael Baledón con guion de José María Fernández de Unsáin, en el que perviven motivos y personajes arquetípicos (prostituta, narcotraficante, proxeneta) y el maniqueísmo moral de la Época de Oro; aunque irrumpe el sector universitario (la joven estudiante y el académico prestigiado), incluso el escenario más atrayente son las edificaciones de la entonces Ciudad Universitaria en el Pedregal de San Ángel. Protagonizada por Arturo de Córdova y Julissa, muestra el cambio generacional. Véase *El pecador* (1964); reparto: Arturo de Córdova, Marga López, Joaquín Cordero, Pina Pellicer, Javier Solís, Ramón Valdés, Kitty de Hoyos, Julissa, Marco Antonio Muñiz, Maura Monti. Dur. 1: 35 min.

cine urbano). Fue extra en Hollywood al mismo tiempo que estudiaba mecánica dental en Los Ángeles, aunque sus inicios fueron como guionista, labor que siguió desarrollando. *Macario* –que realizó en 1960 con Ignacio López Tarso y Pina Pellicer– fue la primera película mexicana nominada por un Premio de la Academia como Mejor Película en Lengua Extranjera. Entre sus colaboradores se cuentan los guionistas Mauricio Magdaleno, Luis Spota, Gunther Gerzso; los fotógrafos Gabriel Figueroa y Alex Phillips y los compositores Raúl Lavista y Carlos Jiménez Mabarak. Gavaldón ha sido considerado un director clásico (Eduardo de la Vega y Tomás Pérez Turrent) y José Revueltas señaló que en *La barraca* (1945) logró una perfección obsesiva (García Galiano, 1997, pp. 13-15) en su búsqueda formal, presente a lo largo de 40 películas realizadas, sobre todo, en la Época de Oro, en la que tuvo un protagonismo central.

Gavaldón redondeó el guion de *El gallo de oro* iniciado por García Márquez, con quien, se dice, tuvo diferencias. Tenía fama de exigente, lo llamaban “el ogro”. En la versión de 1964, Lorenzo se da un tiro y, enseguida, Bernarda abraza el cadáver sintiendo su propio ocaso. Entretanto, Dionisio queda perplejo ante la muerte del gallo dorado; el animal sagrado que le confirió dignidad y respeto ante la pendencia y celadas del hampa en los palenques. *La Caponera* se mantiene imperturbable y resplandeciente como al inicio de la historia.

En la versión de 1964, a modo de colofón y énfasis sobre la suerte –tan providencial como efímera– se lee la aceptación de Dionisio ante sí mismo. No es resignación, forma parte también del realismo del imaginario popular: “¡Ay, Dionisio Pinzón, sólo saliste a buscar lo que nunca habías perdido! ¡El que nace pa’ maceta, no sale del corredor!” (Fuentes et al., 2021, p. 408).

El final de la versión de 1963 es, sobre todo, literario –incluso en una posible e hipotética escenificación teatral– y despide la impresión de un Dionisio que nunca recorrió veredas y palenques fuera de su tierra, que todo fue un sueño o, aún más, que vivió en dos mundos paralelos: el físico y el onírico. La descripción del paisaje y cuanto ocurre desde la audición hasta la vista es rulfiana a cabalidad: “[...] DIONISIO se pierde con su

pregón, en el fondo de la calle que se va llenando de ruidos cotidianos [...] el calor se hace intenso y el sol deslumbra en la cal de los muros. DIONISIO PINZÓN es otra vez, y para siempre, el eterno pregonero de San Miguel del Milagro” (García Márquez y Fuentes, 2021, p. 311). Tras la muerte del gallo, vuelve con llaneza a su oficio de voceador y acepta los imponderables que se sintetizan en un refrán que grita *la Caponera* (en la versión de 1964) en su recorrido, antes de llegar al último enfrentamiento del gallo: “¡Esta vida es un camote, y el que no lo traga se ahoga!” (Fuentes et al., 2021, p. 401).

El final del texto publicado como guion en 1980 está rodeado de fatalismo: entre la desgana existencial que deja sin vida a Bernarda Cutiño –en medio del sueño– y el suicidio de Dionisio Pinzón tras la pérdida de todas sus posesiones; a su entierro sólo llegaron Bernarda Pinzón y Secundino Colmenero, quien se convirtió en el hombre más rico de San Miguel del Milagro; como muchos de los personajes rulfianos, las tribulaciones por la culpa consumen a la joven. Después la muerte de sus progenitores, elige el nomadismo y la libertad de su madre hasta antes de unirse a su padre; representa una constancia cíclica más cercana a la inmovilidad que a la metamorfosis expectante de renovación generacional. De manera individual, Bernarda, *la Pinzona*, es fiel a la trayectoria de su madre y acepta sin sentimentalismos que la suerte sea fortuita y que la vida esté sombreada por la desdicha. Este final en un horizonte colectivo deja entrever el estancamiento del mundo rural que languidece en medio del abandono de sus pobladores; la migración que va de la vida errabunda permanente a la búsqueda de un sedentarismo cimentado en costumbres e idiosincrasias.

El final que aparece en el texto publicado como guion en 1980 (incluso con la supresión de algunos detalles) aparece en la versión de 1963. Su atmósfera trágica choca con la festividad de la comedia ranchera. En la versión de García Márquez (1963) mueren Bernarda y Dionisio; su hija decide seguir una vida itinerante; sólo la voz de la madre de Bernarda la acompaña entre palenques, albures, convites populares, la resaca de los

excesos. El asidero es la incertidumbre tan relativa y absoluta como la suerte o el determinismo, marcado por sus propias circunstancias.

En la cabal adaptación de García Márquez, el encierro de los protagonistas apela, también, a la cosmología mítica; en la versión de 1964, es más una superstición al presentar a Bernarda como amuleto que alimenta la compulsión de Dionisio Pinzón por el juego y su proclividad hacia el abismal rostro del azar, equivalente al vacío.

En la versión de 1964, al final de la historia, Bernarda se ve intacta –como en su primera aparición–, rodeada de mariachis mientras va cantando sobre una carroza. En la película, Lucha Villa, briosa y con un gallo en la mano, canta la misma canción que se le escuchó al principio (*Aaaay, yo me muero donde quiera / en la raya la primera / yo me parto el corazón / Aaaay, yo me muero de a de veras / si me echan un lazo, respondo a balazos / si me echan un grito, de en medio los quito / allá en la trinchera / allá donde queda / me muero de veras, por mi pabellón...*).

Muy distinto el ambiente al drama rulfiano. A distancia, Dionisio observa el recorrido de ella, junto a él un caballo castaño, color marrón; sostiene el ataúd “miserable” de tablas (así descrito en la versión de 1964) donde reposa la madre del pregonero, cuyo cuerpo fue a exhumar porque sólo estaba envuelto en un petate. Al menos al final pudo darle digna sepultura. Entre el voyerismo y el masoquismo, él sigue embelesado ante Bernarda, tanto como el primer instante, cuando infatuado la observó rodeada de músicos; vecinos del pueblo, aficionados y jugadores de peleas de gallos.

A decir de García Riera, *la Caponera*, quizá es la falla más grave de la película: “sus rutinarios aires de prepotencia la desnaturalizan y falsean su relación con Ignacio López Tarso en pose patética de *Macario* y con Narciso Busquets como un macho demasiado típico” (1994b, p. 73). El semblante de López Tarso, en efecto, es idéntico al interpretar a Dionisio Pinzón y en el personaje de B. Traven: es una idealización del indio (por su origen étnico y sin la carga peyorativa que repite el imaginario social) que

aun viviendo en la miseria es sensible a las carencias de otros: es un “hombre bueno”, como lo llama su esposa (Pina Pellicer) al final de *Macario*.

El final de la película *El gallo de oro* (1966) proviene de la versión de 1964 (San Miguel del Milagro se intercambia por San Pedro de la Pasión). El hecho aciago aquí es la muerte del gallo dorado: representa un sino trágico que se mezcla con el jolgorio de las celebraciones y la derrota inevitable; el protagonismo del animal se mantiene hasta el final que el mismo nombre de la película indica. El filme de Gavaldón no es deficiente por los cambios realizados al argumento original, aunque sí está lejos de las atmósferas, aun temáticas, de la poética de Rulfo. ¿Tracción del cine a la literatura?; más bien es la utilización del argumento de un escritor. Al rescatar el mundo rural, Gavaldón oscila entre la idealización y la nostalgia por un México rural que se derrumba; hecho al que Rulfo aludiría una década antes en diversos cuentos como “Nos han dado la tierra” y, de manera paródica en “El día del derrumbe”. Ese desmoronamiento también se respira en *Pedro Páramo*. *El gallo de oro* es el canto de cisne del cine de charros; su figura se diluye entre la discreción y don de mando superficial de Lorenzo Benavides (Narciso Busquets) y un Dionisio Pinzón (Ignacio López Tarso), cuya virtud destacable es la indulgencia más que la jactancia y la bravuconería, aunque en su pasividad y conformismo proyecta el prototipo del “indio”, entre la pasividad y el sometimiento que alimenta al imaginario mestizo del mexicano. Y, como señala Octavio Paz, el mestizo “no quiere ser ni indio ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y [...] se afirma [...] como abstracción [...] se vuelve hijo de la nada” (2000, p. 96).

En *El gallo de oro* no hay equilibrio entre la verdad social y la verosimilitud ficcional, sobre todo si lo que se buscaba era proyectar de manera idealizada la vida de un pueblo: sus ferias, sus palenques, sus platillos típicos. Con todo, aun con sus personajes arquetípicos, *El gallo de oro* de Gavaldón es mucho más que una “comedia ranchera”.

VALORACIÓN DE LA CRÍTICA A *EL GALLO DE ORO*  
COMO GUIÓN Y NOVELA

Antes de 2010 se habría creído que el guion que devolvió Barbachano a Rulfo sirvió para su utilización en la versión de 1980, publicada en Ediciones Era. González Boixo aclara que “El texto que conocemos a partir de la edición de 1980, el mismo de la copia de 1959, no es el guion que Rulfo dice haber escrito, sino la versión terminada de la novela sobre la que realizaría ese guion del que no existe más noticia que su testimonio” (2010, pp. 20-21).

Entre los críticos iniciales que leyeron con agudeza *El gallo de oro* se encuentra Jorge Ruffinelli –quien de inmediato lo situó como un texto literario (novela o “novela corta”) y no sólo como texto documental (argumento o guion para cine)–. Ruffinelli afirmó muy poco tiempo después de la publicación de *El gallo de oro y otros guiones para cine*: “La lectura de *El gallo de oro* (el argumento) como texto de valores literarios, ese campo de ambigüedad en que las acciones se presentan tan equívocas y complejas ‘como’ en la vida misma. En compensación de esa ausencia, por otro lado, exhibe con mayor claridad que un texto literario es al mismo tiempo signo y significado, medio y significación” (1980, p. 56).

En 1981 se realizó la edición uruguaya, en cuyo prólogo Heber Raviolo fue tajante al señalar: *El gallo de oro* “no es un libreto cinematográfico, ni un comentario marginal a una serie de imágenes fílmicas, sino un relato cabal, escrito para ser leído y no para ser filmado”.<sup>7</sup> Milagros Ezquerro y José Carlos González Boixo, después de Jorge Ruffinelli y Raviolo, continuaron –entre los especialistas– la revaloración del texto de Rulfo. Ezquerro observó: “*El gallo de oro* no es un texto para cine, sino una novela

<sup>7</sup> El crítico y escritor uruguayo Heber Raviolo (1932-2013) publicó en su país *El gallo de oro* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1981), con un tiraje cercano a los 5000 ejemplares. Es significativa la portada ilustrada con un gallo de mirada penetrante y en la parte superior con letras amarillas se ve el nombre del autor y la obra, debajo de la cual se lee NOVELA, con letras blancas y contornos negros (Lisi y Francesconi, 2018, p. 53; ELEM, s. f.).

corta que forma parte cabal del núcleo central de la obra del escritor jalisciense, una novela que no sólo tiene un poderoso atractivo, sino que está hondamente vinculada con la obra anterior” (Ezquerro, 1992, p. 685). ¿En 1980 quién sabía que Rulfo había escrito una novela de la cual tomaría los materiales para un argumento que destruiría luego de trabajarlo, perdiéndose lo que él mismo consideraba el material artístico? (Rulfo, 1980b, pp. 9-17, 117-120 y 131-134; Nepomuceno, 1982, pp. 1-2).

La aparición del texto como guion lo marcó ante el imaginario de los lectores; la comparación con *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* lo redujo: ese guion es una copia del original de una novela, aunque no sabemos con cuántas añadiduras y supresiones. Su autor mantuvo la autocrítica y el compromiso interior que implicaba igualar o superar la estatura de *Pedro Páramo*. Y en el proceso de escritura de diversas obras ("La cordillera", "El gallero", "Días sin Floresta"; incluso un título casi desconocido: "En esta tierra no se ha muerto nadie"), declinó por la severidad que tuvo hacia sus textos, ya sea incipientes u obras concluidas. La feroz autocrítica terminó siendo perjudicial para su creatividad. Esta circunstancia no significa que su autor minimizara *El gallo de oro* como una más entre las obras que escribió y luego dejó de lado,<sup>8</sup> aunque en los hechos eso pareciera. Mariana Frenk-Westheim recuerda:

Rulfo hablaba muy mal de *El gallo de oro*. Al principio se negó a su publicación y después accedió a que se publicara. Luego tampoco quería que se tradujera, hasta que un día él mismo me pidió que lo hiciera (pero durante mucho tiempo no quiso que se tradujera a otro idioma). Yo creo que este cuento de Rulfo no puede compararse estilísticamente con las otras obras, pero no es cierto que carezca de valores literarios. Refiriéndose a *El gallo de oro*, Rulfo me dijo una vez: “esto lo escribí sobre las rodillas” (García Bonilla, 2014, pp. 247-248).

<sup>8</sup> Las obras más conocidas ya concluidas, pero que al final destruyó y retiró de la editorial donde se iban a publicar son “El hijo del desaliento” y “La cordillera”.

Rubén Salazar Mallén, sin la perspectiva histórica ni la información contextual –aunque algunas de ellas sean contradictorias entre sí–, escribió poco después de la muerte de Rulfo que Jorge Ayala Blanco quiso rescatarlo de su esterilidad al encomiar su obra cinematográfica, pero ésta sólo alcanzó una marchita medianía y *El gallo de oro y otros textos para cine* no obtuvo relevancia ni aumentó la gloria de Rulfo, y lo peor es que evidenció la poca eficacia de Rulfo en materia cinematográfica, comparada con su excelencia en el ámbito literario (1986, p. 22-A). Esa noción extendida carece de fundamentos, porque la estructura misma del texto no es de un guion sino de una narración; entre líneas se deja ver el desdén histórico hacia el guionismo –en comparación con la literatura–, que muestra que hace medio siglo habría sido casi imposible elevar la fama de un escritor, sobre todo en un país como México.

Milagros Ezquerro enfatizó la ambientación folclórica del texto, vinculada con el registro léxico de las peleas de gallo y el juego, además de “la presencia significativa de las coplas, contrapunto sentimental y dramático” de [la] historia”. Ese rasgo, en su opinión, pudo ser el motivo principal de “la ocultación del texto por su autor. Quizá la ambientación folklórica pudo aparecerle como una concesión a ese regionalismo con que la crítica definía el mundo rulfiano”. Y en ese sentido, se ejemplifica en *El gallo de oro* “la tensión entre lo más peculiar y lo más generalizado que confiere a la obra de Rulfo su inconfundible armonía” (Ezquerro, 1992 p. 697).

De la edición española (1982) existe una crítica que está lejos de comparar *El gallo de oro* con *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*: Paul W. Borgeson señala que se trata de un cuento “interesante”, claro en el sentido “menospreciante”; lo desdeña porque “no es el texto que se espera(ba) desde 1955”; no hay comparación alguna con las obras precedentes que: “no recurren [a] las sinestesias, metáforas, repeticiones, los olores ni las imágenes de las otras obras”. También reprocha a Rulfo que sus frases tengan “un ritmo más literario y menos conversacional”. Agrega que es “una narración de mucho argumento, más que de situaciones escuetas

que van directamente a una finalidad única, como en los cuentos” (Lisi y Francesconi, 2018, p. 54).

Aun en las circunstancias socioculturales que tuvo la aparición de *El gallo de oro* como “texto para cine” en 1980, no deja de extrañarnos, hay que reiterarlo, que transcurrieron 30 años para que se publicara como novela (2010).

Un cotejo entre las ediciones de Ediciones Era y RM, realizado por quien escribe, dejó ver poco más de 150 cambios de puntuación, tipografía, erratas, adición de palabras. Los cambios, en general, consistieron en la sustitución de comas por punto y coma; en menos casos de punto y seguido por punto y aparte o viceversa. También la unificación tipográfica en el uso de comillas y versalitas; sustitución de viñetas por doble espaciado entre sección y sección; el cambio de cifras por la escritura de palabras. Alguna errata que se fue en la edición que introdujo Jorge Ayala Blanco (Rulfo, 1980b, sección IX, p. 51 y 2010, p. 40) y el agregado del pronombre relativo en la misma sección que dice: “Dionisio Pinzón era hábil y asimilaba fácilmente cualquier juego, que más tarde utilizó para sus fines...” (Rulfo, 1980b, p. 62) cambió a: “Dionisio Pinzón era hábil y asimilaba fácilmente cualquier juego, lo que más tarde utilizó para sus fines...” (Rulfo, 2010, p. 48).<sup>9</sup>

El menosprecio al texto con el que reaccionaron estudiosos de literatura y el cine, además de la falta de perspectiva –sobre todo en los primeros años– impidió advertir detalles ahora muy evidentes en las similitudes entre los protagonistas de la primera novela (Pedro Páramo y Susana San Juan) y la novela que en un primer momento Rulfo iba a llamar “El gallero”. Y si bien hay una gran diferencia estilística y formal, comparten los escenarios rurales: en *El gallo de oro* predomina el realismo que se diluye en la segunda parte del texto. Las carencias, la pérdida de los orígenes y la búsqueda prevalecen en Pedro Páramo. Se imponen, sobre todo, asideros afectivos y existenciales.

<sup>9</sup> La edición de Ediciones Era comprende 80 páginas; la de RM, 61 páginas.

En *El gallo de oro* es más evidente la transición de las figuras de poder regional (el terrateniente deviene en diversas figuras, una de ellas es el tahúr). Y en la primera novela la pasión no está mediada por los intereses o influencias: Susana San Juan fue la única mujer por quien Pedro Páramo se embelesó, se enamoró y se obsesionó; mientras que la devoción de Dionisio Pinzón por Bernarda Cutiño sólo fue genuina en el primer momento. La atracción sexual mutua magnificó y pronto desintegró la pasión idealizada que el cacique de Comala mantuvo hasta el final, en parte, por la imposibilidad de gratificación sexual.

Al principio, la figura de *la Caponera* es arrolladora y alcanza la decadencia en la misma proporción en que ella acepta primero la dependencia y, luego, la sujeción que termina en la reclusión y el extravío debido al alcoholismo que aniquila su voluntad; su decadencia coincide con la bonanza en los juegos de mesa de su marido. Y no es menos denotativo que la degradación en la cancionera coincida con la difícil realidad emocional del escritor: entre 1955 y 1962, mientras Rulfo escribía “El gallero” y luego (o de manera paralela) el guion, atravesó uno de los periodos más complejos de su vida debido a su relación con la bebida. A pesar del registro realista de la segunda novela de Rulfo, sigue estando presente la esencia de sus interrogantes existenciales: la preservación de los orígenes, el destino, azar. Aunque Rulfo deja ver que la suerte puede estar condicionada o dirigida por la extorsión o el cohecho y se ejemplifica en Lorenzo Benavides que, toda proporción guardada, posee el cinismo y el pragmatismo de Pedro Páramo.

La emancipación y conciencia de Bernarda Cutiño, mientras fue nómada, es única entre los personajes femeninos de Rulfo –que si bien son tenaces, aun dominantes– también son conservadores: Susana San Juan y *la Caponera* son excepcionales. Escuchar o leer que una mujer dijera que ella es nómada y que no está acostumbrada a que nadie la mande es algo insólito. *La Caponera* aceptó ante Dionisio Pinzón: “Lo que yo necesito es un hombre. No de su protección, que yo me protejo sola; pero eso sí, que sepa responder de mí y de él ante quien sea”; le advierte, además, “que

no se espante si yo le doy mala vida” (Rulfo, 2010, pp. 127-128). A finales de los años cincuenta del siglo pasado estas palabras, en México, habrían sido el germen de una osada protesta feminista (no olvidar que Simone de Beauvoir escribió *El segundo sexo*, una biblia sobre el tema, entre 1948-1949). Bernarda Cutiño asume un hembrismo o machismo a la inversa; y es mucho más que la representación de la mujer “machorra” –que lleva una carga despectiva, aun sexista–, es un nuevo arquetipo de mujer: aspirante a una emancipación sexual-individual y familiar-colectiva.

A partir del otoño de 1953, durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), las mujeres en México pudieron votar por primera vez. Bernarda Cutiño utiliza el machismo de los hombres y lo adopta para sí misma; además asume su libertad sexual sin reparos. Cuando ella dice “Lo que necesito es un hombre”, con la explicación que sigue, se está refiriendo a una pareja sexual; pero no quiere sólo un amante, quiere una pareja sin sujeciones (“soy yo quien escoge a los hombres que quiero y los dejo cuando me da la gana”) (Rulfo, 2010, p. 127). Si bien el encierro y la domesticidad la flagelaron, afloró su educación y ambiente patriarcales, así como una decadencia individual existencial.

El final de *El gallo de oro* alcanzó un silencioso dramatismo con la muerte de Bernarda, simultánea a la suerte agotada de su esposo que lo pierde todo en una partida de cartas; la magia del talismán que representó Bernarda Cutiño ante la dependencia y subordinación de Benavides y Pinzón resurgió. Esa ventura se tornó en fatalidad cuando ella perdió su condición indómita al resistir, más y más, la oscuridad de Santa Gertrudis y San Miguel del Milagro. Luego del suicidio del antiguo pregonero, ya sin familia quedó Bernarda Pinzón en el camposanto. Igual que su padre, pasó de la opulencia a las privaciones, y continuaría el camino de su madre. El destino es uno de los motivos reiterativos en la ficción de Rulfo: la noción del eterno retorno reaparece de manera cíclica.

Con el paso de los años, el reconocimiento de *El gallo de oro* como novela se ha extendido también entre los académicos. Sin embargo, esta aceptación no ha sido tan contundente, como lo ha afirmado José Carlos González

Boixo;<sup>10</sup> el propio Rulfo la relegó al aceptar su publicación en Ediciones Era, junto a los guiones *La fórmula secreta* y *El despojo*. Y, a mediano plazo, el menosprecio de *El gallo de oro* se debe a que se le etiquetó como texto fílmico. Esa identificación, señala Douglas Weatherford, “habría sido ubicua y dañina” (2010, p. 43). *El gallo de oro* fue subestimado como texto literario porque, es natural, se le ha comparado con *Pedro Páramo*, cuya estructura es compleja; como un mural abstracto, a modo de símil, compuesto de “fragmentos”, además de la decantación del estilo y la ruptura del tiempo y espacio convencionales.

Hermenegildo Bastos señala:

Es conveniente recordar que San Miguel del Milagro, así como La Media Luna y San Gabriel forman parte de un mundo mayor, están incluidos (aunque de modo marginal) en el sistema capitalista [...] Los acontecimientos narrados en *El gallo de oro* forman la historia de un doble fracaso, creo yo: por un lado, el fracaso por no haberse superado el desorden en el sentido de la construcción de un nuevo orden; por otro, el fracaso del autor en tratar de entender su historia viva [y] el autor está ahí incluido en la historia como uno de sus personajes, no en la figura de este o de aquel en particular, sino en la figura de su narrador (2005, pp. 33 y 59).

La preocupación de Rulfo por la desigualdad social, incluso, el racismo dominante en la sociedad mexicana, sobresale a lo largo de *El gallo de oro*; su escepticismo ante el genuino avance de la condición humana también está presente en esta novela. A pesar del agitado devenir de las acciones, su inmovilidad es sofocante, sobre todo a partir de la secuencia XI: “Y se quedaron. Frente a una cubierta de mármol estaban los dos distribuyéndose las cartas para continuar el juego. No muy lejos de ellos, sentada en el

<sup>10</sup> El crítico español escribió en 2010: “toda la crítica, sin excepciones, ha considerado que se trata de un texto literario —novela, novela corta o relato— que debe analizarse al margen de su funcionalidad con los proyectos cinematográficos a los que dio origen” (González Boixo, 2010, p. 86).

mismo sillón de alto respaldo que ocupó al llegar, Bernarda Cutiño los observaba, teniendo a su hija dormida sobre el regazo” (2010, p. 124).

Alberto Vital explica que la novela *El gallo de oro* ahora podría verse como “una lectura en clave del medio cultural de la época [donde] Dionisio Pinzón es un trasunto del mismo Rulfo, en la medida en que Pinzón fue el apellido que en varios momentos el jalisciense eligió para abocetar un personaje tan afín a él como fuera posible, a la persona de carne y hueso [...] Rulfo debió haber percibido: él traía una especie de poder simbólico entre las manos”; perderlo era un alto riesgo: más por las tretas y artimañas de figuras que –como él– representan al apostador, y no tanto por las leales contiendas “en un cotidiano palenque virtual donde se enfrentará con todos los demonios de la página en blanco” (2006, p. 428). Vital planteó la analogía entre el autor y el protagonista por la situación de Dionisio, donde en la página inicial se lee: “Amanecía” es idéntica a la del Rulfo en esos días: “ambos representaban al individuo aislado en medio de poderes económicos y simbólicos, al hombre celoso de su independencia y de sus proyectos, en riesgo de ser atrapado en una maraña de intereses” (p. 428).

El aprecio y valoración de *El gallo de oro* por parte de académicas y académicos ha ocurrido de manera paulatina durante los últimos tres lustros, aunque aún está lejos de la lectura, análisis e interpretaciones de lectores comunes y especialistas que ha tenido *Pedro Parámo*. Weselina Gacinska señala: “*El gallo de oro* nunca ha recibido la atención debida por parte de los críticos de la literatura. La escasa bibliografía y pocas ediciones del libro, en comparación con amplios estudios sobre *Pedro Páramo*” (2018).

*El gallo de oro*, concluimos, ha despertado mayor atención de los lectores en los últimos años: entre 2016 y 2019 se han realizado tres reimpressiones del texto. Los altibajos en la recepción y valoración de *El gallo de oro* se deben, sobre todo, a la difusión editorial. Al principio, la poca aceptación del texto –siempre en comparación con *Pedro Páramo*– se debió, hay que reiterarlo, a su publicación como “texto para cine” y a su asociación

con la película de Gavaldón. *El gallo de oro* sintetiza las diversas vertientes de los intereses temáticos y vetas creativas de Rulfo: su devoción y nostalgia por el México rural, sus costumbres, su vida doméstica, además de su ambición por plasmar en la literatura, mediante una atmósfera realista del espacio, el ambiente y habla del México campirano. J. Patrick Duffey anota:

Si comparamos *El gallo de oro* con las otras obras literarias de Rulfo, algo parece estar faltando en el primero [...] lo que no está presente [...] irónicamente, es el contenido visual y las técnicas cinematográficas que constantemente enriquecen las páginas narrativas como *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Mientras que la creatividad sónica de *El gallo de oro* está a la altura e incluso rebasa la de sus obras más famosas. [...] Esto arroja luz no sólo en cuanto al concepto que Rulfo tenía de lo que era un libreto cinematográfico, sino también en cuanto a lo que para él era una novela publicable. *Para Rulfo, un guion cinematográfico [...] debe acompañar las imágenes logradas por alguien más; una novela, en contraste, debe ofrecer tanto lo visual como lo sonoro* (las cursivas son de quien escribe; 1996, p. 62).

## 23. *El imperio de la fortuna* de Arturo Ripstein

El vínculo entre realidad, verosimilitud y ficción se advierte implacable en la adaptación de *El gallo de oro*, realizada por Arturo Ripstein. El final de *El imperio de la fortuna* (1986) -en el que muere Bernarda Cutiño- es semejante a la versión de García Márquez (1963). En el guion de Paz Alicia Garciadiego hay una acentuación del drama: delinea a los personajes alejándose del texto del escritor jalisciense; con llana temeridad adaptó la obra de un clásico en vida. “Cada vez que hago una adaptación, leo el libro dos veces, lo guardo en el fondo del libreto y no lo vuelvo a consultar [...] si tengo alguna duda que resolver saco lo que tengo en la cabeza y recurro a mi propia intuición”. Aunque era su primer guion cinematográfico, Garciadiego declaró: “no me iba achicopalar porque fuera Rulfo. Eso me lo dije muy clarito desde el primer día: -no importa que sea Rulfo, es tu película-” (Garciadiego, 2012, p. 102).

Al terminar la última partida, antes del desenlace aciago, en la penumbra el gallo milagroso salta y cacarea frente a un espejo en el que se refleja junto a una botella vacía. Después de la pérdida total, envuelto en ira, Dionisio deja la mesa y corre hacia el sillón de su mujer para anunciarle que ya nada es suyo: “¡Caponera. Despierta Caponera [...] Despierta, chingao, Lo perdimos todo, hasta esta chingada madre [el collar de perlas que le arranca del cuello y arroja contra el piso]. Nos quedamos sin un solo centavo!”, y sigue gritándole: “¿Por qué no me avisaste que estabas

muerta?”, repite, mientras golpea el cuerpo inerte.<sup>1</sup> Luego corre a despertar a su hija: “Se murió, la cabrona de tu madre, se murió y yo seguí jugando”. La magia de talismán que le atribuyó a su mujer desapareció y Dionisio quedó en la ruina. *La Caponera* estuvo sentada cerca de él durante las interminables partidas de cartas.

Mientras Bernarda Pinzón acomoda en su regazo la cabeza de su madre, Dionisio toma unos tragos de mezcal, entra en sosiego y regresa a la habitación, saca una pistola, se sienta ante un pupitre de cuyo cajón toma un pequeño espejo; estoico, se pinta el bigote con un crayón, luego se persigna con el escapulario que siempre lo acompañó. La escena sale de cuadro y se escucha el disparo que acaba con su vida. En *El imperio de la fortuna* priva el azar que se encuentra con la fatalidad; se acentúa más la suerte como expresión del destino.

A ese final dramático se acercan los últimos instantes de la versión de García Márquez (1963): Lorenzo Benavides apuesta a *la Caponera*, la pierde y enseguida se suicida. En la película de Gavaldón, el drama se asoma por instantes, encarnado en un dócil Dionisio Pinzón; el estruendo de la fiesta, los cohetes y las canciones predomina.

Ripstein, en cambio, se propuso una versión propia y contextualizada en nuestra realidad durante los años ochenta. Le da un giro a la realidad social, a través de gestos y detalles ficcionales, como el momento en que *la Pinzona* se sube a un taxi ya de noche, mientras, en medio de la oscuridad, provoca al pasajero que viaja junto a ella: “La Pinzona hace el gesto de arreglarse algo en los zapatos, se levanta la falda y abre las piernas. Disimuladamente comienza a acariciar lo muslos del campesino. El hombre está desconcertado” (Garcíadiego, s. f., p. 119).<sup>2</sup> Mientras tanto, en la

<sup>1</sup> Aparece un guiño sobrenatural, que signó la literatura de García Márquez y es natural en la obra de Rulfo. Aunque Ripstein no llegó al realismo mágico porque “es difícilísimo de llevar al cine [...]; es hiperbólico y las hipérbolas sólo son concebibles en la imaginación, no son concretas y el cine es absolutamente concreto” (Noticias 22, 24 de mayo de 2017).

<sup>2</sup> La copia que se consultó, y que Diego Sheinbaum Lerner facilitó a quien escribe, no tiene portada.

radio se oye una pelea de box internacional narrada por Jorge Alarcón, un legendario cronista deportivo de radio y televisión de los años ochenta. Entonces, los usos y costumbres de la vida citadina ya se habían instalado en el México rural.

Entre la publicación de *El gallo de oro* como guion de cine (1980) y su edición como novela (2010) transcurrieron 30 años; fue el mismo tiempo que Pedro Páramo esperó a Susana San Juan, y el mismo tiempo que pasó desde la primera adaptación de “Talpa” y la filmación de *El imperio de la fortuna*: una película que cambió los paradigmas y rompió el imaginario del México rural frente al urbano: la vida citadina asediaba los territorios agrarios desenmascarando sus bondades. Reveló la existencia rasante ahí donde se diluyen las fronteras y las configuraciones territoriales y coexisten territorios y poblaciones que podríamos denominar híbridas (menos por eufemismo, más por la ambigüedad transicional).

Antes de *El gallo de oro*, Rulfo había descrito la confluencia y el choque entre el campo y la ciudad en “Paso del Norte”, aunque en 1970, y por más de una década, este cuento había sido excluido, a partir de las ediciones de *El llano en llamas* del Fondo de Cultura Económica se reintegró a la colección de cuentos, aunque las referencias a la capital del país -la estación de trenes de Nonoalco, la Merced...- desaparecieron para siempre.<sup>3</sup> Éste es el único cuento de Rulfo, junto al relato “Un pedazo de noche”, en el que conviven la ciudad y el mundo rural. En *El gallo de oro* se observa una inversión: la migración del campesinado a las urbes y el incesante incremento del bracerismo que condujo a introducir usos y costumbres citadinas en la vida rural. El consumo global y el desarraigo de la vida comunitaria y las lenguas originarias. Ripstein desmitificó la existencia bucólica y la abnegación recreadas en el cine mexicano; desnudó arquetipos y convenciones de la vida agrícola proyectados en nuestra tradición

<sup>3</sup> “Paso del Norte” quedó fuera de *El llano en llamas* en la novena reimpresión de la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica (1970). El cuento se reincorporó en 1980, en las distintas colecciones del Fondo de Cultura Económica, aunque se suprimieron 17 líneas respecto de la primera edición (García Bonilla, 2009, pp. 222 y 254-255).

cinematográfica. Una identificación más entre Rulfo y Ripstein es que sus personajes pertenecen a sectores, alejados del *statu quo*; incluso quienes tienen poder, de una u otra forma, se terminan “desmoronando como si fuera[n] un montón de piedras”.

La historia en torno a las peleas de gallos y los juegos de azar es un drama que se realiza en la figura de *la Pinzona*, quien seguirá los pasos errantes de su madre, *la Caponera*. Esta adaptación es sombría, y sus protagonistas encarnan la crudeza sexual del deseo; confiere elementos descriptivos que enriquecen, para empezar, el entorno de San Miguel del Milagro. Ripstein muestra uno sus preceptos al adaptar un texto o un hecho: “la manera en que se cuenta la historia es la historia [...] Hay que estar atento qué te inspira” (ADN Opinión, 2016). La “manera”, pues, es la interpretación del cineasta que, por lo demás, no tiene por qué ceñirse al texto literario, lo cual es innecesario: los medios del cine no son los de la literatura. Él mismo reconoce que lo primero que debe hacer un cineasta cuando adapta una obra literaria es traicionar al autor (Filmaffinity, s. f.).

En *El imperio de la fortuna* (1985) la turbulencia intensifica la narración con un realismo punzante: vemos un Lorenzo Benavides pragmático y pendenciero; un Dionisio rencoroso, taimado e iracundo; una *Caponera* bravía e incólume, a quien el aislamiento hunde en un mutismo agónico.

Esta versión está más cercana a la atmósfera que rodea al texto rulfiano. En distintos pasajes alcanza un hiperrealismo perturbador; su atmósfera nos recuerda a *Los olvidados* (1950) de Buñuel, a quien Ripstein descubrió en la adolescencia cuando vio *Nazarín* (1958); el aragonés fue maestro y amigo del joven, hijo del productor Alfredo Ripstein Jr. Fiel a sus principios, como en casi toda su filmografía, el realizador nos deja ver, sobre todo, la maldad congénita de la condición humana que vive entre instantes aciagos e inefables culpas. Al explicar de qué trata *El imperio de la fortuna*, Paz Alicia Garcíadiego declaró: “trata de la cultura del poliéster en el campo, en el medio rural” (Yanes Gómez, 1996, p. 40). Tengamos presente que fue durante el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988) cuando se implementó una radical política económica con

la privatización de empresas paraestatales por no ser prioritarias para el “desarrollo nacional”, lo cual significó la instauración de una política neoliberal, que se manifestó en la presencia de nuevas formas de producción y, por ende, en el consumo de productos comestibles, bártulos, que ya se importaban de los Estados Unidos y, en general, en la vida cotidiana.

La película se realizó a finales de 1985 en la comunidad de la Trinidad Tenexyecac (Ixtacuixtla), a unos diez kilómetros de Tlaxcala. Para inicios de 1986 la filmación había concluido, y la muerte impidió que Rulfo asistiera al estreno. Además de los momentos sofocantes que dejan ver el infortunio y las desgracias de los protagonistas, su crudeza alcanza, por instantes, el esperpento. Blanca Guerra destaca por su naturalidad: imprime el carácter ingobernable de *la Caponera*, que anuncia su decadencia con ansiedad silenciosa, ablandada por el alcohol. Antes, para romper el típico ambiente de los palenques, en vez de cantar una canción ranchera o un corrido irrumpe el sarcasmo bufo al escucharse la canción "Volare" ("Nel blu dipinto di blu" -1958-) que deja ver el optimismo de finales de los años cincuenta. La escena es notable: *la Caponera* canta desentonada y sin cadencia rítmica; la desafinación contrasta con un enfoque de la protagonista desde la cintura (plano americano) que luego va alejándose con lentitud -coincidiendo con la duración de la canción- hasta verse a lo lejos, en un plano general, situada en un nicho, entre dos columnas, como divinidad profana. Al dejar fuera la música popular, sobre todo los mariachis, se deslinda de la tradición del cine mexicano que utilizaba la imagen de cantantes conocidos que también actuaban. El mejor ejemplo de ello es Lucha Villa en la versión de Gavaldón. El guion de Paz Alicia Garciadiego contiene una minucia exhaustiva de los objetos, incluso más ínfimos, de las escenas que rodean a los personajes; recrea ambientes, construye un mundo paralelo frente a la realidad social que está viviendo el país.

La presencia de "Volare", interpretada casi en recitativo, es un desliz de humor negro; un contraste festivo y sombrío, frente a la pletórica de otras versiones. Este detalle deja ver cómo la vida citadina, aun cosmopolita,

terminó por integrarse a la vida rural. Asimismo, Paz Alicia Garciadiego sustituyó los mariachis por músicos de banda, porque fue un requisito de Ripstein, a quien no le gustaba el género ranchero.<sup>4</sup> La historia comprende el argumento original completo –a diferencia de la versión de Gavaldón, que sólo abarca la primera parte– y se apega más al texto y al drama de la condición humana, respirable como ocurre en los textos de Rulfo, incluso en los menos conocidos como “Un pedazo de noche”.

El pesimismo y la conciencia de un país siempre en crisis son rasgos en los que coincidían Rulfo y Ripstein: “[México] es un país escalofriante; un país de sobrevivientes y de cosas tenebrosas. Hablar de eso (en mis películas) es apenas una revancha minúscula; México es un país difícilísimo [...] Hablo mal de él, tengo todo el derecho del mundo, lo padezco” (Corre Cámara Cine, 26 de mayo de 2014). En 1987 *El imperio de la fortuna* ganó la mayoría de las categorías del Premio Ariel; de entre ocho estatuillas, el Ariel de Oro fue para Ripstein, y a Rulfo se le concedió el Ariel de Plata por mejor guion original de Paz Alicia Garciadiego.<sup>5</sup> Obtuvo premios en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y Ernesto Gómez Cruz recibió la Concha de Plata como mejor actor en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Esta adaptación es una de las más originales que se han hecho a partir de los textos de Rulfo y, como en muy pocas, hay un equilibrio entre la libertad del director para concebir su propio guion –que, sin duda, puede leerse como texto literario– funcional para la realización cinematográfica, logrando una homogeneidad de imagen y atmósfera audiovisuales.

<sup>4</sup> Con todo y el rechazo al género de esta música, Ripstein llevó al cine su visión acerca de la vida de Lucha Reyes: *La reina de la noche* (1994); claro, aquí la importancia se centró en la mítica figura de la música ranchera quien fue consumida por el alcoholismo, como la misma Bernarda Cutiño.

<sup>5</sup> *El imperio de la fortuna* concedió el Ariel de Plata por mejor guion original a Juan Rulfo; también fueron premiados Ernesto Gómez Cruz (Mejor actor), Ernesto Yáñez (Mejor actor de cuadro), Arturo Ripstein (Mejor dirección), Carlos Savage (Mejor edición), Ana Sánchez y Patrick Pasquier (Mejor ambientación) y Alejandro Parodi (Mejor coactuación masculina). Ernesto Gómez Cruz, además, fue galardonado como Mejor actor en el Festival Internacional del Nuevo Cine Internacional de La Habana (1986).

Sobre la manera de concebir sus personajes, Paz Alicia Garciadiego declaró que partió del principio de la contradicción: “trato de apuntar más a sus vicios que a sus virtudes [...] es en los vicios y en los pecados donde radica la humanidad [...] María Magdalena es más entrañable porque no oculta sus vicios. Yo hago que mis personajes [los] digan en voz alta. Descanso mucho en los diálogos. Nunca he creído en la teoría de que al cine puedes narrarlo sin diálogos” (Garciadiego, 2012, p. 103). *El imperio de la fortuna* es el largometraje que proyecta con mayor contundencia la esencia de los motivos conductores de la obra rulfiana; es el único en que el guionista y el director decidieron una adaptación libre (donde el texto literario funciona sólo como “inspiración” o punto de partida) y, con todo, recupera el texto original y lo reinterpreta acentuando al extremo rasgos de los personajes, desplazando el tiempo de los acontecimientos y, por ende, da al contexto un enfoque distinto y una nueva interpretación del texto literario.

La primera película de Arturo Ripstein es *Tiempo de morir* (1966),<sup>6</sup> se realizó a partir de un texto de García Márquez con guion de Carlos Fuentes: es una sobria historia campirana, que Ripstein llamó *western*, envuelta en las típicas venganzas entre familias que atravesaron la crisis no sólo del cine mexicano, sino de un mundo que se estaba globalizando, y en que la noción de identidad se estaba diluyendo en los distintos sectores de la sociedad. Desde la presidencia de López Mateos (1958-1964) ocurrieron muchos cambios: en esos años se vivió el auge del desarrollo estabilizador (el “milagro mexicano”), y el PRI –recuerda el director– todavía apelaba a la retórica de la reforma agraria: “*El imperio de la fortuna* ocurre a seis años de la crisis económica,<sup>7</sup> en una Ciudad de México que

<sup>6</sup> Alfredo Ripstein Jr. obtuvo los derechos del guion *El charro*, escrito por García Márquez, y se convirtió en *Tiempo de morir*.

<sup>7</sup> La crisis económica se acompañó de una creciente crisis política; ostensible en las elecciones presidenciales del 6 de julio de 1988, cuando se cayó el sistema de cómputo y, con ello, la difusión de los resultados que no favorecían al candidato del PRI. Cuando se recuperaron las funciones de cómputo, se declaró el triunfo de Carlos Salinas de Gortari. Y, como se sabe, la debacle del sistema político mexicano ocurrió el 23 de marzo de 1994, con el asesinato, en Tijuana, de Luis Donaldo Colosio, durante un acto de campaña del aspirante a la presidencia. Antes el primer día del año se inició en Chiapas el levantamiento armado del Ejército

ya no está tan orgullosa de tener siete millones de habitantes y sí muy avergonzada de tener dieciocho; entonces, yo creo que las diferencias son grandes” (Yanes Gómez, 1996, p. 40).

---

Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). La rebelión se extendió por 12 días; los pobladores (sobre todo, de las Cañadas, los Altos y la región norte del estado) demandaban justicia y reivindicación de los derechos de los pueblos indígenas del país.

## 24. Otras adaptaciones

La brevedad de la obra de Rulfo es inversamente proporcional a las adaptaciones que se han hecho de ella a partir de disciplinas tan disímiles como el teatro, la música, la danza y el cine: *El hombre de la Media Luna* (1976) y *Que esperen los viejos* (1976) de José Bolaños; *Tras el horizonte* (1984) y *Los confines* (1988) de Mitl Valdéz; *Nepomuceno Juanito* (1991) de Jorge Bolado. En perspectiva, la versión cinematográfica de *Pedro Páramo* realizada por Carlos Velo es más estimable de cuanto la crítica mostró en su momento. Los propios cineastas han reconocido que no es una versión fallida en todos sentidos. Mitl Valdez ha señalado que tiene cualidades en la fotografía y en la ambientación, aunque los protagonistas no tienen la apariencia de los hacendados mexicanos.

Rulfo comentó que el sentido trágico de *Pedro Páramo* reside en que éste y Susana San Juan son personas mayores que se encontraron luego de aspirar a una relación afectiva. “El *Pedro Páramo* de Carlos Velo me gusta mucho –ha comentado Juan Carlos Rulfo– porque es *kitsch*, y pese a que todo lo simplifica de manera lineal tiene su encanto, con todo y John Gavin. Los brasileños han sabido crear espacios de cierto realismo rulfiano más acertados que en México. En este sentido, el cine de ficción mexicano es más rezagado” (González, 2017, p. 11).

Para tener una visión panorámica del corpus de la vida y obra de Rulfo que se ha llevado al cine, habría que observar trabajos de Roberto Rochín, Jaime Ruiz Ibáñez, Juan Carlos Rulfo y Carlos Velo. Los cortometrajes de Rochín, *Un pedazo de noche* (1991) y *Paso del Norte* (1995) son excepcionales por la pulcritud con que los respectivos guiones se ciñen a las obras originales, recuperando los paisajes urbanos, los ambientes y

la atmósfera anímica de manera cabal; asimismo, son notables porque estos dos textos son los únicos en los que la Ciudad de México está presente en la obra de Rulfo. El cineasta no relega su importancia y la integra en el resto de sus textos de manera cautelosa. Es significativa su introducción, pues recuerda el texto que antecede a la película *Vagabunda* (ya mencionada en el capítulo “Las fotografías de *En los ferrocarriles: testimonio, experimentación y creación*”). La película de Rochín es introducida por un “Noticiero México Moderno”. Con fotografías de los nacientes rascacielos en la capital del país, una vista de la Avenida Juárez, de edificios gubernamentales en el centro de la ciudad, un *jet* elevándose en una pista... y se escucha una voz con ritmo dinámico: “México irrumpe con pujanza al mundo moderno, gracias al progreso. Se industrializa el país, se crean nuevas fuentes de trabajo. Para los mexicanos la Ciudad de México es ya una de las más grandes e importantes del mundo”. El texto se realza con un fragmento de música orquestal nacionalista.<sup>1</sup> Luego se ve a transeúntes viendo desde una novísima televisión en un almacén de 20 de noviembre y Venustiano Carranza, a mucha gente caminar por el zócalo y en segundo plano la catedral metropolitana; una pareja ataviada con elegancia entrega unas monedas a un músico ambulante (mientras él hombre dice a su esposa: “mira, pobre hombre”). Después, a unos pasos (empieza la historia): un bracero es atropellado por un automóvil. Rochín destaca una constante en Rulfo: el choque entre progreso y tradiciones (Rochín, 2008).

En 2004 Rochín filmó el cortometraje *Cleotilde* –en color– a partir de un borrador del escritor; lo protagonizaron Pedro Armendáriz Jr. y Ana Claudia Talancón, quienes transmiten cierta impostación. El resultado no alcanzó la hondura que aspiraba Rochín a partir de un texto

<sup>1</sup> El inicio de *Paso del Norte* de Rochín recuerda la espléndida introducción de *Raíces* (1954) de Benito Alazraki con imágenes de avenidas y edificios emblemáticos de la Ciudad de México y sus nacientes rascacielos. Como la estructura desnuda de la Torre Latinoamericana. La amplia sucesión de imágenes está ambientada con el poema sinfónico “Janitzio” de Silvestre Revueltas.

desconocido para la mayoría de los lectores;<sup>2</sup> aun así este cortometraje es notable porque rescata la atmósfera trágica (centrado en la infidelidad y el crimen). La narración del asesino -y narrador-protagonista- recuerda al hombre que describe con frialdad sicópata cómo mató a Remigio Torricos en “La cuesta de las comadres”.

*Un pedazo de noche*, *Paso del Norte* y *Cleotilde* aparecieron reunidos como largometraje con el nombre de *Purgatorio* (2010); Rochín integró el ambiente ciudadano ficcional que Rulfo se propuso incorporar a la existencia rural. Dos líneas de “Cleotilde” transmiten la esencia del estilo rulfiano, delineado por la memoria y la culpa: “Yo sé que todo lo que uno mata, mientras siga vivo, sigue viviendo. Eso es lo que pasa” (Rulfo, 1994, p. 38): la culpa es una constante en la obra de Rulfo.

Rochín es un preciosista de la imagen, logra que las escenas aparezcan con la naturalidad que las narraciones -aun las adaptaciones- lo exigen. Algo semejante ocurre con el cortometraje *Agonía* (1991) de Jaime Ruiz Ibáñez, quien en su ópera prima -con los recursos de un estudiante- realiza una adaptación libre del texto “Los girasoles”, protagonizado por Arcelia Ramírez e Ignacio Guadalupe: Lucio Muñoz asesina a Pedro Jiménez, quien es recordado por Lucio mientras agoniza: imagina que huye y en su evocación justifica los motivos que lo llevaron a disparar contra el cuerpo de su víctima, que a su vez violó a su hermana. Lucio debe limpiar la afrenta porque su madre antes de morir le pidió que cuidara y defendiera a la joven; representa la memoria de la madre hecha deber. La venganza, la culpa y la pérdida son temas que recuerdan a Dolores y Juan Preciado, al cuento “¡Diles que no me maten!” y, de manera indirecta, a “Talpa”. Las palabras de Margarita, ya moribunda -la madre de los hermanos gemelos Lucio y Carmela- recuerdan las de Dolores Preciado cuando pide a su hijo que exija a Pedro Páramo, “Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio”.

<sup>2</sup> El texto “Cleotilde” se publicó por vez primera en los textos incluidos en *Los cuadernos de Juan Rulfo* (1994) y también se integró a la sección “Otros relatos” -que incluye 13 textos- en la edición de 2017 de *El gallo de oro y otros relatos* (republicada en 2019).

Si se exceptúa la armónica que se escucha tras el disparo homicida, el drama en la historia es rotundo: la mirada se pierde en el horizonte, el rostro es de perplejidad manchado por la culpa. La música banaliza la atmósfera, aún más si recordamos el sugerente poder de los paisajes sonoros y la eficacia del silencio en la literatura de Rulfo.

Una adaptación, también libre y profunda, es *Los confines* (1988) de Mitl Valdez (de entre las 100 mejores películas del cine mexicano, ocupa el sitio número 40). El guion, del mismo director, se basó en pasajes de “Talpa”, “Diles que no me maten” y *Pedro Páramo* (el encuentro misterioso de Juan Preciado con los hermanos incestuosos, poco antes de que lo mataran la sed y los murmullos de las ánimas en pena). Éste es un ejemplo de cómo Mitl Valdez asimiló con parquedad y perspicacia la atmósfera rulfiana: desde las sonoridades y no de la música, la cual siempre carga -de antemano- con un imaginario regional, de género de autor. Un ejemplo lo encontramos en *Pedro Páramo, el hombre de la Media Luna*, cuya banda sonora es de Ennio Morricone, acaso el más grande compositor de cine (compuso más de 500 partituras) en el último tercio del siglo xx. En la fastuosa dramatización de José Bolaños, la música intensifica la tensión entre los protagonistas; enfatiza el matiz amoroso-afectivo, más que el pasional-erótico. Se aprecia a un severo Pedro Páramo, interpretado por Manuel Ojeda, más abismado en sus evocaciones de la niña Susana, con la penetrante melodía del oboe que recuerda al espectador otras bandas sonoras de Morricone. En este caso, el tema central semeja mucho a uno de los temas que se escuchan en *Érase una vez en América* (*Once Upon a Time in America*, dirigida por Sergio Leone). Las atmósferas espaciales, el uso de la música como ambientación, son aspectos sobre los cuales la crítica no ha profundizado lo suficiente. En *Pedro Páramo, el hombre de la Media Luna*, la música acentúa la pasión, aun extasiada, de Pedro Páramo por Susana San Juan. La belleza e interpretación de Venetia Vianello es la de una bella esfinge; sus parlamentos son lineales y sin fraseo; su semblante, en conjunto, deja ver a una Susana San Juan pasiva más que desdeñosa. Bolaños proyecta este vínculo malogrado,

siempre en conflicto, acentuado por la soledad que rodea al protagonista, extraviado en la hacienda que habita.<sup>3</sup>

Rubén Gámez fue muy lejos en su interpretación personal; por ejemplo, en un libreto que escribió a partir de “Talpa”, los protagonistas aparecen cantando en un *freeway* de Los Ángeles, California, al final de la película. Él mismo se preguntó: “¿sería esto llevar las cosas a un extremo?, ¿sería una grave falta? No lo creo, puesto que el cine es un medio de expresión que día a día se renueva, se aleja más de cualquier ortodoxia y le es imperativo el cambio constante y no hay que temer conformar, transformar, trastornar toda la historia que se considere vital, importante” (Yanes Gómez, 1996, p. 69).

Juan Carlos Rulfo ha señalado que a finales de los años setenta, Gámez y su padre trabajaban en la adaptación cinematográfica de *El llano en llamas*, aunque situado en el zócalo de la Ciudad de México, “donde por cierto empieza *La fórmula secreta* [...] Les tocó vivir tiempos históricos diferentes. La película no se concretó porque [José] López Portillo mató al cine nacional y lo volvió más oscuro. Nos hacen falta trabajos que jueguen con la realidad y la metáfora” (González, 2017, p. 11).

<sup>3</sup> González Boixo señala que el propio Rulfo participó en el guion de la adaptación de *Pedro Páramo* que realizó José Bolaños (1976). Significa que no estaba tan alejado del medio cinematográfico (González Boixo, 1998, p. 333).



## 25. Juan Carlos Rulfo. El cine: documento, memoria y biografía

El cineasta y documentalista Juan Carlos Rulfo (1964)<sup>1</sup> nos deja un testimonio excepcional sobre el pasado de sus ancestros y actualiza la memoria en su padre: la observa como un archivo histórico y -a la vez- como un ente que desde la evocación y el recuerdo revitaliza y reinterpreta hechos y existencias individuales e historias colectivas. En *El abuelo Cheno y otras historias* (1993), el cineasta va en busca de los rastros de su abuelo que fue asesinado cuando su padre tenía seis años de edad. Ese hecho marcó la vida del escritor. El cineasta llega hasta la hacienda de San Pedro Toxín y sus alrededores para entrevistar a sobrevivientes de la época de Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, quienes cuentan cómo vivía y cómo era el hacendado. Es revelador el anecdotario y la recreación del habla; las historias de vida podrían volverse relatos fantásticos. El cineasta enfatiza el modo de hablar, además del anecdotario que recuerdan los ancianos, quienes dejan ver al espectador las geografías: la topografía, el ambiente y la domesticidad que les rodea. Una atmósfera de nostalgia, lejos del sentimentalismo que sí se atisba en *Del olvido al no me acuerdo* (1999): la indagación de huellas visibles de su padre, se alterna con las declaraciones de amigos y conocidos, así como de doña Clara Aparicio, madre del cineasta, quien trae al presente instantes significativos de sus encuentros con el joven Juan Pérez Vizcaíno, y cómo se convirtió en Juan Rulfo.

---

<sup>1</sup> Juan Nepomuceno Pérez Rulfo Vizcaíno (1917-1986) y Clara Angelina Aparicio Reyes (1928-2023) contrajeron matrimonio el 24 de marzo de 1948 en el Templo del Carmen de Guadalajara; procrearon cuatro hijos: Claudia Berenice (1949), Juan Francisco (1951), Juan Pablo (1955) y Juan Carlos (1964) (García Bonilla, 2009 p. 119).

Uno de los logros significativos de estas dos cintas es la recreación de la intimidad en los escenarios y entornos geográficos. Las sonoridades son muy relevantes para Rulfo; habrá que recordar que el nombre de su primera novela, en la versión que entregó al Centro Mexicano de Escritores es *Los murmullos*. También es revelador que Juan Preciado deje de respirar mientras está buscando al padre; y al concluir la primera parte de la novela muera por efecto de los murmullos. Cuando su padre murió, el cineasta comenta: “mi madre nos reunió y nos dijo que debíamos ir a buscar sus recuerdos. Fue tal la insistencia que agarré una cámara de video y me fui al sur de Jalisco [...] Yo no sabía qué iba a buscar ni qué iba a encontrar, pero tenía la idea de preguntar a las gentes sobre él. Fue un viaje hacia el pasado” (Roffé, 2003, p. 239).

*El abuelo Cheno y otras historias* –anota Jorge Ayala Blanco– es la improbable crónica documental de un homicidio inextinguible [...] Juanito Pérez Rulfo, el futuro poeta narrativo. Casi tres cuartos de siglo después, una empinada vereda pedregosa lleva al guía octogenario don Jesús el Motilón *naïvement* bilingüe (“Ai do no / I don’ t know”), hasta el lento promontorio donde, *in situ* asesino y con base de cemento, una cruz de alambrón se alza en memoria funeral del hoy legendario Abuelo Cheno (Ayala, 1996, p. 4).

Rulfo había sellado con su proverbial silencio esa historia doméstica regional y evitó reabrir las heridas que nunca cicatrizaron del todo. Significaba caer en la oscuridad fangosa que había dejado en el escritor: el asesinato de su padre.

En 2017, cuando Juan Carlos Rulfo dio a conocer *Cien años con Juan Rulfo* con motivo del primer centenario de Rulfo, la serie se estrenó en la Cineteca Nacional en noviembre de 2017, y a partir de ese mes se transmitió en el Canal 22 de la televisión abierta hasta que llegó a la plataforma de Amazon en el otoño de 2021. El misterio que ha rodeado la vida del creador nacido en Apulco (Tuxcacuesco), a unos 180 kilómetros al sur de Guadalajara, el prestigio de su obra literaria y, en las últimas

décadas, de su obra fotográfica; así como la influencia que su literatura sigue teniendo en las artes y las humanidades, son razones suficientes para que las grandes audiencias se acerquen a *Cien años con Juan Rulfo*.

El hijo menor del escritor es un viajero que fija los recuerdos de sus informantes y conserva la libertad discursiva. Por momentos su trabajo está más ligado a la antropología social, incluso a la historia cultural, que al documental biográfico. El cineasta cumple varios propósitos, incluso catárticos, a lo largo de sus expediciones: acude al reencuentro con su padre y descubre detalles que el hermetismo, la idiosincrasia y el pudor le dificultaron explicar al escritor; por ejemplo, la muerte violenta de su padre. El cineasta transita de la posición del observador que escucha e indaga hasta alcanzar un papel protagónico en la serie; lleva al espectador a un territorio donde se desdibujan las fronteras entre biografía y autobiografía; hacia la recuperación de la memoria, testimonio e historia.

La serie de Juan Carlos Rulfo es un rastreo de las huellas del fotógrafo y escritor; durante su periplo las voces traen al presente hechos y experiencias anímicas que adquieren nuevas tonalidades, desde el afecto de familiares amigos y colegas; la sapiencia de intelectuales y artistas hasta el análisis de los académicos que destacaron y dieron sentido a ciertos temas. La fotografía y el cine se actualizan a través de la mirada de un país sitiado por el despojo y la impunidad en todos los sectores de la sociedad; desde la austeridad personal hasta los pletóricos hallazgos del ícono de la cultura mexicana, cuyo prestigio pervive, como el de todos los clásicos. Su mayor fragua es el paso del tiempo.

Juan Carlos Rulfo trazó la ruta de su viaje llevando al espectador a un territorio donde se desdibujan las fronteras entre biografía y autobiografía. A lo largo de los episodios escuchamos la voz adolorida de Rulfo leyendo fragmentos de “Luvina”, “¡Diles que no me maten!”, “Talpa” y *Pedro Páramo*.

Se recuperan fragmentos de conversaciones con Mercedes Milá, Luis Suárez, Eduardo Lizalde y, sobre todo, Joaquín Soler Serrano, que confieren al documental un aliento pausado entre el *adagio* y el *andante*; entre

el *leitmotiv* del solista y la polifonía de voces que evocan, relatan o analizan diversos tópicos en torno al escritor. El documentalista preserva la intimidad y algunos atavismos que heredó de su padre, quien platicaba con los viejos personajes de la región, las festividades y los desconuelos de la existencia. En su recorrido simboliza a Juan Preciado, quien fue a buscar a su padre por encargo de Doloritas, del mismo modo que ciertos rasgos del abuelo “Cheno” se manifiestan en el dueño de la Media Luna, Pedro Páramo.

En *Cien años con Juan Rulfo*, Juan Carlos Rulfo recorre la región sur de Jalisco, donde nació el escritor; recuerda la tragedia que significó el asesinato de su abuelo y la infancia de su padre; visita el orfanatorio “Luis Silva”, donde su padre estuvo recluido (1927-1932) bajo una disciplina carcelaria y donde aprendió a deprimirse; recrea el contexto de violencia de la Guerra Cristera (1926-1928), cuyos cultos se reanudarían después de tres años de suspensión. También muestra los recorridos de Rulfo por Guadalajara, donde se encontró por vez primera (1944) con la jovencita de 15 años, Clara Angelina Aparicio Reyes (1928-2023), quien se convertiría en su esposa casi cuatro años después. Durante el noviazgo él le escribió más de 80 cartas que se reunieron en *Aires de las colinas: cartas a Clara* (2000): reveladoras porque dejan ver el carácter del escritor, los avatares de su vida diaria, así como el desarrollo de su trabajo literario y su publicación. El epistolario está presente a lo largo de la serie. La voz en *off* del cineasta lee fragmentos que contextualizan escenas y temas: la infancia de Rulfo, los recuerdos aciagos de las sucesivas muertes de familiares; su madre, María Vizcaíno, murió cuando el futuro escritor y fotógrafo sólo tenía 10 años.

La serie se conforma de siete capítulos. El primero, “Hacia *El llano en llamas*”, deja entrever la orfandad de nuestro personaje, su predisposición a la parquedad y el aislamiento, a la escritura y el ensimismamiento. *El llano en llamas* (1953) representó un hito en las letras mexicanas. Las técnicas que empleó son inéditas. Los diálogos transmiten una polisemia explosiva a través de la elipsis; asimismo, el sustrato espacio-tiempo se

desvanece para adquirir una dimensión mítica: imaginarios de la ruralidad traslucen idiosincrasias, ritos mestizos del campo que, incluso, se han integrado a la noción de la mexicanidad.

El segundo capítulo, “*Pedro Páramo*, el oficio de escribir”, es el recorrido gremial y escritural; las búsquedas que cristalizaron en la novela, dividida en 69 apartados, donde los personajes están muertos. *Pedro Páramo* cautivó a lectores en todo el orbe; para empezar a grandes creadores como Susan Sontag y Werner Herzog, a quien, después de los Códices de fray Bernardino de Sahagún, la obra que más lo impresionó como texto literario fue esta novela. En opinión del compositor Julio Estrada: “[En Rulfo] todo está enfocado a pasar a través del sonido [...] No hay cosa que no suene en él [...] lo que hace es una novela de sonido o es una ópera para leer en privado” (Rulfo, 2017).

También vemos al escritor alternando la vida de burócrata con su ingreso, como becario, al Centro Mexicano de Escritores (1952-1954),<sup>2</sup> donde coincidió con figuras fundamentales como Juan José Arreola, quien lo había llevado a la revista *Pan* en la década anterior. Las afinidades literarias de Rulfo y Arreola, a pesar de ser dos personalidades muy opuestas, fluyeron hasta llegar a la cúspide de nuestras letras, rescatando

<sup>2</sup> Juan Rulfo formó parte de la segunda generación del CME (52-53) junto con Víctor Adib, Alí Chumacero, Donald Demarest, Ricardo Garibay, Enrique González Rojo, Miguel Guardia, Luisa Josefina Hernández y Neal Smith, coordinaban las sesiones de los miércoles, en la calle de Yucatán número 63, Margaret Shedd y Ramón Xirau. Rulfo recuerda que le tocó un grupo muy enjundioso: “Luisa Josefina Hernández era la más brava de todos; eran muy críticos, muy terribles, y guardaban frente a mí una distancia porque les parecía rara mi literatura [...] Pero Arreola ya conocía mi literatura [...] En el Centro me dediqué a terminar los cuentos en una atmósfera muy brava, muy hosca. Apenas se publicaron mis cuentos, se tradujeron a 24 idiomas”.

Ricardo Garibay, al evocar esas sesiones, escribió: “Rulfo me sacaba de juicio. Su aparente mansedumbre, su casi entera incapacidad intelectual, su lentitud de buzo, su genio publicista. Era el rey [en el CME]. Los gringos lo adoraban. Esto era lo que más me hacía desconfiar, la condición de *mexican curious* o de buen salvaje a los ojos de esos necios. Sólo de Rulfo se hablaba como de un grande indiscutible, y él no alzaba la voz y jamás le oí un argumento a propósito de nada. Escribía y nos leía los cuentos de su primer libro, escritos con poderosa incorrección, que yo señalaba. Se me veía casi con lástima [...] Me negué a releer los cuentos. Él iba a regalarme un ejemplar, pero sintió que yo no lo aceptaría. Me parecían cuentos de campesinos de pega, larvarios, acomodaticios, de entraña folklórica o populachera y nada más”.

el habla popular y convirtiéndola en literatura, decantando la escritura desde el oído y asimilando múltiples tradiciones tan distantes como la nórdica, la brasileña y la estadounidense. Después de una extensa novela concebida a su llegada a Ciudad de México (1935), *El hijo del desaliento*, Rulfo se fue al extremo opuesto: la síntesis, acentuando la palabra esencial, el sustantivo ya sin el adjetivo; la elipsis y la metáfora, confiando sensaciones de un sentido a otros (sinestesia). Más que recrear un habla, *Pedro Páramo* crea un habla campesina propia.

En el tercer y cuarto capítulos se advierten los alcances del autor en la fotografía y sus colaboraciones en el ámbito cinematográfico como asesor en la filmación de textos suyos y la escritura de algunos de los guiones más extraños en el cine mexicano (recordemos, sobre todo, *El despojo*, *La fórmula secreta* y *El gallo de oro*). “Las imágenes de Rulfo” revelan que fotografía y escritura son disciplinas mellizas en nuestro autor. En la serie se enfatiza una mirada independiente, rotunda y esencial en uno de nuestros fotógrafos mexicanos más importantes, cuya obra permaneció en el desconocimiento, sombreada o minimizada en el ámbito literario por más de tres décadas. Su trabajo fotográfico se conoció a nivel masivo hasta el verano de 1980. Antes tuvieron que convencerlo porque no quería aceptar ese doble reconocimiento como escritor y fotógrafo.

“Un hombre de cine” describe las aspiraciones del creador jalisciense por fundir imágenes en movimiento, texto y narraciones que dieran cuenta de México, su mayor pasión y preocupación. Juan Carlos Rulfo reprodujo una polémica conocida: en la adaptación de una obra literaria hay que ceñirse al texto literario o hay que hacerlo pedazos, tal como opinaban, por ejemplo, Arturo Ripstein y Toni Kuhn. Lo ideal es que guionista y director asimilen la esencia del texto literario y de sus proyecciones extraliterarias y las conjuguen desde una posición ética y estética.

En el quinto capítulo, “El México de Juan Rulfo”, observamos a un creador de curiosidades exquisitas, la historia es esencial para quien quiere conocer, en este caso, uno de los países con mayor diversidad cultural (multilingüe y multicultural) y, desde luego, con tradiciones que el

autor siguió conociendo cuando trabajó en la Comisión del Papaloapan (1954-1956). Ahí experimentó el choque cultural entre las aspiraciones de desarrollo económico de un Estado y la realidad de las sociedades agrícolas, su entorno natural y la preservación de sus formas de vida, sin excluir la vitalidad de sus ritos y el sincretismo religioso.

El olvido de estas comunidades es perceptible en la oblicuidad de sus personajes y en el propio silencio de Rulfo. La pérdida, individual y colectiva –en poblaciones rurales, indígenas y mestizas– fue el costo de la Comisión del Papaloapan: la derogación del proyecto fue terrible, señala el historiador Ricardo Pérez Montfort, una de las voces más críticas en esta serie: significó el fracaso de 40 años que podía reflejarse en la mirada llena de melancolía de las mujeres mixes que Rulfo fotografió. Este capítulo es acaso el más revelador de los episodios por las disciplinas que confluyen en él; un pasaje poco conocido de la vida del escritor y significativo de la realidad nacional por sus contradicciones aún no erradicadas.

El sexto episodio, “La dignidad del silencio”, aborda cómo la soledad marcó la vida del futuro escritor, desde la niñez, forjando y alimentando su imaginación; sabemos del gran viajero y conversador que fue entre sus allegados; aunque, incluso con ellos, preservó su intimidad. Él estuvo alejado de las figuras tutelares poderosas que a fin de cuentas lo proyectarían. Su único guía fue Efrén Hernández, a quien consideró su “padre intelectual”.<sup>3</sup> Ricardo Pérez Montfort comenta que Rulfo “se escapa a [la] dinámica del caciquismo [cultural], aunque se vuelve víctima del mismo: tiene que conseguirse una chambita para, más o menos, poderla librar; claro [...] tiene que ser amigo de...” (Rulfo, 2017). Sobre las impli-

<sup>3</sup> Efrén Hernández fue la única persona que Rulfo aceptó como guía literario; el autor de “La vida no es muy seria en sus cosas” le confió a Elena Poniatowska a mediados de los años cincuenta: “Efrén parece un pajarito, pero con unas enormes tijeras de podar, me fue quitando toda la hojarasca, hasta que me dejó tal como usted me ve, en pleno ‘Llano en llamas’, hecho un árbol escueto... Creo que en mi lucha por apartarme de las complicaciones verbales, he ido a dar a la simpleza. Oiga usted, por ejemplo, cómo hablan las gentes de ‘Talpa’ o de ‘¡Diles que no me maten!’ y de ‘Es que somos muy pobres!’” (Poniatowska, 1961, pp. 139-140).

caciones del silencio en la vida y obra del escritor jalisciense, hay reparos. Guillermo Sheridan observa cómo “la compulsiva hermenéutica del silencio en la obra de Rulfo, con su marca terrible de fatalidad y opresión, trasladado a su autor se convierte en una elevada virtud, en un silencio que aparece como garantía de poseer una ‘verdad superior’ [...]” (Sheridan, 2002).

El último episodio, “Cien años con Juan Rulfo”, además de ser una suma de momentos significativos de los capítulos anteriores, aborda el interés por la obra de Rulfo fuera de México. No se sabe con precisión a cuántas lenguas se ha traducido su obra, pero con seguridad son más de 50. En este episodio se aborda la dificultad de traducir el registro y los giros del estilo rulfiano, los arcaísmos que muchos lectores contemporáneos, incluso versados en las letras, desconocen. Se deja ver la cercanía con escritores como Eraclio Zepeda o Eduardo Galeano, quien observó la importancia de la oralidad en la literatura del jalisciense.

Juan Carlos Rulfo va en busca de sí mismo y sana los rescoldos de su duelo, borrando los múltiples equívocos y dudas que provocó el escritor ensimismado y huidizo. Parte de sus propias interrogantes a través de la única fotografía en que aparece junto a su padre: ambos están recargados en un árbol y, atrás, la magnificencia de la montaña. La curiosidad lo llevó a recorrer y situarse en algunos caminos que pisó el alpinista Juan Rulfo, como el lugar donde se le ve –en una conocida fotografía– sentado sobre una roca en el Nevado de Toluca. Como documentalista se propuso un testimonio, cuyo horizonte se abre a múltiples saberes y disciplinas humanísticas.

El cineasta capta y fija los escenarios del escritor y fotógrafo; se advierte que el *México profundo*: se mantiene intacto tras más de 70 años de una modernidad que no ha terminado de llegar. Desde las literaturas del yo y el docudrama, Juan Carlos Rulfo accede a procesos de transformación de un país y de imaginarios que fluyen y cambian, se somborean e iluminan. La oralidad (el coro de voces convocadas y entrevistas al escritor recuperadas) y la escritura (guion, textos literarios y cartas íntimas de

Rulfo leídas en fragmentos) se presentan como un ejemplo de la mezcla de manifestaciones culturales que signan nuestros días.

A partir de la voz en primera persona, confluyen vertientes de la historia que la audiencia puede recuperar e integrar de manera segmentada, desde territorios individuales propios hasta alcanzar horizontes familiares, regionales y nacionales que permiten indagar elementos y tópicos de una realidad social. En *Cien años con Juan Rulfo* se compagina la recuperación de resonancias y bifurcaciones en torno a la existencia de su padre, por parte del cineasta, con la importancia de su obra literaria, su fotografía y el alcance de sus colaboraciones en el cine. Algunas aseveraciones del propio escritor, al ser reiterativas, se han tomado como verdades absolutas, siendo todo lo contrario; por ejemplo, declaró que su generación no lo comprendió y que cuando apareció *Pedro Páramo* la crítica no le hizo caso, cuando en realidad fue un escritor arropado por sus colegas y privilegiado por los editores, al margen de los detractores que todos los creadores prominentes tienen que sobrellevar.

Se ofrece una doble y actualizada visión sobre la estética y la historia; el documentalista comparte la pasión de su padre por México, su geografía y el reconocimiento de los orígenes propios: “el que no conoce su historia, su pasado, no tiene identidad alguna. Es un hombre que está volando en las nubes, está navegando en el vacío, está simplemente fuera del mundo y de la sociedad en que vive” (Rulfo, 1986, pp. 15 y 23).

Entre las voces que integran la polifonía que se despliega aquí como un fresco con matices multicolores (sobre la vida y obra de Rulfo a lo largo de un siglo) habrían sido esclarecedoras las opiniones de jóvenes escritores, artistas e investigadores para evidenciar nuestro partea-guas ideológico: antes y después de cuatro generaciones lacradas por un nacionalismo autoritario y paternalista que nos indujo a una preocupación retórica por la identidad. Las nuevas generaciones, inmersas en la instantaneidad de la comunicación líquida –por tomar una categoría de Zygmunt Bauman– tienen presupuestos más inclinados al mundo global, y no tienen la presión de responder a modelos identitarios, entre

otras razones, porque las poderosas redes sociales han opacado –cuando no diluido– el aprecio por la herencia de tradiciones historiográficas de las humanidades y las artes. Esta serie confirma usanzas y recuerdos familiares en torno a Juan Rulfo, así como juicios y reflexiones sobre su obra; descubre vetas desconocidas de la vida de un creador inmerso en sus orígenes: el México rural (García Bonilla, 2022).

El cine como ejercicio profesional y arte se alimenta de múltiples disciplinas y oficios; ha sido central para los narradores mexicanos. A la influencia de la obra literaria de Rulfo se empezó a sumar el trabajo fotográfico. Como ya se ha mencionado, en el imaginario social la fotografía siempre ha quedado a la sombra de la literatura; aunque no deja de ser revelador que “El cine se convirtió para la narrativa mexicana en una de esas fuerzas que ayudaron a moldear algunas de las obras más ampliamente aclamadas dentro de la literatura” (Duffey, 1996, p. 68).

Juan Rulfo influyó a etnólogos, sociólogos e historiadores; los instó a relacionar audición, imagen y texto; contribuyó a la conservación y promoción de las tradiciones en el México rural. Óscar Menéndez trabajó y convivió con el escritor-fotógrafo en el Instituto Nacional Indigenista; desde principios de la década de los setenta se hicieron amigos (Gallegos, 1986, p. 3); estimuló el documentalismo de la vida y tradiciones de los grupos indígenas. Parte sustancial del documental, género que Juan Carlos Rulfo encomió, se asienta en los testimonios como forma de preservar las tradiciones.

## 26. Influencia y legado de Rulfo en el cine

Pocos meses antes de su muerte, Rulfo declaró sentirse “dolido, porque no se me toma en cuenta para adaptar mis historias. Sólo me invitan a los estrenos” (Gastélum, 1986, p. 23). Esta afirmación llevó a Miguel Barbachano Ponce a preguntarse si los cineastas traicionaron o decepcionaron a Rulfo; el guionista, crítico y profesor concluyó que, a principios de los noventa, la industria del cine en México admitió la imposibilidad “de traspasar la narrativa larga y corta de Rulfo a las agitaciones de la pantalla”. Añadió: “Yo sigo creyendo, como Juan también lo creyó en sus días terrenales, que el trastrueque es imposible, que la traición/decepción seguirá en pie hasta la consumación de los siglos. Sin embargo, los jóvenes cineastas deben tener la última palabra” (Barbachano Ponce, 1993). El interés de Rulfo por el cine como proyecto profesional y creativo fue constante desde su juventud hasta la edad adulta, cuando la fama creciente iluminó y manchó, al mismo tiempo, su existencia.

Rulfo quiso aprovechar su oficio como fotógrafo y colaborar en producciones cinematográficas relacionadas con su obra y la de otros autores; aspiraba a integrar el texto literario en el discurso visual, mediado por la imagen figurada y la imagen directa de la fotografía en movimiento del cine. De ese modo, su obra literaria habría encontrado nuevas vertientes en una coexistencia fructífera entre literatura y cine; no desde la perspectiva de las letras sino desde la oralidad, los imaginarios, la memoria audiovisual y ambiental: el ritmo, el timbre y la masa sonora de la vida cotidiana rural, el estertor de las edificaciones

en ruinas y los murmullos de la naturaleza agitada por el viento, y de los pobladores sacudidos por el miedo, entre la pobreza, y el temor de ser despojados de sus tierras, desalojados de sus hogares. El incremento de la violencia en nuestros días se actualiza en coyunturas distintas; se ha pasado del poder y brutalidad de los caciques regionales –uno de cuyos modelos supremos es Pedro Páramo– a la actual barbarie de los sicarios y el pánico que produce de manera cotidiana la brutalidad de los narcotraficantes, además de los homicidios y, sobre todo, los feminicidios (Inegi, 25 de enero de 2022).

Juan Antonio Ascencio señala que, en 1969,<sup>1</sup> el escritor jalisciense renunció a su empleo en el Instituto Nacional Indigenista para dedicarse por completo al cine; se asoció con el cineasta Rubén Gámez y ambos compraron un terreno en Chimalhuacán (Ozumba), en el Estado de México. Rulfo tenía el propósito de crear una colonia con gente del ámbito cinematográfico; podrían trabajar al pie de los volcanes, lejos de la ciudad y sus vicisitudes. Óscar Menéndez comentó que Gámez fue el único cineasta con quien Rulfo tenía largas conversaciones sobre cine y su literatura. Así nació el proyecto de una filmación conjunta entre Gámez y Rulfo, pero no fructificó. Muchos años después, con *Cien años con Juan Rulfo*, Juan Carlos Rulfo lo lograría. Si bien no se supo más sobre aquel proyecto, la sola mención corrobora la amistad y las afinidades entre Gámez y Rulfo, cuya influencia –aunque no tiene el mismo impacto en los lectores que tenía hace 20 o 30 años atrás– mantiene una vigencia que ha influido a varias generaciones.

Fue una decisión difícil para Rulfo alejarse del ámbito del cine en los últimos años de su vida. Su decepción por el resultado de las adaptaciones de su obra literaria, considero, no fue un factor determinante; coincidieron una serie de factores personales y laborales. Él, sin saberlo,

---

<sup>1</sup> En el expediente de Rulfo del INI, no hay un documento que testifique su renuncia, aunque sí hay hojas de servicio entre 1963 y 1968 que enumeran sus labores; al final se indica “Baja 1º ene. / 69 por renuncia” (García Bonilla, 2009, pp. 219-220).

se convirtió en un personaje literario; además de que su obra terminó siendo un ícono de la cultura mexicana. También es cierto que Rulfo rehuía a la socialización. Su estado anímico era inestable, rasgo que se ha relacionado con su silencio editorial. En distintos momentos, el desaliento fue una sombra en sus proyectos creativos; además fue muy severo respecto a sus textos y colaboraciones para el cine: “las cintas que se han hecho con mis narraciones, incluidas las que yo mismo adapté, son desastrosas, y es feo que yo lo diga” (González Boixo, 2018, p. 338).

Pueden encontrarse huellas de la influencia de Rulfo en el cine en cintas como *Japón* (2003) de Reygadas que tocan el tema del abandono, la pulsión del deseo sexual relacionado con la pulsión de muerte, definida por Freud como concepto-límite entre lo somático y lo psíquico. Y si se atisba un poco más se encuentra su influencia en el imaginario creado por la fotografía y la literatura de Rulfo. Reygadas ha narrado cómo estableció vínculos con la narrativa y estética de Rulfo: en una entrevista recordó que *Japón* se filmó en el estado de Hidalgo, a unos 150 kilómetros de la Ciudad de México y que, de manera coincidente, en un libro de fotografías de Rulfo –que el cineasta acababa de recibir de regalo– encontró que había imágenes de ese cañón, tomadas en los años cuarenta. Fue una sorpresa que se vieran igual que en nuestros días: “nada ha cambiado”. La anécdota dio lugar a que el académico Javier Guerrero indagara en *Japón* (2002) y en *Batalla en el cielo* (2005) la correspondencia en las estrategias narrativas y estéticas que Reygadas empleó y desarrolló para mostrar las reciprocidades y, también, para ocultarlas. El crítico quiso evidenciar el secreto como arma:

el cineasta oculta y borronea la procedencia, sólo la “revela” casi por error, por accidente; y por el otro, imita la mismísima operación rulfiana: escribir y hablar en más de una dimensión, conservando el sagrado o místico secreto del texto, planteando una ambigüedad eterna, como el proceder de *Pedro Páramo* [...] Quiero [...] superponer el texto a las propias declaraciones de Reygadas o de Rulfo; no pretendo comprobar el origen del film, ni quiero

borrar el tono especulativo de mi artículo así como las ambigüedades de la película (Guerrero, 2013, pp. 35-36).

Es revelador el vínculo entre literatura y cine en Rulfo que estableció Werner Herzog, un director lejano a nuestra geografía. Y, entre los mexicanos, Carlos Reygadas, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, han manifestado identificarse con Rulfo y encontrar un *leitmotiv* al leer sus textos. El escritor jalisciense construyó sus estructuras discursivas presentes en cuadros o imágenes que concebía desde distintos registros y sentidos: la audición, la vista, el habla, el recuerdo, la imaginación y la escritura misma. En el fotógrafo, en cambio, hay una necesidad de preservar la memoria histórica, cotidiana, familiar y afectiva. En sus fotografías se propuso, sobre todo, conservar y revitalizar las huellas de sus antepasados, las de sus congéneres y las suyas.

Palabra e imagen sostienen las estructuras de sus procesos creativos. Recordemos una vez más aquí que para Rulfo existen tres principios básicos en la creación literaria: concebir el personaje, crear el ambiente donde ese personaje se desarrollará, y su habla, la manera como se expresará. Para un guionista y director de cine, estos elementos también son relevantes: el espacio, la atmósfera, el ambiente, las sonoridades, la topografía son esenciales; claro, depende de las inclinaciones, los medios, los recursos y horizontes del realizador.

Rulfo logró crear una vastísima polisemia, liberada en el mar abierto del espacio sin tiempo: del tiempo sin cronología ni fronteras entre lo físico y lo metafísico. El artificio literario y el oficio de escritor le permitieron desplegar una escritura en un ambiente fantástico, aunque dentro de referencias realistas y cotidianas, incluso desde idiosincrasias reconocibles, enfatizando las circunstancias socioculturales como constantes cíclicas. El límite del realismo y el ámbito fantástico puede llegar a desvanecerse, dependiendo de la perspectiva y mirada de los lectores; el escritor marroquí Tahar Ben Jelloun, por ejemplo, ha escrito: “Rulfo me ha enseñado una cosa esencial: el realismo no existe. Aquellos que

pretenden captarlo se hacen ilusiones y engañan a sus lectores; la realidad no es jamás lo que nosotros vemos. La realidad sólo existe porque exagera. Ella se burla de nosotros y nos llena de ilusiones” (1993, p. 17).

El cineasta alemán Werner Herzog ha dicho que siente gran afinidad con Joseph Conrad, Hemingway y Juan Rulfo: “Para mí, *Pedro Páramo* es la pieza más fina, no sólo de la literatura mexicana, sino de toda Latinoamérica. La experiencia de la poesía detrás de esa obra es una visión muy profunda; *Pedro Páramo* es el libro al que regreso siempre; puedo repetir sus pasajes”. El realizador de *El enigma de Kaspar Hauser* recordó a un director que reflejó de manera descarnada, incluso, brutal, la vida en la Ciudad de México: “Luis Buñuel es uno de los grandes cineastas; siempre trató de descubrir la condición humana y de leer el corazón de las personas. Buñuel vio el contexto social, como *Los olvidados*, mi [película] favorita” (Caballero, 2011, p. 6).

Guillermo del Toro, cuya película *La forma del agua* (2017) recibió cuatro premios Óscar, señaló que no es un iluminado. “Ningún cineasta lo es [...] heredamos una fórmula de hacer cine, que es argumental y de personajes; lo heredamos de la literatura y la dramaturgia tradicional. Lo que se crea en el cine es una fusión plástica, de movimiento, luz y sonido que es única; ahí sí, la mirada tiene que ser la suma de tu experiencia”. Para él significan más Juan Rulfo, Mary Shelly y Jorge Luis Borges que Lovecraft, “lo que no quiere decir que vayan a estar presentes en la obra que voy a hacer, pero son pilares de creación [...] Cuando quiero escribir en inglés tengo que cambiar el *switch*. En *La forma del agua* por primera vez escribí diálogos en ese idioma, de lo que estoy orgulloso; me costó un trabajazo de más de dos décadas. Cuando cambio el *switch* al inglés leo a Robert Louis Stevenson, pero cuando quiero escribir en español leo a Rulfo” (Caballero, 2018, p. 12).

En noviembre de 2022, Alejandro González Iñárritu realizó una escena en *Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades* (2022) como su homenaje a Rulfo: el momento en que el protagonista, Silverio Gama (Daniel Jiménez Cacho), camina por el Centro Histórico de la Ciudad de

México, se detiene en una esquina y las sombras aparecen. El personaje siente la presencia de espíritus a través de esas sombras. “Ese momento [...] fue rulfiano. No sabe[mos] si hay muertos, o no; sientes una existencia, pero no la fisicalidad” (La Claqueta, 2022). En *Bardo*, González Iñárritu recupera el zócalo capitalino como símbolo y personaje, integrados a una tradición, al igual que ocurre en *La fórmula secreta* y en *Tequila*. A partir de nuevos presupuestos teóricos y de análisis, la crítica de cine ha revalorado las adaptaciones hechas a la obra de Rulfo, cuyos textos-argumentos forman parte de momentos cruciales de la historia del cine mexicano. Me refiero sobre todo a *El gallo de oro* y *Pedro Páramo* –cuyas ambiciones y propuestas rebasaron la media– y a la originalidad del cortometraje *El despojo* que encierra una mirada sin concesiones de la condición humana que Rulfo comparte.

Eduardo Rivero agrega que

Rulfo no será del todo comprendido si no lo abordamos en su compleja totalidad; si no develamos el ánimo profunda de las vastas materias que él puso a dialogar. [...] se hace patente un doble acto fundacional: la fotografía deviene en escritura y la escritura se escinde como posibilidad ideal del panteón icónico. Escritura de la luz y fotografía del verbo son el lenguaje, la pincelada, de una indisociable síntesis creadora [...] Su arte, en vez de sustraerse en cosas concretas, parece estar elaborado con puros residuos: de tiempo, de historia, de lenguaje –en fin–, de huellas. De personajes fantasmales, sin rostro definido, que deambulan en un ambiente sórdido, obsesivamente caracterizado por todo dejado a medio hacer (2001, pp. 27-28).

## Conclusiones fragmentarias

Rulfo tomó su cámara muchas veces y la fijó ante objetos o sujetos con una intención emotiva, casi íntima; como un espontáneo buscador de imágenes reconstruyó momentos de vida en petrificación: esculturas anímicas, guiños de instantes perdidos, ecos de recuerdos entre el fulgor y la sinuosidad. En sus fotografías, capta atmósferas, que a su vez son primordiales en el entramado de sus narraciones articuladas con pasajes de la vida cotidiana: primero fueron fotográficos y luego literarios, y ambos son producto de estructuración y creación formales. Captó contextos y circunstancias con la fotografía, también gestadas en la literatura; desde la imaginación, hasta que los personajes adquirieron individualidad y autosuficiencia. En la fotografía, el solitario deambular y la atenta percepción de la realidad, colocan al creador en el instante único del encuadre, enfoque y el obturador. Con la escritura, el proceso estructural y refinamiento del estilo abarcó desde la recuperación de su vida anímica hasta su visión sobre la condición humana y su entorno.

\*\*\*

Un rasgo característico del fotógrafo Juan Rulfo es la sobriedad de sus imágenes. Se impone la serenidad aun en las ásperas imágenes de muros y edificaciones en ruinas, se transmiten los tenues matices de la luz. Hay un respeto a la discreción, intimidad y dignidad de sus personajes:

campesinos anónimos. Ellos están rodeados de un crudo realismo, palpable en las páginas de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*.

\*\*\*

La fotografía de Rulfo es un dilatado testimonio, cuyas ramificaciones conducen a la recuperación de la memoria. Los especialistas han mostrado el profundo conocimiento y profesionalismo que Rulfo mostró hacia la historia de la fotografía y su práctica. Las fotografías realizadas en torno a los ferrocarriles evidencian una aspiración estética y testimonial; esas fotografías han alcanzado el registro de documento histórico que puede ser punto de partida y material para los urbanistas y antropólogos por la significación y dignidad de ellas.

\*\*\*

El silencio de los especialistas ante la obra fotográfica de Rulfo no deja de sorprendernos a la distancia. Si transcurrió una década entre la publicación de *Pedro Páramo* y el primer libro analítico sobre la obra literaria (*El arte de Juan Rulfo. Historias de vivos y difuntos*, de Hugo Rodríguez Alcalá, 1965), pasaron ¡45 años! de la publicación de las primeras fotografías de Rulfo hasta la edición del primer libro conocido dedicado ex profeso a su fotografía: *Juan Rulfo, photographe, Esthétique du royaume des ames* (1994) de Béatrice Tatarad.

\*\*\*

A partir de la primera gran difusión de la fotografía de Rulfo (1980) y su amplia proyección internacional pasaron por lo menos dos lustros. La obra literaria, por su parte, tuvo una recepción inmediata y alcanzó un prestigio paulatino y rotundo en un lapso de tres lustros. El lento reconocimiento de la fotografía respecto de la obra literaria de nuestro autor,

se debe a que median casi tres décadas entre la publicación de su primer libro (*El llano en llamas*, 1953) y la primera exposición accesible al gran público (1980), además entre los especialistas de literatura y fotografía poco o nada se sabía del trabajo fotográfico que, en la práctica, superaba la calidad de un aficionado.

\*\*\*

La valoración de la obra fotográfica de Rulfo nunca será proporcional a la de su obra literaria. Es innegable el estímulo e impronta creativa que le provocaron imágenes impresas en libros de pintura, historia y fotografía. Su colección de fotografías –provenientes de periódicos y revistas– equivalía a la transcripción de textos clásicos en una página en blanco que realizó no sólo como divertimento, sino como un aprendizaje: la compenetración con estilos y atmósferas, asimilarlas para luego liberarse de ellas, fue parte de su autoformación literaria.

\*\*\*

La fotografía forma parte de un imaginario cultural popular icónico que se gesta, bifurca y reproduce en las distintas disciplinas audiovisuales; se integra a su esencia la tradición literaria sin menoscabo del porfiado trabajo que Rulfo realizó a lo largo de dos décadas y, después, con intermitencias en diversos proyectos, por unas tres décadas más. Desde la fotografía de Rulfo se puede atisbar su literatura como elemento constitutivo: como preludio generador de atmósferas, entre otras variantes que, en el mejor de los casos, no fueron concebidas como actos programáticos (escritura que parte de imágenes retenidas por la cámara: espacio, personas, paisaje que delinea la narración de lugares o personajes).

\*\*\*

El legado en imágenes del creador jalisciense debe integrarse a la historiografía de la fotografía en México; su constancia en esta disciplina se prolongó desde mediados de la década de los treinta hasta finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, además de algunos retratos conocidos en la última década de su vida.

\*\*\*

Un elemento más que gravita en la literatura y en la fotografía de Rulfo es su evocación que va de la aflicción a la añoranza como baja niebla, halada por el viento que, con mayor o menor intensidad, va y regresa, se difumina y más tarde irrumpe como “el viento en tremolina”. Es la nostalgia que se transforma en categoría ideológica.

\*\*\*

La fotografía de Rulfo, de manera paulatina, y por cualidades propias, está ocupando un lugar en el canon de esta disciplina, aunque siempre estará sombreada por la obra literaria que concentra en sí misma una veneración que, a su vez, se sostiene en el curso de los cambios generacionales. El respeto por la fotografía de Rulfo se ha consolidado, sobre todo, a partir de su difusión. La significación de su obra es incuestionable, al margen de la insinuación de Monique Sarfati-Arnaud sobre la posibilidad de que se le contemple como lo hacen los devotos por “Las imágenes santas, transformando su obra gráfica como un verdadero fetiche al que, como ocurre con todo culto, no se puede ni debe criticar” (Sarfati-Arnaud, 1996, p. 383). Ahora consideramos que luego de casi tres décadas de esta afirmación, las concurrencias, los expectantes públicos se han vuelto más conocedores y críticos, más allá del gusto y la distracción. La obra fotográfica de Rulfo está lejos de adquirir tintes de fetiche, entre otras razones, porque no es una obra de divulgación masiva que se proyecte con fines publicitarios. Lo cierto es que sí es una obra de culto entre

los lectores de literatura, los aficionados y especialistas de las humanidades y las artes.

II

Rulfo vivió la efervescencia de la renovación de la cultura y las artes en los años cincuenta y sesenta del siglo xx, precedida por la influencia de fotógrafos y cinematógrafos que llegaron a México, donde crecieron y se desarrollaron, como Álvarez Bravo y Agustín Jiménez (1901-1974), quien a partir de 1926 fue el fotógrafo oficial de la Escuela Nacional de Bellas Artes y reconocido como un representante de la vanguardia fotográfica que Rulfo conoció. Los fotógrafos que llegaron a México desde el movimiento armado hasta los años cuarenta fueron esenciales para su formación como fotógrafo y en la construcción de un estilo propio.

\*\*\*

Su trayectoria en el cine también manifiesta su interés estético-creativo-profesional al ceder y vender los derechos de sus textos para realizar proyectos de cine con la distinción de colaborar, incluso de poder decidir sobre ciertos detalles. Este hecho le provocó conflicto porque su ideal respecto a la traslación de los textos al cine no fue proporcional al resultado en las filmaciones. La decepción ante los productos finales –algo muy frecuente entre los escritores cuyas obras se llevan a la pantalla–, los imponderables personales e incluso de salud lo hicieron abandonar el ámbito del cine.

\*\*\*

Si bien es cierto que las adaptaciones al cine de los textos rulfianos no fueron ideales, tampoco fueron el rotundo desastre en que la crítica ha insistido; incluso las que parecieron grotescas y serviles –*Talpa*, la más

ostensible en su momento-, establecieron un incipiente vínculo entre cine y literatura.

La crítica especializada deploró en su momento las adaptaciones. La posición del creador jalisciense era ambigua: por un lado, se lamentaba de que las adaptaciones no estuvieran a la altura de sus expectativas. Su ideal, sin decirlo, oscilaba entre la fidelidad al texto, la experimentación total y la presencia de personajes sin rostro visible. Por otro lado, estaba agradecido con los productores y directores que llevaron al cine su literatura.

\*\*\*

La noción de fidelidad que han de cumplir guionistas y directores ante un texto literario es ambigua, a veces rayando en el exceso. Esta obsesión puede dejar de lado el punto de vista de los proyectos cinematográficos. Una fructífera conjunción es la ponderación de los extremos: la fidelidad en oposición a las libérrimas concesiones en la adaptación; una revitalización que puede alcanzar una creación original con los recursos audiovisuales que no tiene un texto literario. Las adaptaciones pueden tener múltiples intenciones: documentales, testimoniales, identitarias, artísticas, recreativas, comerciales, ficcionales, biográficas, experimentales.

\*\*\*

*La fórmula secreta* es un hito en nuestro cine. Su influencia no ha cesado, la encontramos en una producción tan refinada e imponente como *Bardo*, y claro, están las huellas de Gámez hacia una búsqueda de lo propio no sólo ante el exterior, sino ante la propia ánima de los creadores. Estos dos últimos ejemplos son extremos: el primero es un cine con escasos recursos económicos y amplios horizontes en la experimentación y renovación; el segundo presenta grandes recursos de producción, aun de sofisticación tecnológica, y exigencias ante las taquillas; con el riesgo, además, de que

el director apuesta por sus propias indagaciones temáticas, familiares, estéticas, plasmando su propia interpretación del pasado y presente de la realidad social que lo circunda. Rulfo habría querido decantar su creatividad integrando elementos literarios con los industriales; sin embargo, la coyuntura del cine mexicano que vivió y sus propias circunstancias laborales y personales se lo impidieron.

\*\*\*

Los guiones originales de *Pedro Parámo*, *El gallo de oro* y *El imperio de la fortuna* nos han planteado interrogantes sobre su relevancia genérica; incluso en la denominación del guion como un producto creativo que ya alcanzó la plenitud literaria. Esta propuesta coincide con las aspiraciones de Rulfo al incursionar como asesor de películas basadas en sus textos y, en general, como escritor cinematográfico.

Se evidencia el equilibrio entre obra literaria y cinematográfica, o enfatiza alguno de estos elementos; claro, es inevitable la dependencia de escritoras y escritores cinematográficos ante directores y productores. Si como señaló Elena Garro, “las películas se hacen en el papel” (Castro y Sheinbaum, 2024, p. 66), lo usual es que la escritura y la autoría sean disminuidas, aun más, confinadas. Un escritor clásico en vida, como Rulfo, ha extendido su influencia en el cine y otras disciplinas artísticas.

\*\*\*

A lo largo de las páginas precedentes se ha descrito y ejemplificado la coincidencia y complementariedad entre la literatura y el cine en la obra de Juan Rulfo; se ha interrogado el peso que tiene la literatura sobre la fotografía y se han explicado los motivos. Se ha observado cómo temas, espacios y protagonistas coinciden en la escritura y en las imágenes. Rulfo es producto de una época que permea de principio a fin su obra. Es un

hombre de su tiempo, preocupado por la preservación de sus orígenes y, al mismo tiempo, accede a la modernidad a través de técnicas narrativas y fotográficas. Se integró al cine experimental con vigor y curiosidad en un momento de gran ebullición y confluencia de las artes y diversas disciplinas; se retroalimentó, asimiló e interpretó el nacionalismo con agudeza y crítica incisiva. Se comprometió, sin matices ideologizantes, con luchas sociales, por ejemplo, apoyando el movimiento estudiantil de 1968 y asistiendo, con otros colegas, a las reuniones del Consejo Nacional de Huelga.

\*\*\*

La obra literaria de Rulfo provocó expectación e interés en el cine mexicano y contribuyó a su renovación, a pesar de su propio desencanto ante la mayoría de las adaptaciones hechas a sus textos y pese al ambiente que rodea al cine industrial. Aun así, su influencia es innegable. La solvencia e ineficacia de las adaptaciones de su obra ahora pueden contextualizarse de una manera distinta a las acerbadas críticas que recibieron al momento de los estrenos.

Al margen de las carencias de las adaptaciones al cine de la obra de Rulfo –que en no pocos casos fue más imitación que creación– la visión negativa de muchas de ellas se debe a su dependencia del texto literario. La crítica, en particular, ha sido severa frente a las adaptaciones de la obra de Rulfo. Desde la academia, ahora se siguen estudiando –con nuevas herramientas metodológicas, interdisciplinarias y transdisciplinarias– los vínculos e influencia de Rulfo en la literatura y diversas disciplinas artísticas y de las ciencias sociales,

Teóricas y teóricos están en un terreno fértil para resituar la incursión de Rulfo en el cine. Con esta investigación me he propuesto una revisión temática y bibliográfica en torno a la fotografía y el cine en la obra de Rulfo, la que podrá servir como punto de partida (o como estado de la cuestión) para lecturas introductorias y para profundizar en el contexto del escritor. Ahora las literaturas del yo tienen relevancia en los estudios

de las humanidades, las artes y las ciencias sociales. A lo largo de estas páginas, me propuse que el periplo existencial Rulfo se deslizara en contrapunto con el decurso de momentos cruciales de la historia de México; quise advertir cómo los procesos colectivos y personales interactuaron en su biografía. Al referir momentos significativos de la realidad mexicana, pretendí reparar, entre líneas, la vitalidad del pasado con sus lastres y augurios; contradicciones cíclicas y transformaciones en ciernes. Contextos y protagonistas –entre la realidad y la ficción– nos alientan a esclarecer las propuestas en torno al creador y personaje Juan Rulfo y, desde diversos registros de investigación, a reconsiderar su influencia y vigencia en la cultura mexicana del siglo xx.

\*\*\*

Ahora, en medio del auge de la especialización de disciplinas en torno al cine y las series exhibidas en las plataformas de *streaming*,<sup>1</sup> es deseable que se resitúe y revalore el cine mexicano; que se amplíen los horizontes analíticos e interpretativos para dar cuenta de los productos cinematográficos, fenómenos, sucesos, personajes y sus bifurcaciones en nuestra historia cultural, que de ningún modo puede segmentarse, encapsularse o aislarse de la vida social y económica. El cine mexicano, en sus diversos géneros, merece tener más adeptos entre las diversas audiencias de cinéfilos. Es innegable que la presencia del cine estadounidense comercial es abrumadora; también es cierto que el cine mexicano –industrial y de autor– refleja la realidad y las circunstancias en que se produce. La calidad de sus producciones se ha elevado de manera paulatina en las últimas décadas. El cine que se realiza en México merece mayor interés de distribuidoras, promotores y divulgadores: privados, institucionales y gubernamentales.

<sup>1</sup> *Streaming* aquí se entiende como transmisión de video y retransmisión.



# Apéndice



## El tiempo acuñado

Las imprecisiones y omisiones en las cronologías y textos biográficos sobre Juan Rulfo han sido frecuentes. En las entrevistas –que son muchas para un hombre que tuvo fama de introvertido y reticente– pueden leerse versiones distintas sobre un mismo hecho. Una justificación –no siempre aceptable de tantas inexactitudes reproducidas por los cronistas y relatores de su vida– es la suma de declaraciones del escritor, contradictorias entre sí.

Una aproximación cronológica a la vida Rulfo no aportará señales para encontrar resquicios de su existencia, del mismo modo que ningún nuevo texto en ciernes nos revelará mucho más de la obra que lo consagró. La frialdad de datos precisos es proclive a polvo de ociosidades. La autenticidad de los lugares, más allá de la anécdota, es un discurso que intenta encubrir la desnudez de la vida y la adversidad del destino. Pero no deja de ser cierto que la delimitación de periodos en la vida de un personaje es un asidero para delinear trayectorias y encontrar hallazgos. El tiempo acuñado en días es un horizonte lineal para avistar el vacío y reconocer las pérdidas.

Priorizar la veracidad de las cifras y las fechas conlleva riesgos que van del ideal al lugar común y a la banalización, porque su uso puede reducirse a la simulación utilizada como retórica que desvirtúa o pretende el análisis y la neutralidad. Las fechas concentradas en personajes pueden engrandecerlos o confinarlos sin explicaciones; además suponen una aprehensión de los hechos escueta, fiable y completa. Cuando se reúnen acontecimientos, fechas y días se tiene una impresión en negativo de la realidad. El contexto y el lector revelarán la imagen.

Las cronologías, por lo demás, representan un pasaje necesario entre las colectividades, el mundo físico y las percepciones, augurios, cegueras y caídas que sobre la imagen y representación tenemos de las figuras públicas y los creadores; son miradas oblicuas de los hechos y sus partícipes. En ese crepitar oceánico, en ese desértico oleaje se encuentran y diseminan los distintos tiempos: desde el cronológico hasta el emotivo, donde historia y ánimo son los flancos, que además sostienen el desafío de la conciliación, tantas veces reducida al discurso de la añoranza.

El tiempo también es expectación y reto que pueden devenir en lastre y postración. El tiempo y su ocurrencia –que siempre nos alerta ante lo inefable y lo inexorable– son una dificultad en la existencia. Rulfo sintetiza esa indescifrable convivencia entre historia, memoria, creación y tiempo ya sin cronologías:

El problema de la vida es el tiempo. Yo entiendo que la vida no es una progresión cronológica, vivimos en fragmentos. Hay momentos... días vacíos. La vida no es maravillosa: está llena de maravillas. A veces pueden pasar años sin que suceda nada. Cuando se trata de narrar, solamente cuentan los hechos: cuando no sucede nada, viene un silencio, como la vida, y sólo se guardan ciertas épocas, un tiempo constante, un presente constante (Osorio, 1990, pp. 6-7).

# Cronología

Esta cronología proviene de la investigación *Un tiempo suspendido: cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo* (2009), antes tesis de maestría. Se añaden 10 referencias.

1784

- Nace en Querétaro Juan Manuel Rulfo, bisabuelo de Juan Rulfo, delegado realista en Zapotlán el Grande y capitán de la Compañía de Indios Patriotas.

1834

- Muere Juan Manuel Rulfo en Sayula. El vástago mayor, José María, heredó la escribanía del padre.

1856

- Hacia la segunda mitad del siglo XIX, nace Severiano Pérez en San Juan de los Lagos. Va a radicar en Sayula, donde conoce a doña María Rulfo Navarro.

1883

- El 8 de octubre se casan, en Sayula, María Rulfo Navarro y el licenciado Severiano Pérez Jiménez. Juntos procrean a la prestigiada

familia Pérez Rulfo: Juan Nepomuceno –padre de Juan Rulfo–, María, Victoria, Esperanza, Jesús, Luis Benito, David, María Dolores, Julia, José Raúl, Rosa, Rubén y Mónica. El vínculo matrimonial entre Carlos Vizcayno [sic] y Tiburcia Árias fortaleció ambas familias de hacendados de Apulco.

1889

- 19 de julio, nace en Sayula, a las tres de la mañana, Juan Nepomuceno Pérez Rulfo (*Cheno*), padre del futuro escritor.

1895

- En la primavera de este año nace, en Apulco, María Vizcaíno Árias, futura esposa de Juan Nepomuceno (*Cheno*), hija de Carlos Vizcayno y de doña Tiburcia Árias Vargas.

1914

- 31 de enero, Juan Nepomuceno contrae matrimonio con María Vizcaíno Árias en el templo de la hacienda de Apulco –en la jurisdicción de Tuxcacuexco, cerca de San Gabriel–, fundada por Carlos Vizcayno.
- En diciembre, María da a luz a un niño en Apulco, a quien nombran Severiano. Lo bautizan en el templo de esta hacienda porfiriana; la abuela materna es la madrina.

1915

- Debido a la inseguridad en la región, a inicios de este año, *Cheno* y María se trasladan a Sayula a vivir con los padres de él.

1916

- El 22 de abril, a las once y media de la noche, María da a luz en Sayula a una niña, llamada María de los Ángeles, que muere 18 días después.

1917



El 16 de mayo, a las cinco de la mañana –a decir del acta de bautismo–, nace en Sayula, Juan Nepomuceno Carlos Pérez Vizcaíno en el número 32 de la calle Francisco I. Madero –hijo de Juan Nepomuceno Pérez Rulfo y de María Vizcaíno de Árias–. Alberto Vital señala que el nacimiento fue en Apulco.



- El 24 de mayo, el agricultor Juan Nepomuceno lleva al Registro Civil a su hijo recién nacido. Según su acta de nacimiento, se le nombra Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno.
- El 11 de junio, se bautiza al futuro escritor en la iglesia parroquial de Sayula. Según el acta de bautismo, el cura Román Aguilar le pone por nombre Carlos Juan Nepomuceno. Esto significa que se invierte el orden de los nombres asentados en el acta de nacimiento; “Carlos” se añade casi tres semanas después del registro civil.
- Entre agosto y octubre, Juan Nepomuceno, María y sus dos hijos –Severiano y Juan– se trasladan a Guadalajara, donde se quedan a vivir en el barrio del Santuario.

1920

- El 17 de septiembre, a las cuatro de la mañana, muere en Apulco, a la edad de 75 años, Carlos Vizcayno, abuelo materno de Juan Nepomuceno, dejando viuda a doña Tiburcia Árias.

1922

- El 20 de enero, nace Eva, hermana menor de la familia.

1923

- El 19 de marzo, se lleva a cabo la primera comunión del niño Juan Nepomuceno. Al cumplir Juan seis años, la abuela lo lleva al curato, frente a su casa, para ayudar al padre Irineo Monroy en los servicios parroquiales.
- El día 2 de junio, en la hacienda de San Pedro Toxín, muere Juan Nepomuceno Pérez Rulfo (*Cheno*), asesinado por un peón, llamado José Guadalupe Nava Palacios, hijo del antiguo administrador de la hacienda.

1924

- Juan Nepomuceno comienza su instrucción primaria en San Gabriel.
- En junio, el licenciado Severiano Pérez Jiménez -abuelo paterno de Juan Nepomuceno- muere de tristeza por el asesinato de *Cheno*, su hijo mayor. Don Severiano pidió que lo enterraran el día que *Cheno* cumpliera un año de muerto. Según Jesús Pérez Rulfo, “Murió a la misma hora que *Cheno* en su entero conocimiento”.

1925

- En septiembre, Juan abandona la escuela de la señorita María de Jesús Ayala; su madre lo inscribe en la escuela Guadalupana, anexa al santuario de las monjas josefinas francesas; ellas son expulsadas, quedan las mexicanas de la orden de San José.

1927

- Entre agosto y septiembre, la abuela Tiburcia inscribe a Juan Nepomuceno y a Severiano en el orfanatorio Luis Silva.
- El 27 de noviembre, hacia las cinco de la mañana muere, en San Gabriel, a los 32 años de edad, María Vizcaíno, madre de Juan Nepomuceno, a causa de una “neuralgia de corazón”.

1928

- El 12 de agosto nace en la Ciudad de México Clara Angelina Aparicio Reyes, hija de Agustín Aparicio Jiménez y Consuelo Reyes Vázquez, y futura esposa de Juan Rulfo.

1932

- En junio, Juan Nepomuceno abandona el orfanatorio Luis Silva, donde cursó tercero, cuarto, quinto y sexto de primaria, más el sexto especial, en el que se prestaba particular atención a la taquigrafía y a los estudios de contador privado.
- Entre septiembre y octubre, al concluir el sexto grado en el orfanatorio, Juan intenta ingresar a la preparatoria de la Universidad de Guadalajara; pero una huelga estudiantil de casi dos años de duración se lo impide y en noviembre ingresa al Seminario Conciliar del Señor San José en Guadalajara. Ingresa a segundo, tal vez, porque ya tenía 15 años y medio.

1933

- A los 16 años de edad inicia su último año en el seminario. Realiza su primer viaje a la Ciudad de México.

1934

- En agosto, el joven Pérez Vizcaíno reprueba el tercer curso de latín; no quiere presentar examen extraordinario. Abandona su vida de seminarista.



En este tiempo Juan Nepomuceno lee, escucha música clásica y realiza largas caminatas; asciende cerros de la región El Petacal, desde donde observa el Llano Grande y los cuatro "comales" que rodean San Gabriel; también escala el volcán Nevado de Colima. Toma fotografías con las que participa en concursos.



- Se publica *Derborence*, del escritor francosuizo Charles-Ferdinand Ramuz. Rulfo expresaría su veneración por esta novela: "Hay muchas obras que me gustaría haber escrito, pero sobre todo una: *Derboranza* del gran narrador suizo Charles-Ferdinand Ramuz, tan despreciado y tan desconocido" (Pacheco, 1959, p. 3).

1935

- Juan Nepomuceno, persuadido por su tío el coronel David Pérez Rulfo, ingresa al Colegio Militar, pero pocas semanas después deserta. Este paso fugaz por la milicia es posible que haya sucedido entre el verano y el otoño.
- El 22 de diciembre muere de una afección cardíaca Tiburcia Árias, a los 76 años de edad.

1936

- El 16 de enero recibe su primer nombramiento en la Secretaría de Gobernación, adscrito a la Oficialía Mayor.



Intenta estudiar leyes en San Ildefonso. No lo consigue. Tampoco puede ingresar como alumno a Filosofía y Letras de la UNAM, que está en el edificio de Mascarones (San Cosme). Asiste como oyente a ambas carreras.



- Rulfo conoce a Efrén Hernández (1904-1958) en la Secretaría de Gobernación, quien se convertirá en tutor y amigo del escritor. Fue la única persona que leyó sus manuscritos en esos años.

1937

- A comienzos de año se le nombra taquígrafo de tercera en la Dirección General de Población, en Gobernación.
- Juan Nepomuceno escribe con regularidad. Su hermana Eva recuerda: “Yo lo veía escribe y escribe para luego tirar los papeles a la basura; ¿pero yo cómo iba a imaginar lo que estaba escribiendo?”.

1938

- 1 de enero, Juan Pérez Vizcaíno es nombrado archivista, adscrito al departamento administrativo del archivo de Migración.

1939

- Rulfo trabaja en la internación de los tripulantes de barcos italianos provenientes de la guerra en Tampico y Veracruz.

1940

- De enero data la novela *El hijo del desaliento* (o *El hijo del desconsuelo*) de la cual Efrén Hernández entrega varios capítulos a Juan Rejano para que aparezcan en *Romance*, publicación de exiliados españoles.

Nunca se publicaron. Su autor la recuperó y salvó un fragmento que se publicó en 1959.

🌀 A inicios de esta década, Juan Rulfo, gran cinéfilo, intensifica su trabajo en la fotografía; esta última actividad –en la que, al igual que en la literatura, sólo se asume como aficionado– se extendió por cerca de 20 años y coincide con el tiempo en que escribió con mayor regularidad. Dejó más de 6000 negativos. 🌀

1941

- En junio, Juan Pérez Vizcaíno, solicita su traslado a Guadalajara; se le nombra oficial cuarto, adscrito a la oficina de Migración de esta ciudad, donde establece su residencia.

1942

- Rulfo trabaja en Guadalajara para la Secretaría Gobernación.

1943

- De este año data la escritura del cuento “La vida no es muy seria en sus cosas”.

1944

- Juan Pérez Vizcaíno platica por primera vez con Clara Aparicio, su futura esposa, en una nevería; ella tiene 13 años de edad; ya se conocían de vista (tal vez desde 1943). Él le obsequia la antología *Laurel*.

1945

- Entre marzo y abril, Arturo Rivas Sainz presenta a Juan José Arreola con Juan Rulfo. Antonio Alatorre y Juan José Arreola publican en *Pan*, “Nos han dado la tierra” y “Macario”.



El 30 de junio, la revista *América* publica, en su número 40, el primer texto que se conoce de Juan Rulfo: “La vida no es muy seria en sus cosas”.



- Entre 1945 y 1947 las actividades del joven escritor consistían en ir a la oficina, escribir y sacar fotografías, además de caminar por las calles de la Ciudad de México, mantener correspondencia con su novia Clara y realizar proyectos conjuntos.

1946

- Desde el primer día de este año Juan Pérez Vizcaíno es agente de Migración y ejerce sus labores en las oficinas de Puerto Vallarta, Jalisco, filial de Guadalajara.
- En junio, se publica el primer texto crítico sobre Rulfo en el número 48 de la revista *América*, escrito por su director, Marco Antonio Millán, quien declara:

Descubierto y estimulado desde hace tres o cuatro años por Efrén Hernández, Juan Rulfo se ha distinguido desde sus primeras letras publicadas, por una fresca sencillez soleada de tierra provechosamente llovida y por una hondura de visión, inusual en nuestro medio literario, dentro del cual habrá de ocupar tarde o temprano el puesto que le van ganando sus pensamientos.

1947

- A inicios de este año se establece en la Ciudad de México e inicia sus labores en la Goodrich Euzkadi; primero como fiscal de obreros y semanas después se convierte en agente viajero; vende llantas y neumáticos de automóviles, entre 1947 y 1949.
- En junio, Juan Rulfo menciona por primera vez “querer escribir algo que no se ha podido, y que si lo escrib[e] se llamará ‘Una estrella junto a la luna’”. Es la génesis de *Pedro Páramo*.
- Este año formaliza su noviazgo con Clara Aparicio. Y en una carta a ella –de esos días– compara a su novia con “el aire de las colinas con golpes suaves y llenas de cariño”.
- Realiza viajes frecuentes a los volcanes cercanos a la Ciudad de México: Ajusco, Popocatepetl y Nevado de Toluca.
- El joven escritor intenta trabajar en la industria cinematográfica.
- El 30 de agosto se publica en el número 54 de *América* “Es que somos muy pobres”.

1948

- El 29 de febrero se publica “La cuesta de las comadres” en el número 55 de *América*, y se acompaña de una nota de presentación de Efrén Hernández (con el seudónimo de *Till Ealling*) sobre Juan Rulfo en la que se lee: “Sin mí, lo apunto con satisfacción, ‘La cuesta de las comadres’, habría ido a parar al cesto...”.



El 24 de abril, Juan Rulfo y Clara Aparicio se casan en el Templo del Carmen de Guadalajara. El matrimonio se establece en la colonia Juárez de la Ciudad de México. Procreará cuatro hijos: Claudia Berenice, Juan Francisco, Juan Pablo y Juan Carlos.



1949

- El 29 de enero nace su hija Claudia Berenice Pérez Rulfo Aparicio en el Distrito Federal.



En febrero, la revista *América* publica, por primera vez, en el número 11 fotografías suyas.



- El 26 de septiembre, un avión de Mexicana de Aviación se estrella en las faldas del Popocatepetl. Rulfo participa en el equipo de alpinistas que rescata a la tripulación; mueren, entre otros, el historiador Salvador Toscano; el presidente de la Comisión del Maíz, Gabriel Ramos Millán; el periodista Luis Bouchet; el fotógrafo Francisco (Mayo) Souza, George Graham y su hija, la actriz Blanca Estela Pavón.
- Rulfo ya tiene en mente una novela, “pero no encuentra el tono adecuado”.

1950

- En enero, la revista *América* publica “Talpa”, en su número 62, con el epígrafe “Salgan, salgan, salgan, ánimas en pena”.
- A principios de año, se da a conocer el trabajo fotográfico de Juan Rulfo en la revista *MAPA: revista de automovilismo y turismo*.



La Goodrich Euzkadi prepara la guía *Caminos de México*. Rulfo colabora y se incluyen varias fotografías de él: la portada del templo del convento de Huejotzingo, la de Tapalpa, así como tomas de Mitla, Tepeaca y Tonanzintla y del pórtico de Santo Domingo en Puebla.



- En diciembre se publica “El llano en llamas” en *América*; en este número 64 aparece una nota elogiosa sobre el escritor:

Juan Rulfo, cuya calidad empiezan a reconocer ya tirios y troyanos, no está conforme con ser considerado el que mejor de los cuentistas jóvenes ha penetrado el corazón del campesino de México. Ahora aspira a realizar una novela grande, con una compleja trama psicológica y un verdadero alarde de dominio de la forma, a la usanza de los maestros norteamericanos contemporáneos.

- Y se anuncia la impresión de un libro de cuentos y el proyecto de una novela del escritor jalisciense.

1951

- El 31 de marzo, la Orquesta Sinfónica Nacional estrena en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, el ballet *La manda* de Blas Galindo, con argumento de José Durand, basado en el cuento “Talpa” de Juan Rulfo.
- En junio, en el número 66 de *América*, se publica “¡Diles que no me maten!”. Con este cuento concluye la serie de cuentos publicados en *Pan y América* antes de ser reunidos en el volumen *El llano en llamas*.
- Se funda el Centro Mexicano de Escritores (Mexican Writing Center) por iniciativa de la escritora estadounidense Margaret Shedd. En sus inicios, estuvo auspiciado por la Fundación Rockefeller. El primer Consejo Literario se conformó por Julio Torri, Agustín Yáñez y Herschel Brickell; Alfonso Reyes fue el primer presidente del Consejo. La primera generación la integraron Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Emilio Carballido, Herminio Chávez Guerrero, Alí Chumacero y Sergio Magaña. El CME desaparecería de manera repentina en el verano de 2005. Su archivo se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (UNAM).
- El 13 de diciembre nace en Guadalajara su hijo Juan Francisco Pérez Rulfo Aparicio.
- La familia Rulfo vive en Tigris 84, en la colonia Cuauhtémoc.

1952

- En enero, Juan Rulfo publica en *MAPA*, siendo su editor, una monografía sobre Metztitlán, Hidalgo, con el seudónimo de *Juan de la Cosa*, donde incluye fotografías del paisaje y la región, así como del templo y el convento del lugar.
- Rulfo forma parte de la segunda generación del CME junto con Víctor Adib, Alí Chumacero, Donald Demarest, Ricardo Garibay, Enrique González Rojo, Miguel Guardia, Luisa Josefina Hernández y Neal Smith. Margaret Shedd y Ramón Xirau coordinan las sesiones de los miércoles, en la calle de Yucatán número 63.
- El 29 de noviembre, Rulfo escribe una carta al comité del Centro: “Fue de mi conocimiento que la beca Rockefeller que disfruto me fue otorgada sobre las bases de dar todo mi tiempo a la actividad a que la beca me compromete, excepto aquel necesario para trabajos menores”.
- Arnaldo Orfila Reynal, Joaquín Díez-Canedo y Alí Chumacero le solicitan sus cuentos para la serie Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica. Juan José Arreola recuerda: “Como Antonio Alatorre y yo trabajábamos en el Fondo, le pedimos a Juan sus cuentos, para publicarlos. Con los cuentos no hubo muchos problemas, pero en cambio no se animaba nunca a entregarnos *Pedro Páramo*. Hasta cierto punto tenía razón, porque parecía un montón de escritos sin ton ni son”.
- En vísperas de Navidad, Rulfo abandona su trabajo en la Goodrich Euzkadi. El investigador y biógrafo oficial del escritor, Alberto Vital, señala “para dedicarse de lleno a la beca del Centro Mexicano de Escritores”.

1953

- El 18 de septiembre se imprime el número 11 de la colección Letras Mexicanas, *El llano en llamas*, con viñeta de Elvira Gascón.



*El llano en llamas y otros cuentos* aparece en una de las colecciones más importantes del Fondo de Cultura Económica. Los textos incluidos en esta primera edición son: “Macario”, “Nos han dado la tierra”, “La cuesta de las comadres”, “Es que somos muy pobres”, “El hombre”, “En la madrugada”, “Talpa”, “El llano en llamas”, “¡Diles que no me maten!”, “Luvina”, “La noche que lo dejaron solo”, “Acuérdate”, “No oyes ladrar los perros”, “Paso del Norte” y “Anacleto Morones”.



- En septiembre es becario, por segunda ocasión, del Centro Mexicano de Escritores (1953-1954). Conforman esta generación Juan José Arreola, Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos, Clementina Díaz y de Ovando, Héctor Mendoza, Jerry Olson, Jorge Portilla, Coler Taylor y Gilbert Watherlee. Durante 12 meses recibirá 182.50 dólares de la beca Rockefeller.
- En su primer informe al CME, sin fecha, Juan Rulfo declara que entre el 15 de agosto y el 15 de septiembre, ha escrito varios pasajes de la novela, cuyo nombre será “Los desiertos de la tierra”.
- El 1 de noviembre de 1953 Juan Rulfo informa al CME sobre los avances de la novela que está escribiendo: “He realizado ya los primeros dos capítulos de la novela, aunque no en forma definitiva, pues algunas cosas tienen que ser rehechas para dejarlos por terminados”.

1954

- Entre abril y mayo, Rulfo inicia la escritura de *Pedro Páramo*; en cuatro meses reunió 300 páginas, y “conforme pasaba a máquina el original destruía las hojas manuscritas [...] Llegué a hacer tres versiones que consistieron en reducir a la mitad aquellas trescientas páginas [...] Arnaldo Orfila me urgía a entregarle el libro. Yo estaba confuso e indeciso”.
- En marzo se publica en el primer número de *Las Letras Patrias* “Un cuento”; se trata de un fragmento de la novela en preparación “Una estrella junto a la luna”. En junio aparece un “Fragmento de la novela ‘Los murmullos’”, en el número 10 de la *Revista de la Universidad de México*, con dibujo de Julio Vidrio.
- En septiembre, la revista *Dintel* publica “Comala”, en su número 6: “fragmento de la novela en preparación titulada *Los murmullos*”. Este mismo mes Rulfo entrega al Fondo de Cultura Económica el original mecanografiado de 127 cuartillas de *Pedro Páramo*.
- En octubre ingresa a la Comisión del Papaloapan (1947-1988), por invitación del ingeniero Raúl Sandoval Landázuri, vocal ejecutivo entre 1953 y 1956, para realizar trabajos de divulgación. Escribe artículos en el *Dictamen* de Veracruz sobre las obras realizadas en ese momento.
- Acude a los ensayos de la compañía de *ballet* de la coreógrafa y bailarina Magda Montoya, realizados en un campo cercano a Amecameca, Estado de México. Rulfo toma fotografías en esas representaciones.

1955

- Rulfo regresa a la Ciudad de México.

 El 19 de marzo se imprime la novela *Pedro Páramo* (número 19 de la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica), con un tiraje de 2000 ejemplares y viñetas de Ricardo Martínez. La edición estuvo a cargo de José C. Vázquez y Alí Chumacero. El texto se llamaría, sucesivamente, “Los desiertos de la tierra”, “Una estrella junto a la luna” y “Los murmullos”.

- El 30 de marzo se publica la primera reseña sobre *Pedro Páramo*, escrita por Edmundo Valadés, quien señala que Rulfo se reveló como una realidad sorprendente y auténtica de las letras mexicanas.
- Irene Nicholson, becaria del Centro Mexicano de Escritores (1953-1954), traduce al inglés *Pedro Páramo* casi al mismo tiempo que su autor termina de escribirla. La traducción, inédita, lleva el nombre de *Voices*.
- El 18 de abril nace su tercer hijo Juan Pablo Pérez Rulfo Aparicio en la Ciudad de México. La familia vive en Río Nazas 45-B, domicilio donde se supone Rulfo escribió *Pedro Páramo*.
- El comité censor franquista prohíbe, entre otras novelas latinoamericanas, la publicación de *Pedro Páramo* “en bloque y sin apelación posible”.
- Rulfo solicita una beca a El Colegio de México. Detalla que tiene una novela en preparación y que escribirá un texto sobre la antigua provincia de Ávalos, tierra de sus antepasados.
- A partir de este año Rulfo comienza a impartir cursos de “estilo” en la UNAM, durante los veranos.

 Rulfo y Walter Reuter viajan a la región mixe y realizan el documental *Danzas mixes*. Rulfo se ocupó del guion y Reuter de la fotografía.

- En octubre, Carlos Blanco Aguinaga publica “Realidad y estilo de Juan Rulfo” en la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) –dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo– (número 1, septiembre-octubre), que tuvo gran resonancia en la crítica rulfiana.
- Recibe la medalla “José María Vigil” que le entrega el gobernador de Jalisco Agustín Yáñez; también fueron distinguidos, entre otros, Antonio Alatorre, Emmanuel Carballo, José Luis Martínez, Elías Nandino, Arturo Rivas Sainz y Ramón Rubín.



El 4 de noviembre arranca la filmación de *La escondida*. Roberto Gavaldón invita a Rulfo a participar como supervisor de verosimilitud histórica; Rulfo toma varias fotografías, los retratos realizados más conocidos son los de María Félix y Pedro Armendáriz. Esta colaboración marca la incursión de nuestro autor en el ámbito cinematográfico.



1956

- Se hace cargo de manera temporal de la Biblioteca de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.
- En febrero, el Colegio de México –a través de su presidente, Alfonso Reyes– propone un trabajo de investigación sobre Juan Rulfo; se desconoce el tema. Rulfo sería remunerado con la suma de 600 pesos al mes a lo largo de este primer semestre.



Rulfo es el primer escritor en recibir el premio Xavier Villaurrutia, instituido en 1955 por Francisco Zendejas.



- El 18 de julio se estrena la película *La escondida*, dirigida por Roberto Gavaldón, basada en la novela homónima (1947) de

Miguel N. Lira, con la adaptación de Gunther Gerzso y Roberto Gavaldón.

- James East Irby presenta la tesis de maestría en Letras: *La influencia de William Faulkner, en cuatro narradores hispanoamericanos* (Lino Novás Calvo, Juan Carlos Onetti, José Revueltas, Juan Rulfo). Irby explica:

El autor de la primera ‘generación perdida’ con quien Rulfo guarda la más estrecha afinidad es, sin duda, William Faulkner. Esta afinidad, base de una notable influencia faulkneriana en la obra del mexicano, se manifiesta en toda la trayectoria creadora que va desde la postulación de un mundo hasta la representación de ese mundo en forma literaria en la obra de cada escritor.

- Entre 1956 y 1958, se deduce, escribe la novela “El gallero”. Rulfo no la publica porque le pidieron un *script* [el argumento] cinematográfico.



Emilio *el Indio* Fernández, le pide a Juan Rulfo la escritura del guion para una película con Rossana Podestà: *Paloma herida* (al principio llamada *Río arriba*).



- En noviembre se entera del deceso de su tío y mentor, aplastado por su caballo en un jaripeo, el influyente coronel David Pérez Rulfo, quien combatió a los cristeros.

1957

- En septiembre se realiza una serie de conferencias de escritores en el auditorio de la Facultad de Medicina de la UNAM: Pita Amor, León Felipe y Rulfo, quien pide estar acompañado en su participación. La conferencia se convierte en una entrevista a

cargo de Emmanuel Carballo. Rulfo, reacio a hablar en público, va de los monosílabos al silencio.

- El 19 de noviembre, Rulfo es invitado a dar una charla para alumnos y ex alumnos del Centro Mexicano de Escritores. Se deduce que desde entonces el escritor mantuvo vínculos después de los periodos en que fue becario.

## 1958

- Rulfo colabora en la conformación de *Voz Viva de México* fundada por Max Aub.
- Mariana Frenk-Westheim traduce *Pedro Páramo* al alemán. El inicio de la novela estuvo precedido, en las primeras ediciones, por una lista de los personajes principales de la novela. Luego, se traduciría al inglés, al francés, al danés hasta ser traducido a más de 50 lenguas.
- Este mismo año se propone escribir la novela “La cordillera”. Ramiro Villaseñor señala que este intento no lo satisface: “quería superar o cuando menos igualar los anteriores éxitos”.
- A finales de este año y principios del siguiente se aísla en el rancho de su hermano Francisco, en Nacaxtle de Llano Grande (Jalisco).

## 1959

- En septiembre, la *Revista Mexicana de Literatura* –dirigida por Antonio Alatorre y Tomás Segovia– publica, en su número 3, un fragmento del relato “Un pedazo de noche”, fechado en enero de 1940.
- Se establece por más de dos años en Guadalajara con su familia.
- En Guadalajara, ingresa a la Televisora de Occidente [ahora Televisa] recopila anuarios de ilustraciones históricas. El escritor recuerda “[...] tuve la idea de abarcar la historia de Jalisco desde las crónicas de la Conquista, y también hacerlo así, en

forma, que cada año, así como se le daba veneno por televisión, se le obsequiara un libro”.

- En ese tiempo Rulfo prepara junto a Manuel Cosío seis libros sobre “Fuentes para la Historia de Jalisco” y “Relaciones de la conquista de Jalisco” (de ninguno de los dos trabajos se conocen textos esbozados o concluidos).
- Se publica la segunda reimpresión en Colección Popular de *El llano en llamas* que, desde 1959 y a lo largo de la década de los sesenta, tendrá tirajes de entre 10000 y 25000 ejemplares. En la década siguiente alcanzará su “máximo histórico”; de 30000 hasta 100000 volúmenes por tiro.
- Aparece la primera reimpresión de *Pedro Páramo*, que a lo largo de los años setenta alcanzaría tirajes de entre 3000 y 70000 ejemplares. Al igual que los cuentos, logrará su máximo en la siguiente década, con tiros de 60000 a 100000 ejemplares.

1960

- Se filma el cortometraje *El despojo*, bajo la dirección de Antonio Reynoso. La línea argumental y los diálogos son de Juan Rulfo.



El 25 de marzo se inaugura en la Casa de la Cultura de Guadalajara la primera exposición de Rulfo con 23 fotografías. Lon Pearson colaboró en la selección de las fotografías.



1961

- Per Wollebaeck traduce *Pedro Páramo* al noruego; Ib Jorgensen y Uffe Harder lo traducen al danés y también se traduce al finlandés.

- El Centro Mexicano de Escritores pide a Rulfo integrarse como asesor literario junto a Juan José Arreola, labor que desempeñaría, al menos, durante 18 años, según afirmó el propio escritor en 1980. Esto significa que su ingreso al CME habría sido en 1962, aunque este periodo de tiempo es impreciso, pues es probable que tuviera que abandonar las sesiones de los miércoles por sus frecuentes viajes.

1962



Juan Rulfo escribe *El gallo de oro*, argumento de cine para el productor Manuel Barbachano, a partir de la novela “El gallero” que escribió entre 1956 y 1958.



- Jean M. Lechner traduce *Pedro Páramo* al holandés.
- Rulfo deja Guadalajara y regresa con su familia a la Ciudad de México.
- En agosto, Rulfo es invitado a Alemania a un coloquio de escritores.

1963

- Dentro de la colección *Voz Viva de México*, de la Universidad Nacional Autónoma de México, se realiza la primera edición del LP *Juan Rulfo*. El autor lee “¡Diles que no me maten!” y “Luvina”.
- Giuseppe Cintioli traduce al italiano *El llano en llamas* con el nombre de *La morte al Messico*.
- En abril, Rulfo declara en una entrevista con la periodista *Bambi* (Ana Cecilia Treviño) que está trabajando “La cordillera”; aclara que no la publicará antes de dos años.
- El 16 de octubre, Rulfo inicia sus labores en el Instituto Nacional Indigenista (INI) en el Departamento de Publicaciones; ocupará el puesto de redactor.

1964

- El 24 de enero nace su hijo Juan Carlos. En ese momento la familia vive en Insurgentes Sur 473.
- En mayo se inicia la segunda época de la revista *El Cuento* que dirige Edmundo Valadés; Juan Rulfo colabora en los primeros 13 números con la columna “Retales” que incluye, entre otros autores, a fray Reginaldo de Lizarraga, W. R. Holland, Jean Giono, Hamsun, Faulkner, Hesiodo, Harold Lamb y Miodrag Bulatović.
- El Fondo de Cultura Económica anuncia la publicación en la colección Letras Mexicanas de *La cordillera* de Juan Rulfo; *La pequeña edad* de Luis Spota; *Música concreta* de Amparo Dávila y *Seguimiento* de Gabriel Zaid. Ante este anuncio no pocos creyeron que la novela ya se había publicado. Así, aparece en algunas bibliografías de Rulfo como obra publicada, incluso se llegó a hablar de ella y a emitir juicios críticos
- Mariana Frenk-Westheim traduce al alemán *El llano en llamas* como *Der Llano in Flameen*.
- *Pedro Páramo* se traduce al húngaro.
- Rulfo viaja a Alemania.
- Inicia la escritura del libro de cuentos “Días sin floresta”.



Se filma el medimetraje *La fórmula secreta* (antes *Coca Cola en la sangre*), dirección y guion de Rubén Gámez, basado en un texto de Rulfo, y con voz en *off* de Jaime Sabines.



- Se filma *En este pueblo no hay ladrones*, bajo la dirección de Alberto Isaac, basado en el cuento homónimo de Gabriel García Márquez. Rulfo aparece de manera incidental en la película representando a un jugador de dominó en una cantina que departe junto a sus amigos, entre ellos, el caricaturista y escritor Abel Quezada.

- Aparece la convocatoria al Primer Concurso Experimental en México, organizado por Ícaro Cisneros y Jorge Durán Chávez, representantes del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), que aspiraba a renovar la industria del cine en completa decadencia: su trascendencia radica en la confluencia de propuestas inéditas con aquellas convencionales en México. El jurado recibió películas hasta mediados de 1965.
- El 18 de diciembre se estrena el largometraje *El gallo de oro*, dirigido por Roberto Gavaldón, sobre un texto de Juan Rulfo con adaptación para el cine de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y el propio Gavaldón. Permaneció seis semanas en cartelera.

## 1965

- Entre el 21 y el 28 de enero asiste, en Génova, al Congreso *Columbianum*. Antes había estado en Milán y después de este evento viaja a Roma donde permanece varias semanas. Durante este viaje asiste a la exhibición, en esta ciudad, de *El gallo de oro*, cuyo guion había escrito.
- El 30 de junio se dan a conocer las películas premiadas del I Primer Concurso Experimental en México: obtienen los primeros tres lugares, *La fórmula secreta* –dirigida por R. Gámez con textos de Rulfo–, *En este pueblo no hay ladrones* (dirigida por A. Isaac) y *Amor, amor, amor* (B. Alazraki, M. Barbachano Ponce, H. Mendoza, J. J. Gurrola, J. L. Ibáñez y Juan Ibáñez).
- El 31 de agosto asciende, en el Instituto Nacional Indigenista (INI), de redactor a subdirector del Departamento de Publicaciones. Sobre su labor como redactor y editor Rulfo manifestó, no sin ironía: “A ver si cuando hagan mis obras completas incluyen las solapas de libros del INI que he escrito”.
- Hugo Rodríguez-Alcalá publica el primer libro monográfico sobre Rulfo: *El arte de Juan Rulfo. Historias de vivos y difuntos* (INBA, México).

- Rulfo escribe la carta de protesta contra la invasión de Santo Domingo por soldados de marina de los Estados Unidos en la reunión del Comité Mexicano de la Comunidad Latinoamericana de Escritores.



El 11 de noviembre se estrena en el cine Regis *La fórmula secreta* de Rubén Gámez, con textos de Rulfo, leídos en *off* por el poeta Jaime Sabines. Se mantiene en cartelera cinco semanas.



## 1966

- A partir del 1 de enero, Rulfo es nombrado jefe del departamento de Publicaciones del Instituto Nacional Indigenista.
- Kalina Wojciechowska traduce al polaco *Pedro Páramo*, con prólogo de Sergio Pitol; Radoje Tatić lo traduce al servo-croata, Belgrado, Nolit Beograd, Metamorfoze.
- Entre enero y marzo se filma *Pedro Páramo*, bajo la dirección de Carlos Velo, con argumento y guion de Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce.
- El 27 de noviembre se estrena la película *Pedro Páramo* de Carlos Velo dentro de la clausura de la IX Reseña Internacional de Festivales Cinematográficos en México.

## 1967

- Desde enero, Rulfo vuelve a ser redactor del departamento de Publicaciones del Instituto Nacional Indigenista (no hay un documento que especifique por qué se le descendió de puesto).



El 26 de enero se estrena en la cartelera comercial *Pedro Páramo*, dirigida por Carlos Velo. Se exhibe durante tres semanas.



- Michelle Lévi-Provençal traduce al francés *El llano en llamas* como *Le Llano en flammes*.
- George D. Schade traduce al inglés *El llano en llamas* como *The Burning Plain and Other Stories*.
- Se publica *Corriente alterna*, donde Octavio Paz reflexiona en uno de sus ensayos: “La novela de Rulfo (*Pedro Páramo*) es el regreso. Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, a un verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condensación: el viaje a la casa patriarcal de Pedro Páramo es una nueva versión de la peregrinación del alma en pena” (Paz, 1994, p. 366).
- En diciembre emprende un viaje por América del Sur.
- Participa en el I Congreso de la Comunidad Latinoamericana de Escritores realizado en Guadalajara y Guanajuato, donde estuvieron presentes, entre otros escritores, João Guimarães Rosa, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Sara de Ibáñez, Ángel Rama y Marta Traba.

1968

- En enero es designado, de nuevo, jefe del Departamento de Publicaciones en el INI.

1969

- Casa de las Américas, en La Habana, publica la primera *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Antonio Benítez Rojo estuvo a cargo de la edición.
- Jurema Finamour traduce al portugués *Pedro Páramo*, con una introducción de Otto Maria Carpeaux.

- A pesar de la prohibición de la censura española, la novela *Pedro Páramo* se publica, según la investigadora Esperanza López Parada, en 1969 –antes del fin del franquismo en noviembre de 1975– bajo el sello de la editorial Planeta de Barcelona. Y ya durante la transición, el ministerio de Educación la incluye entre los títulos para el examen de acceso a la universidad.
- En agosto, Rulfo asiste al II Encuentro de Escritores Latinoamericanos celebrado en Santiago de Chile, Viña del Mar y Valparaíso, donde estuvieron presentes, entre otros, Pablo Neruda, Juan Carlos Onetti, Rosario Castellanos, Leopoldo Marechal, Mario Vargas Llosa, Nicanor Parra, Ángel Rama, Marta Traba, Camilo José Cela, Claude Simon y Marcelo Quiroga Santa Cruz.
- Renuncia a su empleo en el INI. Según Juan Antonio Ascencio, decide dedicarse por completo al cine.

1970

- “La herencia de Matilde Arcángel” y “El día del derrumbe”, publicados por vez primera en 1955, se agregan a *El llano en llamas*, a partir de la novena reimpresión (1970) de la Colección Popular del Fondo de Cultura. Por el contrario, se suprime “Paso del Norte”.
- *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* se publican en un solo volumen en ruso con traducción de P. N. Glasova. La edición consta de 100 000 ejemplares.



El 25 de noviembre recibe el Premio Nacional de Literatura. Al final de su texto de recepción, Rulfo lee: “Por ahora no recuerdo quién dijo que el hombre era una pura nada. No algo ni cualquier cosa, sino una pura nada. Y yo me siento así en este instante. Quizá porque conociendo lo flaco de mis limitaciones, jamás elaboré un espíritu de confianza, jamás creí en el respeto propio”.



1971

- Rulfo continúa su labor como asesor de los becarios del CME, junto con Francisco Monterde. El grupo suele reunirse en el Café de las Américas.
- Aparece *Pedro Páramo* en ucraniano, con traducción de Ivan Salyk; Przeozyl Jan Zych traduce al polaco *El llano en llamas*; se publica una nueva traducción de Frances Elizabeth Wadell al inglés de *Pedro Páramo*.
- Viaja a España e Italia. En Milán, participa en el seminario sobre literatura latinoamericana organizado por la Universidad de Bocconi.
- Viaja a Argentina.

1972

- Se realiza una adaptación radiofónica de *Pedro Páramo* en Ginebra (no hay más datos al respecto). Rulfo consideró que ésta es una de las mejores transposiciones que se han hecho sobre su obra: “Con lluvia, mucha lluvia de fondo y el tañido de un solo instrumento: la flauta de Frans Brügger que tocaba *Pavane Lachrymae* de Jacob Van Eyck”.



Se filma *El rincón de las vírgenes*, dirección y guion de Alberto Isaac;

basada en los cuentos “Anacleto Morones” y “El día del derrumbe”.



1973

- El 2 de enero se le ratifica en su puesto de jefe del Departamento de Publicaciones del INI, con una plaza de confianza.
- Viaja a Brasil.

1974

- Aparece *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, selección de Joseph Sommers, de quien se incluye un ensayo y una de las entrevistas más logradas hechas a Rulfo. En la introducción se dice que, *grosso modo*, ha habido tres tendencias críticas en torno a *Pedro Páramo*: la formalista, la mítica y la sociológica que acentúa la relación entre literatura y sociedad.
- Se publica *Homenaje a Juan Rulfo: variaciones interpretativas en torno a su obra*. La selección y el prefacio son de Helmy F. Giacomani.
- El 13 de marzo sostiene una plática con estudiantes, en compañía de Ángel Rama y José Balza, invitados por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela. Esta conversación se publica con el título “Juan Rulfo examina su narrativa”, en 1978, 1992 y 1996.



Se filma la película *Entends-tu les chiens aboyer?* basada en el cuento “No oyes ladrar los perros”, en una coproducción mexicano-francesa, bajo la dirección de François Reichenbach y el argumento de Carlos Fuentes.



1975

- La editorial Planeta, en Barcelona, publica la primera edición de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* en un solo volumen, autorizada ex profeso por el autor.
- Viaja a Alemania, Checoslovaquia, Austria y Francia. Asiste al congreso de estudiantes de la Universidad de Varsovia.
- Viaja por América Latina en la comitiva del presidente de México, Luis Echeverría. Juan Rulfo prepara el encuentro de escritores.
- Ofrece una conferencia en Costa Rica, en el Teatro Nacional

sobre su obra por publicar, Rulfo declara que tiene una serie de cuentos en Seix Barral, “pero todavía el editor me está esperando, pues le pedí la publicación para hacer algunos cambios y no lo he enviado. En realidad, son una novela y varios cuentos. La novela se llama ‘El memorial’ y es cuento largo o novela corta escrita en forma de Cartas de Relación del siglo XVI. Los cuentos tocan temas muy diversos”. En 1977, el autor de “Luvina” declara sobre “El memorial”: “rescaté un poco de ese material [proveniente de “La cordillera”] y voy a formar una novela corta y la voy a reunir en varios cuentos...”.

1976

- Se publican dos textos inéditos: “El despojo” y “La fórmula secreta”, en el número 783 del suplemento “La Cultura en México” de la revista *Siempre!*
- Emilia Tsenkov traduce al búlgaro *Pedro Páramo*, prologado por Fanny Nazemi: “En el deslinde entre la vida y la muerte”.



Se filma una versión de *Pedro Páramo, el hombre de La Media Luna*, (antes *Comala*) bajo la dirección de José Bolaños.



- Viaja a Alemania, donde es invitado a la Feria del Libro de Frankfurt.
- Es profesor invitado a los cursos de invierno de la Escuela Nacional de Antropología e Historia para estudiantes estadounidenses.
- Se publica *La provincia de Ávalos* de Federico Munguía, que da una visión histórica de Sayula de la Antigua Provincia de Ávalos. Su autor recuerda que “salió a instancias precisamente de Juan Rulfo, quien le puso el título”.

1977

- En marzo, Rulfo firma con la editorial Planeta en Barcelona un contrato de publicación de una novela corta y cuentos con el título provisional de “Memorial”, que deberá entregar en un plazo de tres años. El libro no llega a la editorial.
- El 7 de marzo se le ratifica en su puesto de jefe del Departamento de Publicaciones del INI.
- En abril, la Biblioteca Ayacucho –Caracas, Venezuela– publica *Juan Rulfo. Obra completa*, con prólogo y cronología de Jorge Ruffinelli. Se incluye el cuento “Paso del Norte” que había desaparecido en la novena reimpresión (1970) de la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica.
- El 17 de abril la Radio Televisión Española lo invita a una entrevista televisada, que realiza Joaquín Soler Serrano para el programa *A fondo*, con duración de 90 minutos.
- Aparece la traducción al ucraniano de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* en un solo volumen.
- Se publica *Pedro Páramo* en holandés, editado por Nederlandse Vertaling, Meulenhoff, Ámsterdam. En esta edición el traductor Jean Lechner realizó algunos ajustes.
- En junio, asiste al Encuentro Internacional de Escritores, en Sofía. Es nombrado miembro honorario de la Asociación de Escritores Mongoles.
- Es invitado con William Saroyan, Gore Vidal y John Cheever, por la Universidad de Heidelberg, Alemania, a las mesas redondas sobre literatura contemporánea de los Estados Unidos y América Latina.
- En agosto viaja al Congreso de Guayaquil, Ecuador; la Casa de la Cultura Ecuatoriana le otorga la medalla de oro. Y en Venezuela participa en el Congreso de Historiadores de Indias, organizado por el Instituto de Historia.

- La radio francosuiza presenta en sus transmisiones una versión íntegra de *Pedro Páramo*, adaptada por el escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum y protagonizada por la actriz suiza Nicole Ruam.

1978

- Desde el 1 de enero, Rulfo obtiene el nombramiento de “Jefe de Departamento de Publicaciones (D)”.
- En Tel Aviv, Israel, se edita *Pedro Páramo* en lengua hebrea, con traducción de Yosef Dayan; mientras Francisca Perujo la traduce al italiano.
- La editorial Nueva Imagen publica *Juan Rulfo. Antología personal*, con prólogo de Jorge Ruffinelli.
- Se publica “La fórmula secreta”, poema para cine, en el número 51 de *La Semana de Bellas Artes*.
- Se filma el cortometraje *El hombre*, bajo la dirección de José Luis Serrato, argumento escrito a partir del cuento homónimo de Juan Rulfo.
- El 24 de julio recibe el Premio Jalisco en el Teatro Degollado de Guadalajara.

1979

- El 25 de abril se publica el texto “Una perspectiva rulfiana de la vida intelectual mexicana” en el número 1348 de *La Cultura en México* (transcripción, al parecer, de una exposición oral del escritor).
- Tatjana Hallap traduce al estonio *Pedro Páramo* y Elena Marcinkevičiūtė-Aperan la traduce al lituano.
- Se publica *Pedro Páramo* en japonés, traducido por Akira Sugiyama y Yoshio Matsuda, Editorial Iwanami.
- Viaja a Argentina a la Feria del Libro de Buenos Aires.

- En Cali, Medellín y Bucaramanga, en Colombia, participa en varios foros universitarios, junto con Camilo José Cela, Bret William y Seymour Menton. En Cali es condecorado por la Alcaldía y recibe las llaves de la ciudad. En un diálogo con el crítico Jaime Mejía Duque, Rulfo señala: “Yo no existo, soy un fantasma. Yo soy un mito”.
- Viaja al Congreso Hispanoamericano de Escritores en Las Palmas, Islas Canarias, en la casa de Cristóbal Colón. Preside una de las Asambleas Plenarias relacionada con el problema social y el escritor en el ámbito latinoamericano.
- Es invitado por la Universidad de Toulouse, Francia, a un congreso de Literatura e Indigenismo donde participa junto con Roger Caillois y varios profesores de esta universidad en cuatro foros relacionados con la situación y las letras indigenistas, así como con el genocidio sufrido por los aborígenes de Brasil y Venezuela.
- Viaja de nuevo a Bulgaria. Al concluir el congreso en Sofía, viaja al puerto de Varna, a orillas del Mar Negro, donde convive con escritores de distintas nacionalidades.
- El 7 de octubre se devela en el Teatro Julio Prieto la placa alusiva a las 100 representaciones de la versión teatral de *Pedro Páramo*, dirigida por Nancy Cárdenas. Rulfo comentó varias veces que ésta era la adaptación de la novela que más le gustaba, que más se acercaba a su atmósfera.
- El 18 de noviembre ofrece una plática en la Escuela de Diseño y Artesanías de la UNAM dentro del ciclo “El desafío de la creación”; también participaron Arturo Azuela, Eraclio Zepeda y Florencio Sánchez Cámara. La transcripción se publica en la *Revista de la Universidad de México*, en el número de octubre-noviembre de 1980. Este texto analiza la propia visión de Juan Rulfo sobre el proceso de creación literaria y su oficio de escritor. Podría considerarse como una poética de su escritura.

1980

- Rulfo sigue su labor como asesor del Centro Mexicano de Escritores; “he seguido ahí –declaró Rulfo– porque en realidad me interesa ver qué es lo que se está haciendo hoy en la literatura mexicana. Tengo dieciocho años en el Centro y por allí han pasado muchas generaciones. Por medio del Centro sé lo que escriben los jóvenes y en realidad no están haciendo nada”.
- En marzo, asiste a una mesa redonda en Brasil, en el Instituto Francés-Brasileño, y a otra en la Universidad Pontificia de Río de Janeiro. También asiste en São Paulo a un simposio sobre literatura brasileña.
- La editorial Literatura del Pueblo edita por primera vez la versión en chino de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, traducidos por profesores de la Universidad de Nankín y comentarios de Duan Rochuan. El tiraje constó de 50 000 ejemplares.



Ediciones Era publica *El gallo de oro y otros textos para cine* (“El despojo y “La fórmula secreta”), con presentación y filmografía de Jorge Ayala Blanco.



- A lo largo de 27 años, desde la aparición de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, dos años después, el Fondo de Cultura Económica ha editado medio millón de ejemplares de cada libro alcanzando, respectivamente, 18 y 14 ediciones,
- Rulfo recibe el Premio Juchiman de Plata en Artes, que otorgan instituciones culturales de Tabasco.
- Recibe la condecoración “Francisco de Miranda” en Venezuela. Viaja a la VI Feria del Libro de Buenos Aires.
- Viaja a Francia, Alemania y España. Es jurado del premio Príncipe de Asturias, en Oviedo, España.

El 25 de septiembre Rulfo lee su discurso al ingresar como miembro a la Academia Mexicana de la Lengua; ocupa la silla número xxxv que dejó vacante José Gorostiza. Andrés Henestrosa responde a su texto. Entre otras frases, Rulfo señala: “Como ser elemental, siempre he rechazado el análisis y la crítica. Esto debe tener algunas ventajas, pues lo incapacita a uno para saberlo todo acerca de todo, creencia común que se tiene de cualquier intelectual”.

El 30 de septiembre inicia el Homenaje Nacional a Juan Rulfo en el Palacio de Bellas Artes. Como parte de sus actividades, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) presenta la exposición *El mundo de Juan Rulfo*, preparada por el museógrafo Fernando Gamboa, que incluye 100 fotografías que también formaron parte del libro *Juan Rulfo. Homenaje nacional*.

- El Fondo de Cultura Económica publica, como parte de este homenaje, una edición especial de 3000 ejemplares –en volúmenes separados– de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, que aparecen por primera vez en la colección Tezontle. El propio autor revisó los textos con el escritor y editor Felipe Garrido; Antonio Graham cuidó la edición; el diseño estuvo a cargo de Rafael López Castro y las ilustraciones de Juan Pablo Rulfo.
- El 17 de noviembre participa –por invitación de Cristina Trigo, viuda de Quiroga Santa Cruz– en un homenaje al político boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz, torturado y muerto por el grupo que tomó el poder en Bolivia, realizado en el auditorio Justo Sierra de la UNAM.

1981

- Inger Elisabeth Hansen traduce al noruego *El llano en llamas*.
- En Santa Clara, California, ofrece una conferencia sobre literatura latinoamericana, e inaugura la Biblioteca Latinoamericana en San Francisco.



El 20 de marzo se inaugura la primera exposición de fotografía fuera de México, en el Centro Cultural de México en París.



- El 30 de marzo, en el Barnard College de la Universidad de Columbia, Nueva York, ofrece la conferencia “Notas sobre la literatura indígena en México”, dentro de las actividades del homenaje “Los Mundos de Juan Rulfo” (que apareció como texto en la *INTI Revista de literatura hispánica*. Entre los invitados se encuentran Hugo Rodríguez Alcalá, María Luisa Bastos, Saúl Sosnowski y Manuel Durán, quien subraya que los futuros historiadores de la narrativa mexicana tendrán que “dividir la producción de cuentos y novelas publicadas en México en el siglo xx en dos grandes etapas. La primera podría denominarse A. J. R. y la segunda D. J. R., es decir ‘Antes de Juan Rulfo’ y ‘Después de Juan Rulfo’”.
- Asiste al Congreso de la Lengua de la Universidad de Salamanca (España).
- En abril ofrece la plática “Notas sobre literatura indígena en México”, en la Universidad de Harvard, en el simposio *Los mundos de Juan Rulfo*.
- Ofrece una charla sobre “No oyes ladrar los perros” a estudiantes del departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Stanford.
- En junio asiste en París a las Jornadas Culturales sobre Cultura Mexicana en el Centro Pompidou, acompañado de Luis Cardoza y Aragón, Juan José Arreola y Héctor Azar, entre otros escritores mexicanos.

- Asiste al Congreso de la Lengua de la Universidad de Salamanca.
- Entre agosto y septiembre, Günter Grass visita México y conoce a Rulfo; se habían leído mutuamente y se admiraban.

1982

- El 22 de enero, Felipe García Beraza, secretario ejecutivo del Centro Mexicano de Escritores, envía una carta al Comité Nobel de la Real Academia Sueca de Ciencias para proponer a Juan Rulfo como candidato al Premio Nobel. Precisa que el escritor mexicano ha creado y recreado con un lenguaje escueto la esencia del alma mexicana. En sus dos libros -agrega- Rulfo ha plasmado el misterio de la vida en México, donde la muerte y el amor están unidos por la fatalidad.
- Con el título *¡Diles que no me maten!* se publica en búlgaro *El llano en llamas*, con prefacio de Nikola Indzhov. La traducción estuvo a cargo de Ana Zlatkova, Lachezar Mishev, Valentina Rafailova, Miroslava Mateva y Rumén Stoyanov.
- *Pedro Páramo* se publica en chino e islandés.
- F. D. Drakontaeidhiz traduce al griego *El llano en llamas*.
- En mayo, Rulfo reúne algunos textos inéditos y acuerda con la Editorial Grijalbo entregar una obra en prosa “del género narrativo”, se supone: *Días sin floresta*. Este libro de cuentos no se publicó.



Se filma el cortometraje *Talpa*, bajo la dirección de Gastón T. Melo, basado en el cuento homónimo de Juan Rulfo.



- Entre mayo y junio, en Berlín Occidental, se celebra el Festival Horizonte 82, dedicado este año a la cultura latinoamericana. El 13 de junio Juan Rulfo leyó “Luvina”, “¡Diles que no me maten!” y “No oyes ladrar los perros”, alternándose con Günter Grass (Premio Nobel 1999), quien leyó los cuentos en alemán. La

investigadora y editora Michi Strausfeld (quien aclara que la lectura “Gunter Grass liest Juan Rulfo” se efectuó el sábado 15) recuerda:

El auditorio de la biblioteca estatal estaba a reventar. La gente sabía quién era Rulfo [...] Rulfo buscaba en sus bolsillos, con aquella mirada de preocupación que yo le conocía bien –Juan, ¿qué te pasa? –Que no puedo leer. No veo. Olvidé mis gafas. Grass adivinó el contratiempo y se quitó las suyas, a ver si les servían a Rulfo [...] Y Rulfo fue leyendo, por párrafos le pasaba las gafas a Grass, éste leía el párrafo de la edición alemana. Al término del último párrafo del tercer cuento. Rulfo estaba con la mirada, la gente se pone de pie y la ovación a Rulfo se produce fuerte, nutrida, larguísima.

- En agosto Rulfo se jubila. A partir de diciembre, y hasta el final de su vida, vuelve trabajar en el Instituto Indigenista con distintos contratos.
- *Pedro Páramo* se traduce al chino y al islandés.

1983

- La editorial Cátedra publica, en su colección Letras Hispánicas, una edición de *Pedro Páramo*, con estudio introductorio de José Carlos González Boixo.
- Se publica en checo *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, con traducción de Eduard Houdousek y Václav Kajdoš, respectivamente.
- Ni Hyadi realiza la traducción al chino de *Pedro Páramo*.
- Akira Sugiyama y Yoshio Matsuda traducen al japonés *Pedro Páramo*.
- Salih Ilmani, de Siria, traduce al árabe *Pedro Páramo*.
- Tomris Uyar traduce al turco *Pedro Páramo*.

- Asiste al Congreso del Instituto de Cooperación Iberoamericana, en Madrid, España.
- Asiste al Encuentro Internacional de Escritores, en Cali, Colombia.
- El 8 de octubre recibe el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en Oviedo, España.
- Se crea la Colección Lecturas Mexicanas (SEP-CFE); el título número 2 es *El llano en llamas* con un tiraje de 90 000 ejemplares; un año después se publica *Pedro Páramo* con un tiraje de 50 000 ejemplares.
- En París, el ministro de Cultura de Francia y el Centro Cultural de México crean el Premio Juan Rulfo para cuento.
- El 22 de diciembre, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Colima, dicta la conferencia “Hipótesis sobre historia regional”. La conferencia se publicó como “¿Dónde quedó nuestra historia?” (1985), sobre los errores que hay en los textos escolares de historia de Jalisco y Colima en la zona oriental.

1984

- El 23 de enero se nombra a Rulfo coordinador de Publicaciones del Instituto Nacional Indigenista.
- Mariana Frenk-Westheim traduce *El gallo de oro* al alemán como *Der goldene hahn*.
- Margareta Marin y Lars Axelsson traducen al sueco *El llano en llamas*.
- En el Departamento de Estado de Washington se presenta una exposición de fotografías de Juan Rulfo.
- Entre el 13 y el 20 de junio se realiza un homenaje a Juan Rulfo en París, en el Centro Pompidou, que coincide con la constitución del premio de cuento que lleva el nombre del escritor. El premio lo obtuvo Rafael Ramírez Heredia con *El Rayo Macoy y otros cuentos*.
- En septiembre viaja a España para formar parte del programa de televisión *La clave*, sobre la mitología americana.

- Del 23 al 25 de octubre asiste, en Sofía, Bulgaria, al XI Congreso Mundial de la Paz acompañado de Eraclio Zepeda, Elva Macías y Edmundo Valadés. La plática conclusiva, en el hotel Europa, se denominó “La paz, esperanza del planeta”. En una de sus intervenciones ante la prensa, Juan Rulfo declaró: “No me es propia la despreocupación, pues hay muchas cosas que me preocupan. La amenaza de una guerra termonuclear pende sobre nosotros y requiere la plena movilización moral de las fuerzas amantes de la paz”.



El 13 de noviembre se inaugura en Moscú una exposición con 40 fotografías de Juan Rulfo en La Casa de los Literatos de la Unión de Escritores de la Unión Soviética, como parte de los actos culturales con los que se celebran en la URSS sesenta años de relaciones diplomáticas con México, iniciadas en agosto de 1924. Entre los presentadores, el poeta David Huerta lee el texto “Las fotografías de Juan Rulfo”.



- Participa en Alemania en una serie de conferencias bajo el título “Rostros de América Latina” que organizan las universidades de Bonn, Colonia, Stuttgart y Bielefeld.
- El 14 de noviembre, en la Biblioteca Central de Colonia, lee ante unos quinientos estudiantes y profesores de hispanística: “Talpa”, “No oyes ladrar los perros” y “Luvina”.

1985

- Gudbergur Bergsson traduce *Pedro Páramo* al islandés.
- Se publicaron *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* en chino con tirajes de un millón de ejemplares para cada libro.
- El 16 de marzo se publica el discutido texto, “Cumple 30 años *Pedro Páramo*” en *Excélsior* (escrito para la agencia de noticias española EFE, y que después se publicaría en distintos diarios del mundo).

- El diario *Libération* (fundado por Jean Paul Sartre y Serge July) pregunta a 100 escritores. “¿Por qué escribe?” Juan Rulfo responde: “Ignoro la razón que me empuja a escribir. Simplemente siento la necesidad de hacerlo, como si quisiera comunicar algo que he vivido o que he creído vivir en sueños. Sólo sé que utilizo más la imaginación que los hechos reales, pues considero que la realidad tiene límites propios que la mantienen alejada del estilo literario”.
- Se presenta el espectáculo *Pedro Páramo*, escenificado por el Théâtre Libre de París, bajo la dirección de Jacques Merienne, en el Centre Culturel de Fontenay-Le Fleury.
- En mayo, Juan Pablo Rulfo recuerda que su padre estaba muy entusiasmado, e incluso eufórico, por externar sus ideas sobre el tema de la creación literaria: “Parece ser –anota Alberto Vital– que por fin estaba acercándose a la atmósfera, al argumento, a las voces que poblarían ‘La cordillera’”.
- Ediciones Cátedra publica en su colección Letras Hispánicas, *El llano en llamas*, con edición, estudio introductorio y notas del investigador vasco-mexicano Carlos Blanco Aguinaga.
- La Editorial Tusquets/Círculo publica la *Historia general de las cosas de Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún, con prólogo de Juan Rulfo, edición e introducción de Claus Littscheid. Michi Strausfeld –agente literaria, editora y escritora– supone que éste es el último escrito de Rulfo.
- Asiste a la XI Feria del Libro de Buenos Aires y al Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos. En este viaje Rulfo se encuentra con la escritora y crítica literaria Susan Sontag, quien le externa su admiración; él comenta que la traducción al inglés de sus cuentos y su novela, en particular, es mala; añade que, incluso, *Pedro Páramo* está incompleta. La autora de *Sobre la interpretación* le comenta que ambos tienen el mismo editor y se compromete hablar con él para pedirle una nueva traducción de la novela (Rulfo, 2011, pp. 28-29).

- La Universidad Nacional Autónoma de México le confiere el doctorado *honoris causa*.
- En septiembre comienza el debilitamiento físico del escritor.
- El 19 de septiembre un sismo devasta la Ciudad de México; cifras oficiales calculan más de 20 000 muertos. La incomunicación y el caos imperan. Juan Carlos Rulfo acude en bicicleta a recoger los resultados de unos exámenes médicos que confirman el padecimiento de su padre: cáncer pulmonar.
- Es nominado al Premio Cervantes junto con Camilo José Cela y Gonzalo Torrente Ballester, quien resulta premiado. Ese hecho lo desmoraliza. Su hijo Juan Pablo declaró: “Creo que el Premio Cervantes siempre cargará no tenerlo entre sus premiados”.



En el otoño, arranca la filmación de *El imperio de la fortuna*, basada en “El gallo de oro” de Juan Rulfo, bajo la dirección de Arturo Ripstein.



- En diciembre se le concede la presea Manuel Gamio al mérito indigenista.
- A finales de año, Ana Jonas, escritora y traductora de novelistas y poetas latinoamericanos, considera que las obras de Rulfo deben ser retraducidas, “apegadas al estilo original de Juan Rulfo”; añade que “el mundo de Rulfo tiene que quedar como es y no confundirle con el de Thomas Mann. Las traducciones de Rulfo datan de los sesenta y entonces persistía esta tendencia, que tienen un tono de leyenda alemana, no de Comala, por decirlo de alguna manera” (Ponce, 1989, pp. 165-166).

1986



El martes 7 de enero muere Juan Rulfo entre las siete y ocho de la tarde, en su departamento al sur de la Ciudad de México, tras sufrir un infarto al miocardio que sucedió en el curso de un cáncer pulmonar. Cuando murió estaba solo; Juan Carlos, su hijo menor, precisa: “Todos mis hermanos y yo estábamos fuera de la casa. La muerte le llegó de súbito. No sé si en el momento habrá sentido algo fuerte, un dolor, una punzada, pero parecía muy tranquilo, creo que murió en paz”. Y Fernando Benítez observó: “su corazón estalló con el segundo infarto mientras dormía”. La velación se realizó en una agencia funeraria al sur de la ciudad. El cuerpo reposaba en un féretro metálico gris con esquinas niqueladas. No se recibieron coronas ni ofrendas florales. En la capilla fúnebre destacaba la imagen de un crucifijo sobre el ataúd.



- Desde el 9 de enero sus cenizas, contenidas en una urna de bronce, ocupan un lugar en la granja de la familia del escritor en Chimalhuacán, Estado de México.
- El 28 de noviembre se estrena *El imperio de la fortuna*, dirigida por Arturo Ripstein, con guion de Paz Alicia Garciadiego, basado en el *El gallo de oro* de Juan Rulfo.

1987

- El 7 de enero se inaugura en la embajada de México en China una exposición fotográfica sobre Juan Rulfo.
- Entre 1987 y 2002 se realizaron alrededor de 30 exposiciones sobre la obra fotográfica de Rulfo,<sup>1</sup> a quien Susan Sontag consideró

<sup>1</sup> Véase una descripción detallada de estas exposiciones en la “Bibliografía comentada”, Roberto García Bonilla: VI Exposiciones, en *Un tiempo suspendido, Cronología de la vida y*

“El mejor fotógrafo de Latinoamérica” (García Bonilla, 2009, pp. 425-428; Movius, 2023, p. 4).

- El 7 de mayo se terminó de imprimir el título *Obras de Juan Rulfo* en la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica. El volumen, con proemio de Jaime García Terrés, se conforma de *El llano en llamas*, *Pedro Páramo*, “Un pedazo de noche” (1959) y “La vida no es muy seria en sus cosas” (1945).
- En la edición de 1987 de los Premios Ariel, *El imperio de la fortuna*, de Arturo Ripstein, obtiene nueve estatuillas, entre ellas, por dirección, mejor actor (Ernesto Gómez Cruz) y mejor actriz (Blanca Guerra). A Rulfo se le concedió el premio por mejor guion original.

---

la obra de Juan Rulfo (2009), pp. 424-428.



## Filmografía, documentales y entrevistas

### PELÍCULAS BASADAS EN LA OBRA LITERARIA DE RULFO Y SU ESCRITURA CINEMATOGRAFICA

*Talpa* (antes *La manda*) (1956). Director, Alfredo B. (Bolongaro) Crevenna; guion, Edmundo Báez; producción, Adolfo Lagos-Cinematográfica Latina; intérpretes, Víctor Manuel Mendoza, Lilia Prado, Jaime Fernández, Leonor Llausás, Hortensia Santoveña; duración, 99 min. [https://www.youtube.com/watch?v=n3RTp\\_6bjec](https://www.youtube.com/watch?v=n3RTp_6bjec)

*La escondida* (1956). Dir., Roberto Gavaldón; g., José Revueltas y Gunther Gerzso (basada en la novela homónima de Miguel N. Lira); prod., Samuel Alazraki-Alfa Films; i., María Félix, Pedro Armendáriz, Andrés Soler, Domingo Soler, Jorge Martínez de Hoyos; dur., 103 min. (Se incluye esta película porque representó el ingreso formal de Rulfo al ámbito cinematográfico: participó como “supervisor de verosimilitud histórica”).

*El despojo* (1960). Dir., Antonio Reynoso; g., Juan Rulfo; prod., Cine Foto; i., no profesionales; dur., 12 min. <https://www.youtube.com/watch?v=yc9pNAVQwQY>

*Paloma herida* (antes *Río arriba*) (1962). Dir., Emilio Fernández (Romo); argumento: Emilio Fernández; adaptación, Juan Rulfo; prod., Manuel Zeceña Diéguez; i., Patricia Conde, Emilio Fernández, Andrés Soler, Noé Murayama, Georgina Quental, Columba Domínguez; dur., 121 min. [https://www.youtube.com/watch?v=9a0dCCg\\_ya4&t=665s](https://www.youtube.com/watch?v=9a0dCCg_ya4&t=665s)

- El gallo de oro* (1964). Dir., Roberto Gavaldón (Leyva); g., Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón; prod., CLASA Films Mundiales; i., Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Narciso Busquets, Carlos Jordán, Agustín Izunza; dur., 105 min. <https://www.youtube.com/watch?v=QajkScYu8Xk>
- En este pueblo no hay ladrones* (1964). Dir., Alberto Isaac; g., Alberto Isaac y Emilio García Riera; prod., Grupo Claudio; i., Julián Pastor, Héctor Ortega, Elda Peralta, Rocío Sagaón, Graciela Enriquez, Luis Buñuel, José Luis Cuevas, Ernesto García Cabral, Arturo Ripstein, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Luis Vicens, Alfonso Arau; dur., 90 min. (La película no se basa en textos de Rulfo, se incluye porque él tiene una aparición incidental como jugador de cartas con Abel Quezada y Carlos Monsiváis). <https://www.youtube.com/watch?v=Dtk6dKDDMvU>
- La fórmula secreta* (antes *Coca Cola en la sangre*) (1964). Dir., Rubén Gámez; g., Rubén Gámez; prod., Salvador López Olivares; i., Pilar Islas, José Castillo, José Tirado, Pablo Islas, Francisco Corona, Guadalupe Arriaga, José M. Delgado, Manuel Izquierdo; dur., 44 min. (De los diez episodios de la película, sólo dos tienen texto de Juan Rulfo, y los lee Jaime Sabines). [https://www.youtube.com/watch?v=BKJz5BS\\_3DY&t=800s](https://www.youtube.com/watch?v=BKJz5BS_3DY&t=800s)
- Pedro Páramo* (1966). Dir., Carlos Velo; g., Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce; prod., Clasa Films Mundiales; i., John Gavin, Pilar Pellicer, Ignacio López Tarso, Julissa, Graciela Doring; dur., 105 min. <https://www.youtube.com/watch?v=oq-Dmal0jBc>
- El rincón de las vírgenes* (1972). Dir. y g., Alberto Isaac; prod., Estudios Churubusco; i., Emilio Fernández, Alfonso Arau, Carmen Salinas, Rosalba Brambila, Lilia Prado, Pancho Córdova; dur., 90 min. <https://www.youtube.com/watch?v=9junvViSBGk>
- ¡Diles que no me maten!* (1973). Dir., Antonio Jiménez Pons; g., Luis Moreno; prod., Canal 13 (Serie Canasta de cuentos mexicanos); i., Víctor Alcocer, Héctor Cruz, Octavio Galindo, Lilia Prado, Rogelio Guerra; dur., 25 min.
- Maya* (1974). Dir., Jacques Spurrier (narración de Juan Rulfo, paráfrasis del *Popol Vuh* y del *Chilam Balam*). [sin más datos].

- No oyes ladrar los perros / Entendes-tu les chiens aboyer?* (Ignacio, originalmente) (1974). Dir., François Reichenbach; g., Jacqueline Lefebvre, Noel Howard y François Reichenbach; México-Francia; prod., Conacine, Cinematográfica Marco Polo y Les Films du Prisme ORTF; i., Salvador Sánchez, Ahui Camacho, Ana de Sade, Salvador Gómez, Aurora Clave, Gastón Melo; dur., 83 min. <https://www.youtube.com/watch?v=ycFSg990FY8>
- Que esperen los viejos* (1976). Dir., José Bolaños; g., José Bolaños; prod., Centro de Producción de Cortometraje; i., no profesionales; dur., 20 min.; 35 mm.
- Pedro Páramo. El hombre de La Media Luna [antes Comala]* (1976/1978). Dir. y g., José Bolaños; prod., Conacine; i., Manuel Ojeda, Venetia Vianello, Bruno Rey, Jorge Martínez, Patricia Reyes Espíndola, Blanca Guerra; dur., 179 min. <https://www.youtube.com/watch?v=Kv2BqNh4pbQ>
- El hombre* (1978). Dir. y g., José Luis Serrato; prod., Centro de Capacitación Cinematográfica; i., Uriel Chávez Posada, Ramón Ochoa, Genaro Méndez; dur., 29 min.
- Pedro Páramo* (1981). Dir., Salvador Sánchez. Moisés Viñas, 1992, en su *Índice cronológico...*, no da más datos. Carlos Monsiváis, por su parte, se refiere en su texto *Pedro Páramo: los treinta años de un clásico*, 1985, a una versión televisiva de la novela de Rulfo, mencionando la dirección de Salvador Sánchez.
- Talpa* (1982). Dir., Gastón T. Melo; g., Alejandro Pohlenz; prod., Universidad Anáhuac; i., Ignacio López, Ana Medina, Raúl Bretón; dur., 22 min.
- ¡Diles que no me maten!* (1983). Dir., Francisco Becerra; prod., Dirección General de Radio y Televisión, Secretaría de Gobernación, Estado de Sonora; i., Xicoténcatl Gutiérrez, Sonia León, José Terán, Francisco Ortiz; dur., 22 min.
- ¡Diles que no me maten!* (1984). Dir., Freddy Siso; Venezuela; prod., Mapora Cinematográfica y Departamento de Cine de la ULA; i., Asdrúbal Meléndez, Flor Nuñez, Julio Alcázar, Tania Sarabia, Fernando Gaviria; dur. 95 min.
- Tras el horizonte* (1984). Dir. y g., Mtl Valdez; prod., Departamento de Actividades Cinematográficas, Extensión Cultural, UNAM; i., Noé Murayama, Rodrigo

- Puebla, Mario García González, Rodolfo de Alejandre; dur. 42 min. <https://www.youtube.com/watch?v=Mz6ybn4vdW4>
- El imperio de la fortuna* (1986). Dir. Arturo Ripstein; g., Paz Alicia Garciadiego; prod., Tita Lombardo, Héctor López, Imcine; i., Ernesto Gómez Cruz, Blanca Guerra, Alejandro Parodi, Zaide Silva Gutiérrez, Margarita Sanz; dur., 133 min. <https://www.youtube.com/watch?v=Oe6ipa-BTCA>
- Los Confines* (1988). Dir., Mitl Valdéz; prod., Dirección de Actividades Cinematográficas, UNAM; i., María Rojo, Ernesto Gómez Cruz, Manuel Ojeda, Enrique Lucero; Jorge Fegán; dur., 79 min. <https://www.youtube.com/watch?v=jQuOpl03YHg>
- La Cuesta de las Comadres* (1990). Dir., Óscar Méndez; prod., Dirección General de Actividades Cinematográficas (UNAM); i., Herminio Carrasco; dur., 26 min.
- Agonía* (1991). Dir. y g., Jaime Ruiz Ibáñez; prod., Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (UNAM), Centro de Producción de Cortometraje; i., Ignacio Guadalupe, Arcelia Ramírez, Guillermo Ríos, Rocío Muñoz, Jairo Márquez Padilla, María del Carmen Farías; dur., 35 mm.
- Arena en los ojos (Rulfo)* (1991). Dir. y g., Francisco Javier Ibarra; prod. colectiva; i., Luis F. Santacruz, Carlos Rosas, Ana Rosas, Ana Espinoza, Jaime Barrera; dur. 35 min.
- Azúcar de calavera* (1991). Dir. y g. Carlos Hurtado y Antonio Arango; prod., Ojos Rojos; i., Gimena Gallardo, Enrique Guerrero; dur., 15 min.
- Ecos de una memoria (Rulfo)* (1991). Dir. Paty Díaz, José A.; g., César Rodrigo; prod., Dirección General de Extensión Universitaria, Universidad de Guadalajara; i., Alberto Stanley, Rafael Reyes, Emanuel Domínguez, Roxana Pierce; dur., 15 min.
- Luvina* (1991). Dir. y g., Lucinda Martínez; prod., Independiente; i., Emilio Hernández, Guadalupe López, Eduardo Bernot; dur., 30 min.
- Luvina* (1991). Dir., José Alfredo Botaya Oest; g., Luis Fernando Behren; prod., Universidad Iberoamericana de León, Gto.; i., Humberto Lanez, Ana Leila Torres; dur., 40 min.
- Nepomuceno Juanito* (1991). Dir. y g., Jorge Bolado; prod., Jorge Bolado y Antonio Urueñuela; dur., 24 min.

- ¿No será un mal suceso?* (1991). Dir., Virgilio Caballero; g., Pilar González, Gilberto Prado, Lety Santos; prod., Instituto Oaxaqueño de Radio y Televisión, Fernando Miguel Ramírez; i., Herminio Carrasco, María Contén, Ariel Torres; dur., 15 min.
- Un pedazo de noche* (1991). Dir., Luis Manuel Serrano; g., Gerardo Lara, P. Rulfo y Luis M. Serrano; prod., Mexicanos Unidos-Ixtac; i., Esvón Gamaliel, Rocío Rodríguez; dur., 25 min.
- Rulfo aeternum* (1991). Dir., Rafael Corkidi; prod., Departamento de Televisión y Video, Universidad de Guadalajara; i., Ernesto Gómez Cruz, Erika, Luis Jorge Figueroa, Ramón Alejandro, Miguel González; dur., 60 min.
- Rulfo* (1991). Dir., Colectiva; g., Tere Pantoja, Raúl Canseco; prod., Unidad de Métodos Audiovisuales, Universidad Nacional Autónoma de México; Dur., 30 min.
- Shaman* (1991). Dir., Francisco del Villar; g., J. Stanley y Francisco del Villar; prod., J. Stanley, Francisco del Villar, Guliver y José Cabello; dur., 36 min.
- Tequila* (1992). Dir., Rubén Gámez; g., Rubén Gámez (texto de “Gracias Patria” de Fernando del Paso); prod., CLASA Films Mundiales, Pablo y Francisco Barbachano; i., Susana Contreras, Luis Valladares, Ignacio Rivera Ríos, María Rojo (y lectura de texto “Gracias Patria”), Hugo Stiglitz, Yihra Aparicio; Dur. 78 min. <https://www.youtube.com/watch?v=StfHuesiMLQ>
- Un sueño como refugio de la muerte* (1991). Dir., Verónica Martínez Rodríguez; g., Alfredo Gómez Hurtado; prod., Naucalpan, Estado de México, Alfredo Gómez Hurtado; dur., 30 min.
- El abuelo Cheno y otras historias* (1993). Dir. y g., Juan Carlos Rulfo; prod., Centro de Capacitación Cinematográfica, Imcine, Universidad de Guadalajara, INBA, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco; dur., 30 min.
- Pasajeros de Luvina* (1993). Dir. y g., Sergio Ulloa; prod., Universidad de Guadalajara, Universidad de Las Américas (Campus Puebla), Marina Sánchez, Juana A. Priante; i., José González Márquez, Marina Sánchez, Sandra Campos; dur., 39 min.
- Urbano y Natalia*. (1993). Dir., g. y fotografía, Sergio Ulloa; prod., Universidad de Guadalajara, Universidad de Las Américas (Campus Puebla) y Marina Sánchez; i., Gina Morett, Rafael Corkidi; dur., 41 min.

- Un pedazo de noche* (1995). Dir., Roberto Rochín (Naya), Tomás Pérez Turrent y Elías Nahmias; g., Roberto Rochín, Tomás Pérez Turrent y Elías Nahmias; prod., Roberto Rochín, Imcine, Dirección de Producción de Cortometraje; i., Eduardo Von, Dolores Heredia, Armando García; dur., 25 min. [https://www.youtube.com/watch?v=xm67\\_wxYTVQ](https://www.youtube.com/watch?v=xm67_wxYTVQ)
- Luvina* (1996). Dir., Juan Carlos Rulfo, Juan Pablo Rulfo; prod., Fundación Juan Rulfo, La Media Luna Producciones y Centro Nacional de las Artes; dur., 14 min. (cortometraje experimental).
- La Caponera* (2000). Venezuela; Prod. Venevisión (Venezuela); serie de televisión basada en *El gallo de oro.*; i., Margarita Rosa de Francisco, Miguel Varoni y Juan Ángel.
- Purgatorio* (2009). Dir., Roberto Rochín; prod., Roberto Rochín, Pablo Barbachano, Instituto Mexicano de Cinematografía-Conaculta-Motion Control (México); g. Elías Nahmías, Tomás Pérez Turrent y Roberto Rochín; i., Justino Martínez, Fidel Zerda, Citlali Huevo ["Paso del Norte"], Dolores Heredia, Eduardo Von, Armando García, Nube Valbuena ["Pedazo de noche"], Pedro Armendáriz Jr., Miguel Rodarte, Ana Claudia Talancón, Alex Hank Evangelina Martínez ["Cleotilde"]; dur., 87 min. <https://www.youtube.com/watch?v=t60hPYgGUZY>
- Cien años con Juan Rulfo* (2017). Dir., Juan Carlos Rulfo; prod., Eugenia Montiel Pagés; fotografía, Eduardo Herrera, Héctor Ortega y Juan Carlos Rulfo; prod., Mora Films-La Media Luna Producciones. Siete capítulos [Disponible en Streaming, Amazon].
- El gallo de oro* (2023). Serie (Televisa-Vix, Streaming); g., Lina Uribe, Darío Venegas, Daniela Richer; dir. Foto., Beto Casillas; Música, Jacobo Lieberman; i., Lucero, José Ron, Plutarco Haza, Amparo Grisales, Adriana Williams, Alejandro Ávila, Alberto Estrella, María Aura, Patricia Grisales, Frank Ramírez, Luis Ernesto Franco Lucero Galindo, Carlos Barbosa, Humberto Arango.

## DOCUMENTALES

- Los murmullos* (1976). Dir., Rubén Gámez y Carlos Velo; g., Guy Dambert; prod., Centro de Producción de Cortometraje; dur., 25 min.
- El cuento de Juan Nepomuceno* (1991). Dir. y g., Juan Carlos Pérez Aparicio; dur., 25 min.
- Espacios de Juan Rulfo* (1993). Realización independiente de Óscar Menéndez; colab. del compositor Julio Estrada; narración de Herminio Carrasco; Ediciones Pentagrama (Colección Memoria Histórica); dur., 48 min.
- Del olvido al no me acuerdo.* (1999). Dir. Juan Carlos Rulfo; prod., La Media Luna Producciones, Imcine, Producciones por Marca, Secretaría de Turismo, Instituto Colimense de Cultura, FONCA, Rockefeller & Mac Arthur Foundation, Fundación Cultural Juan Rulfo; i.: Justo Peralta, Rebeca Jiménez, Juan José Arreola; Jaime Sabines, Clara Aparicio de Rulfo; dur., 70 min. [https://www.youtube.com/watch?v=qOLiRz\\_6bg](https://www.youtube.com/watch?v=qOLiRz_6bg)
- Juan Rulfo por sí mismo* (2013). (*Luz propia*). Dir. y g., Paulina Lavista; prod., Jesús Mortera- TV UNAM; dur., 53 min.
- Juan Rulfo* (2002). *Entre Líneas*. Prod., Claudia Fernández-Sistema Jalisciense de Radio y Televisión; dur., 29 min. [Recuperado por Canal22, 2017]. <https://www.youtube.com/watch?v=jPYhFqPFYs8&t=3s>
- Memoria de un aparecido. Juan Rulfo. 1918-1986.* (¿2017?). *Luz de la memoria*, Canal22; g. y realiz., Julio Pliego; prod. Canal22; entrevistas de Eduardo Lizalde, Marisa Magallón y Julio Pliego; locución, Juan Ramón Huerta; dur., 33 min.
- Cien años con Juan Rulfo.* (2017). Dir., Juan Carlos Rulfo; prod., Eugenia Montiel Pagés; fotografía, Eduardo Herrera, Héctor Ortega y Juan Carlos Rulfo; producción asociada, Mora Films-La Media Luna Producciones. Siete capítulos [Disponible en Streaming, Amazon].
- 100 Años de Juan Rulfo* (2017). Documental y conversatorio moderado por Ángel Gaona. Participantes: Marcela Beltrán Bravo, Manuel Tapia y Fernando Gaona; prod. Canal 28 de Nuevo León. Cristina Beltrán; dur., 103 min.
- Juan Rulfo y el cine.* (2017) [Grabación de una transmisión realizada en 2017]; prod., Canal 22.

## ENTREVISTAS

- Juan Rulfo*. (1977). Presentación y entrevista de Joaquín Soler Serrano; Programa *A fondo* [del 17 de abril de 1977]. Prod. Radio Televisión Española, Madrid, TRASBALS-Editrama; Dur. 48.07 min. [Restaurada, 2020]. <https://www.youtube.com/watch?v=lpmDc1aNWRg>
- Juan Rulfo con Mercedes Milá*. (1983). [del programa *Buenas noches* de la Televisión Española, RTVE]. Entrevista realizada durante la visita de Rulfo a España, cuando recibió el Premio Príncipe de Asturias de las Letras]; dur. 10.19 min. <https://www.youtube.com/watch?v=Ka1Y6Pk-7Rg>
- Inframundo. Entrevista con Juan Rulfo*. 1983. Silvia Fuentes. *Espejo de escritores*. Prod. Ediciones del Norte (Hanover, NH); dur. 33:48 min. [https://www.youtube.com/watch?v=-uGAI\\_HEoOs](https://www.youtube.com/watch?v=-uGAI_HEoOs)
- La última entrevista*. (1985). Guy Posson, entrevistador; guion y entrevista, Sandra Olguín [2017], Centro de Estudios Mexicanos. Universidad de Amberes-Universidad Nacional Autónoma de México; dur. 13 min. <https://www.youtube.com/watch?v=X6MkPMvLv5Y&t=41s>
- Juan Carlos Rulfo, hijo del escritor Juan Rulfo, nos habla de su padre*. (2017). 27 de abril. Entrevista. Prod. Casa América (Madrid); dur. 7:14 min. <https://www.youtube.com/watch?v=uhHp-aD5rpg>
- Juan Rulfo visto por Juan Carlos Rulfo*. (2011). Casa América (Madrid). T+ Temas. A 25 años de la muerte del escritor, su hijo menor, habla sobre las contradicciones de su padre (el lugar de nacimiento, la muerte de su abuelo, etc...), rasgos del personaje y su presencia a través de objetos que dejó. Se reproducen fragmentos de "Luvina" leído por el propio escritor. <https://www.youtube.com/watch?v=4hU97fbu8RQ>

## Referencias

- ADN Opinión (4 de enero de 2016). *Una conversación de controversia con Arturo Ripstein* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2MjMvll1k6o>
- Algarabel M. (2016). La voz ilustrada de la revolución, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 59-60. <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/45>
- Anxo Fernández, M. (2007). *Las imágenes de Carlos Velo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arana Ovalle, R. I., Cosmes Martínez W., J. Santibáñez Cortés, J. Zamudio Sánchez y Laredo Rojas, M. (2015). Análisis de los microdatos del censo de 1930: a 80 años del México posrevolucionario. *Realidad, datos y espacio, Revista Internacional de Estadística y Geografía*, 6(3), 24-43. <https://rde.inegi.org.mx/index.php/2015/09/08/analisis-de-los-microdatos-del-censo-de-1930-a-80-anos-del-mexico-posrevolucionario/>
- Archivo Manuel Álvarez Bravo (s.f.) Biografía. *Manuel Álvarez Bravo*. <http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/Biografia.php>
- Arenas, R. (1969). Otras opiniones. En *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Casa de las Américas, Centro de Investigaciones Literarias (Serie Valoración Múltiple), pp. 155-160.
- Arreola, J. J. y Alatorre, A. (1989). Antonio, dínos de qué se trata. Lo mentiroso que era Rulfo. En D. Medina, *Homenaje a Juan Rulfo* (pp. 143-158). Universidad de Guadalajara.
- Arreola, O. (1998), *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. Diana.
- Ascencio, J. (2005). *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada de Juan Rulfo*. Debate.

- Ascher, Daisy (1987). Cómo retraté a Juan Rulfo. *Rulfo. Mis imágenes y mi muerte* (pp. 87-89). Departamento del Distrito Federal-SOCIOCULTUR, Mercado de poesía.
- Aviña, R. (2014). Gámez, un cineasta de la ruptura. En R. Gámez, *La fórmula secreta* (pp. 404-407). Alias Editorial/Imcine/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aviña, R. (2018). *Las dos Elenas y la nueva moral del cine*. TV UNAM. <https://tv.unam.mx/portfolio-item/las-dos-elenas-y-la-nueva-moral-del-cine/>
- Aviña, R. (9 de mayo de 2022). *Vagabunda: el calvario de Nonoalco*. Festival Internacional de Cine de Morelia. <https://moreliafilmfest.com/en/node/92008>
- Ayala Blanco J. (17 de junio de 1992). Gámez y la nobleza de la fotogenia exánime. *El Financiero*. s/p.
- Ayala Blanco J. (28 de enero de 1996). La posteridad pretérita en el cine de Rulfo. *La Jornada Semanal*.
- Baby, Y. (2014). Captar la vida. Entrevista con Yvonne Baby, 1961. En H. Cartier-Bresson, *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998* (pp. 35-42). Gustavo Gili.
- Balancán Aguirre, J. (18 de mayo de 2017). Carlos Fuentes y el cine. *Cinematógrafo*. <https://www.cinematografo.mx/fuentesyelcine>
- Baledón, R. (dir.) (1965). *El pecador* (1964). Producciones Sotomayor. [https://www.youtube.com/watch?v=G7uZzBMG\\_W0](https://www.youtube.com/watch?v=G7uZzBMG_W0)
- Baltodano Román, G. (2009). La literatura y el cine: una historia de relaciones. *Letras* (46), 11-27. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5476349.pdf>
- Barbachano Ponce, M. (15 de enero de 1986). Juan Rulfo. *Excélsior*.
- Barbachano Ponce, M. (30 de mayo de 1993). Filmografía rulfiana, ¿traición o decepción? *La Jornada*.
- Bastos, H. (2005). *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bazin, A. (1990). ¿Qué es el cine? Rialp.
- Ben Jelloun, T. (28 de febrero de 1993). El realismo no existe: *Pedro Páramo*. *La Jornada Semanal* (194), 17.

- Benítez, F. (1980). Conversaciones con Juan Rulfo. En *Juan Rulfo. Homenaje nacional* (pp. 11-18). Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública.
- Benítez, F. (1986). Conversaciones con Juan Rulfo. *México Indígena*, 46-51.
- Benítez, F. (25 de enero de 1986). Notas sobre Juan Rulfo. *Sábado* (142), 4-6.
- Billeter, E. (2001). Juan Rulfo: imágenes del recuerdo. En *México: Juan Rulfo, fotógrafo* (pp. 39-43). Lunwerg/Conaculta/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Bolaños, J. (dir.), (1988). *Pedro Páramo, el hombre de la Media Luna*. Productor, Héctor López Lechuga, Adaptación de José Bolaños. <https://www.youtube.com/watch?v=Kv2BqNh4pbQ>
- Bremer, J. J. (1980). Presentación. En *Juan Rulfo. Homenaje Nacional* (p. 9). Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública.
- Brennan, D. (2010). Texto introductorio y fijación (*La fórmula secreta*). En J. Rulfo, *El gallo de oro* (pp. 147-149). RM.
- Bronowski, C. (2023). Representar la realidad a través de lo irreal en la adaptación cinematográfica de *Pedro Páramo* de Carlos Velo: el rol del tiempo y la memoria. *Revista Chilena de Literatura* (107), 243-265. <https://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n107/0718-2295-rchilite-107-00243.pdf>
- Caballero, J. (26 de marzo de 2011). Siempre vuelvo a *Pedro Páramo*, puedo repetirlo de memoria. *La Jornada*, p. 6. <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/26/espectaculos/a06n1esp>
- Caballero, J. (12 de marzo de 2018). Para mí, significa más Rulfo que Lovecraft: Del Toro. *La Jornada*, p. 12. <https://www.jornada.com.mx/2018/03/12/espectaculos/a12n1esp>
- Canabal Cristiani, B. (1988). El cardenismo y el nuevo rostro de la sociedad rural. *Revista mexicana de sociología*, 3(50), 125-156. <https://biblat.unam.mx/hevila/Revistamexicanadesociologia/1988/vol50/no3/8.pdf>
- Canal 22 (6 de diciembre de 2018). *Gabriel Figueroa* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HVUw8S2mULw&t=4s>
- Canal 22 (s. f.) Entrevista con Rubén Gámez en el programa *Juan Rulfo y el cine*. Grabado de una transmisión realizada en 2017.

- Cañuelo Sarrión, S. (2008). *Cine, literatura y traducción. Análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco europeo (1975-2000)* [Tesis doctoral]. Universitat Pompeu Fabra. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/7590/tscs.pdf;jsessionid=3254CA9B8C9D29AC6A2ACE26E8ADF4D9?sequence=1>
- Careaga Covarrubias V. y Rivadeneyra, L. (2016). Cine y literatura en el México de los sesenta: ¿la transición? En F. Peredo Castro y F. Dávalos Orozco (coords.), *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretreído de su trama (1896-1966)* (pp. 349-381). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Carrillo Juárez, D. (2007). *El gallo de oro: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas*. En P. Popovic Karic y F. Chávez Pérez (coords.), *Juan Rulfo: perspectivas críticas. Ensayos inéditos* (pp. 241-258). Siglo XXI Editores.
- Cartier-Bresson, H. (2014). *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*. Gustavo Gili.
- Castro Ricalde, M. (2018). Literatura y autoría en el cine mexicano. *Cuadernos de Literatura* 44(22), 159-179.
- Castro Ricalde, M. y Sheinbaum Lerner, D. (2024), *Detrás de las sombras: escritoras cinematográficas en el cambio del siglo en México*. Instituto de Investigaciones Filológicas/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cazals, F. (dir.) (1976). *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso*. STPC Productora. [Video] [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=203&v=3-1g1lFMm8s](https://www.youtube.com/watch?time_continue=203&v=3-1g1lFMm8s)
- Centro de la Imagen* (2019). [Cronología] Rodrigo Moya, (03), 16-17. En <https://archivo.ci.cultura.gob.mx/publicaciones/descargas/cuadernillos/Rodrigo-Moya-Mexico-Periferias.pdf>
- Chéroux, C. (2015). *Henri Cartier-Bresson. La mirada del siglo XX*. Museo del Palacio de Bellas Artes/Fundación Jenkins/Fundación MAPFRE.
- Cinemexicano (s.f.). Películas del cine mexicano. Las 100 mejores películas del cine mexicano. *Cinemexicano*. <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>

- CineNT.com (21 de noviembre de 2017). *FICM 2017 Cuarón presenta La fórmula secreta* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=BFrKp-awavs>
- Coda, M. (29 de enero de 1986). Si hubiese tomado su vida otro rumbo, Rulfo habría sido fotógrafo, igualmente angustiado. *unomásuno*, 23.
- Corbin, A. (2019). *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*. Acantilado.
- Cordera R. y Tello, C. (1981/2011). Lo que queda por disputar. Nuevo prólogo. *México: la disputa por la nación. Perspectivas y opciones del desarrollo*. Siglo XXI Editores.
- CorreCámara Cine (26 de mayo de 2014). *Arturo Ripstein. Entrevista parte 2 de 2* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=iOVcvsnDjrU>
- Crevenna A. B. (dir.) (1956) *Talpa*. Prod. A. Lagos (Cinemascope Eastman Color); Argumento, Edmundo Báez [Video] [https://www.youtube.com/watch?v=n3RTp\\_6bjec](https://www.youtube.com/watch?v=n3RTp_6bjec)
- Cruz, J. (1980). Juan Rulfo desde Las Palmas. *Thesis* (5), 46-50.
- De la Vega Alfaro, E. (1986). Rulfo y el cine. *México en el Arte* (12), 67.
- De la Vega Alfaro, E. (2008). Carlos Velo y el periodismo cinematográfico mexicano. En P. Mora y A. Miquel (comps. y eds.). *Españoles en el periodismo mexicano. Siglos XIX y XX* (pp. 277-294). Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma del Estado de México/Fundación Carolina de España.
- De Orduña Fernández, N. (2020). Cine y compromiso crítico en la segunda generación del exilio en México. *Actio Nova: revista de Teoría de literatura y Literatura comparada*, 446-465. [https://revistas.uam.es/actionova/article/view/actionova2020\\_m4\\_019/13254](https://revistas.uam.es/actionova/article/view/actionova2020_m4_019/13254)
- Debroise, O. (1994). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Conaculta.
- Dempsey, A. (2005). *Juan Rulfo, fotógrafo*. Conaculta.
- Dempsey A. (2013). Un extranjero busca a Juan Rulfo. En Juan Rulfo, *100 fotografías de Juan Rulfo* (pp. 10-15). RM.
- Driben, L. (s. f.). Apuntes sobre la Escuela Mexicana. *Centro de Virtual de Documentación e Información La Ruptura*. <http://www.laruptura.org/antecedentes/apuntes-sobre-la-escuela-mexicana>

- Duffey, J. P. (1996). *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo xx*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eagleton, T. (2017). *Cultura*. Taurus.
- El gallo de oro* (película de 1964). (s.f.). *wikiwand*. En [https://www.wikiwand.com/es/El\\_gallo\\_de\\_oro\\_\(pel%C3%ADcula\\_de\\_1964\)](https://www.wikiwand.com/es/El_gallo_de_oro_(pel%C3%ADcula_de_1964))
- Enciclopedia de la Literatura en México (ELEM). “El gallo de oro”. *ELEM*. <http://www.elem.mx/obra/datos/203381>
- Enzensberger, H. M. (1992). Los escritores, huérfanos del cine. *Nitrato de plata. Revista de cine* (10), 12.
- Es la Hora de Opinar con Leo Zuckermann (20 de abril de 2019). Ignacio López Tarso platica de *El gallo de oro* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=yY9CLNeWNwI>
- Escoto, D. (1 de agosto de 2023). “¿Por qué quemas mi peluca?": Monsiváis, Santa Claus y Los Caifanes. *Nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/por-que-quemas-mi-peluca-monsivais-santa-claus-y-los-caifanes/>
- Ezquerro, M. (1992). *El gallo de oro* o el texto enterrado. En J. Rulfo, *Toda la obra* (pp. 683-697). Conaculta-ALLCA XX.
- Facultad de Arquitectura (s.f.). *Paisaje sonoro*. [https://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/ppt\\_paisaje\\_sonoro.pdf](https://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/ppt_paisaje_sonoro.pdf)
- Fernández, A. (1986). *El Indio Fernández. Vida y mito*. Panorama Editorial.
- Fernández, E. (dir.) (1951). *Víctimas del pecado*. Producciones Calderón (1951). [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=uGP5APqaA9o>
- Fernández, E. (dir.) (1962). *Paloma herida*. Manuel Zeceña Diéguez Productor. [Video]. [https://www.youtube.com/watch?v=9a0dCCg\\_ya4](https://www.youtube.com/watch?v=9a0dCCg_ya4)
- Figueroa, G. (s.f.). Filmografía. *Gabriel Figueroa-Cinematógrafo*. Consultado: 2 de abril, 2018. <http://www.gabrielfigueroa.com/filmografia.html>
- Figueroa Flores, G. (1998). Juan Rulfo: su país en una cajita [versión mecanoscrita]. Para la versión en alemán de este texto, véase en *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen de Dichters Juan Rulfo* (Ein Katalogbuch herausgegeben von C. Hermann Middelanis), Kassel, Edition Reichenberger, 1998 (pp. 51-62).

- Filmaffinity (s.f.). *Cien años con Juan Rulfo* (Miniserie de TV). *Filmaffinity*. [https://www.filmaffinity.com/mx/evidoes.php?movie\\_id=529633](https://www.filmaffinity.com/mx/evidoes.php?movie_id=529633)
- Filmoteca UNAM (s.f.). Cronología - Acontecimientos en la Filmoteca de la UNAM. *Filmoteca UNAM*. <https://www.filmoteca.unam.mx/nosotros/cronologia/>
- Fiorillo, H. (1996, 28 de enero de). Los muertos en libertad. *La Jornada Semanal*, p. 20.
- Freund, G. (2008), *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Fuentes, C. (2001). Formas que se niegan a ser olvidadas. En *México: Juan Rulfo, fotógrafo* (pp. 13-15). Lunwerg/Conaculta/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Fuentes, C. (10 de mayo de 2007). 140 años de soledad, García Márquez, nuevo Quijote, según Carlos Fuentes. *Perfil*. <https://www.perfil.com/noticias/cultura/140-anos-de-soledad-garcia-marquez-nuevo-quijote-segun-carlos-fuentes-20070510-0032.phtml>
- Fuentes, C. (2021). El gallo de oro: el guion (versión definitiva, 1964). En D. J. Weatherford (ed.), *Juan Rulfo: los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro* (pp. 317-408). RM.
- Fuentes, M. E. (2016). Juan Rulfo y Roberto Gavaldón: el desencuentro fructífero. *Casa del tiempo* (32), 55-59. [https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/32\\_sep\\_2016/casa\\_del\\_tiempo\\_eV\\_num\\_32\\_55\\_59.pdf](https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/32_sep_2016/casa_del_tiempo_eV_num_32_55_59.pdf)
- Fundación Juan Rulfo (2010). Esta edición. En J. Rulfo, *El gallo de oro* (pp. 7-12). RM.
- Gacinska, W. (2018). *El gallo de oro*, recuperación de una novela marginada. En J.L. Eugercios Arriero, S. García García y M. Piqueras Flores, *Letras anómalas: estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon* (pp. 245-264). Universidad Autónoma de Madrid. [https://www.academia.edu/37364428/El\\_gallo\\_de\\_oro\\_recuperaci%C3%B3n\\_de\\_una\\_novela\\_marginada](https://www.academia.edu/37364428/El_gallo_de_oro_recuperaci%C3%B3n_de_una_novela_marginada)
- Gallegos, J. L. (15 de enero de 1986). Juan Rulfo contribuyó a que los cineastas independientes de México filmaran documentales con carácter propio sobre nuestras etnias. *unomásuno*, 3-4.
- Gámez, R. (1989). Juan en el cine. En D. Medina, *Homenaje a Juan Rulfo* (pp. 161-163). Universidad de Guadalajara.

- Gómez, R. (2014). *La fórmula secreta*. Alias Editorial/Imcine/Universidad Nacional Autónoma de México.
- García, G. (25 de enero de 1986). A tientas entre la revuelta oscuridad. *Sábado* (432), p. 10. *unomásuno*.
- García Bonilla, R. (1996). Miradas de la memoria. Entrevista con Antonio Alatorre. *Los Universitarios* (87), 12-15.
- García Bonilla, R. (2007). José Luis Martínez: monólogo sobre Rulfo. *Milenio Semanal* (494), 56-58.
- García Bonilla, R. (2007). Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo. México [Tesis de maestría]. Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México. [https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/8836](https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/8836)
- García Bonilla, R. (2009). *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*. Conaculta.
- García Bonilla, R. (2013). Juan Rulfo, escritura y sobrevivencia. *Letras Libres* (173), 22-24. <https://letraslibres.com/revista-mexico/juan-rulfo-escritura-y-sobrevivencia/>
- García Bonilla, R. (ed.) (2014). La primera traducción de *Pedro Páramo*. En *Recuerdo y retratos de Mariana Frenk-Westheim. Entrevistas, ensayos cartas y homenajes* (pp. 237-248). Siglo XXI Editores/Conaculta.
- García Bonilla, R. (13 de mayo de 2017). Encuentro con Cartier-Bresson. *Laberinto* (276). <https://www.milenio.com/cultura/encuentro-con-cartier-bresson>
- García Bonilla, R. (2021). Vicente Rojo: un retrato hablado de Juan Rulfo. *Letras Libres* (271), pp. 57-59 <https://letraslibres.com/revista/vicente-rojo-un-retrato-hablado-de-juan-rulfo>
- García Bonilla, R. (2022). Exploradores de la memoria: *Cien años con Juan Rulfo*. *Senderos Filológicos*, 4(1). <https://iifilologicas.unam.mx/senderosFilologicos/index.php/senderosPhilologicos/article/view/136>
- García Galiano, J. (1997). Presentación. En E. de la Vega y J. M. Espinasa, *Roberto Gavaldón. Director de cine* (pp. 13-15). Conaculta/Océano.

- García Márquez, G. (1980). Breves nostalgias sobre Juan Rulfo. En *Juan Rulfo. Homenaje Nacional* (p. 31-33). Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- García Márquez, G. (26 de junio de 1988). Carlos Fuentes dos veces bueno. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2012/05/18/opinion/a05a1cul>
- García Márquez, G. (1989). *El coronel no tiene quien le escriba*. Ediciones Era.
- García Márquez, G. (1991). *Cien años de soledad*. Cátedra.
- García Márquez, G. y Fuentes, C. (2021). “*El gallo de oro*, adaptación” cinematográfica (versión preliminar, diciembre de 1963). En D. J. Weatherford (ed.), *Juan Rulfo en el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro* (pp. 237-311). RM.
- García Riera, E. (1993). *Historia documental del cine mexicano 8: 1955-1956*. Universidad de Guadalajara.
- García Riera, E. (1994a). *Historia documental del cine mexicano 11: 1961-1963*. Universidad de Guadalajara.
- García Riera, E. (1994b). *Historia documental del cine mexicano 12: 1964-1965*. Universidad de Guadalajara.
- García Riera, E. (1994c). *Historia documental del cine mexicano 13: 1966-1967*. Universidad de Guadalajara.
- García Riera, E. (2014). Rubén Gámez: “Mi pretensión es crear un cine realmente mexicano”. En R. Gámez, *La fórmula secreta* (pp. 182-184). Alias Editorial/Imcine/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Garciadiego, P. A. (2012). Para escribir me pongo en el lugar de la cámara. En A. Cruz (coord.), *Antes de la película. Conversaciones alrededor de la escritura cinematográfica* (pp. 100-110). Conaculta/Imcine.
- Garciadiego, P. A. (s. f.). *El imperio de la fortuna*. [Guion], 139 pp.
- Garrido, F. (2004). *Voces de la tierra. La lección de Juan Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gastélum, L. (10 de enero de 1986). “Me siento dolido, porque no se me toma en cuenta para adaptar mis historias”, expresaba Juan Rulfo. *unomásuno*, 23.
- Gavaldón, R. (dir.). (1964). *El gallo de oro*. Clasa Films Mundiales/Producciones Barbachano Ponce. <https://www.youtube.com/watch?v=mulvng2ZhBo>

- Glantz, M. (2001). Los ojos de Juan Rulfo. En *México: Juan Rulfo, fotógrafo* (pp. 17-21). Lunwerg/Conaculta/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Gobierno de la Ciudad de México (2009). Migración y desigualdad social en la Ciudad de México. *Gobierno de la Ciudad de México*. <http://www.copo.df.gob.mx/catalogo/poblacion/migracion.html>
- Gola, P. (2002). Walter Reuter. *Luna Córnea* (24), 30-31.
- Gómez, J. (17 de abril de 2021). Los guiones de Gabriel Márquez para el cine y la televisión. *Confidencial. Colombia*. <https://confidencialnoticias.com/colombia/placeres/los-guiones-de-gabriel-garcia-marquez-para-el-cine-y-la-television/2021/04/17/>
- Gómez de Tejada, J. (2017). Literatura y cine en *El despojo* de Antonio Reynoso. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría Literaria* (22), 45-70.
- González, H. (13 de mayo de 2017). Juan Carlos Rulfo: “Pedro Páramo podría ser un perfecto *Chapo* Guzmán”. *Laberinto* (276), 11.
- González Boixo, J. C. (2006). Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo. En V. Jiménez, A. Vital y J. Zepeda (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo (Poesía, fotografía y crítica)* (pp. 249-285). RM/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Iberoamericana.
- González Boixo, J. C. (2010). Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*. En J. Rulfo, *El gallo de oro* (pp. 15-39). RM.
- González Boixo, J. C. (2018). *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine*. Cátedra.
- González Boixo, J. C. (2021). Problemáticas textuales en el guion de 1963 de *El gallo de oro*. En D. J. Weatherford (ed.), *Juan Rulfo en el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro* (pp. 217-224). RM.
- Gorostiza, J. (1988). *Poesía y poética*. Fondo de Cultura Económica-ALLCA XX.
- Guerrero, J. (2013). Correspondencias secretas. Carlos Reygadas lee a Juan Rulfo. *Revista Internacional d'Humanitats* (29), 35-52. [http://www.hottopos.com/rih29/35-52Guerrero\\_REV-RT.pdf](http://www.hottopos.com/rih29/35-52Guerrero_REV-RT.pdf)
- Guía Goodrich-Euzkadi (1958). *Caminos de México*. Goodrich-Euzkadi.
- Gutiérrez Estupiñán, R. (s. f.). Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento.

- Biblioteca Virtual Miguel Cervantes*. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_21.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_21.html)
- Gutiérrez Vega, H. (2000). Entrevista con R. García Bonilla [inédita].
- Hernández, J. (3 de octubre de 2012). *Carmen Salinas habla de su participación en la película El rincón de las vírgenes de Alberto Isaac* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RI1ZziDUpUo>
- Hernández, J. (9 de mayo de 2012). *Manuel Ojeda habla de su participación en El hombre de la Media Luna* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=eAw32HCv8FI>
- Huerta Ruiz, C. (27 de octubre de 2017). Cuarón revela su “Fórmula secreta”. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/cine/cuaron-revela-su-formula-secreta/>
- Imcine (15 de agosto de 2020). *La fórmula secreta, de Rubén Gámez: el ingrediente oculto del cine experimental mexicano* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gsbil-xW19E>
- Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (19 de octubre de 2011). Estudian acústica de caracoles mexicas. Instituto Nacional de Antropología e Historia. <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/1741-estudian-acustica-de-caracoles-mexicas>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi) (25 de enero de 2022). Defunciones por homicidio de enero a junio de 2021 (preliminar). *Inegi*. <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2022/do/do2021.pdf>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi) (s. f.). Extensión de México. *Inegi*. <http://cuentame.inegi.org.mx/territorio/extension/default.aspx?tema=T>
- Isaac, A. (dir.) (1972). *El rincón de las vírgenes* [Película]. Estudios Churubusco Azteca. <https://www.youtube.com/watch?v=9junvViSBGk>
- Jacobo Asse (10 de mayo de 2017). *Alfonso Cuarón entrevista a Felipe Cazals a propósito de Canoa (1976)* [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=7\\_CDbkqdohk](https://www.youtube.com/watch?v=7_CDbkqdohk)

- Jiménez de Báez, Y. (1990). *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. Finde de Cultura Económica/El Colegio de México.
- Jiménez de Báez, Y. (1992). Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo. En J. Rulfo, *Toda la obra* (pp. 583-615). Conaculta-ALLCA XX.
- Juan Rulfo. Homenaje nacional* (1980). Presentación de J. J. Bremer. Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública.
- Juan Rulfo. Los ecos de las sombras (2016). *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* (35), 49-64.
- La Claqueta (23 de octubre de 2022). *Bardo conferencia-Inauguración FICM 2022* [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=WZsgmJ-\\_upY](https://www.youtube.com/watch?v=WZsgmJ-_upY)
- Laveaga Soto, G. (2010). Médicos, hospitales y servicios de inteligencia: el movimiento médico mexicano de 1964-1965 a través de reportes de inteligencia. *Salud colectiva*, 7(1), 87-97. <https://www.scielosp.org/pdf/scol/2011.v7n1/87-97/es>
- Le Breton, D. (2011), *Caminar: un elogio. Un ensayo sobre el placer de caminar*. Descifra Editorial.
- Leal, L. (1980). *El gallo de oro* de Juan Rulfo: ¿guion o novela? *Revista Foro Literario*, 4(7-8), 32-36.
- Leñero, V. (1988). ¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? Entrevista en un acto. Universidad de Guadalajara/Proceso.
- Lerner, J. (2014). Rubén Gámez: cine neobarroco en tiempos de cambio. En R. Gámez, *La fórmula secreta* (pp. 318-329). Alias Editorial/Imcine/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lisi, L. y Francesconi, A. (2018). *El gallo de oro* de Juan Rulfo: análisis de la traducción italiana de Dario Puccini. *Revista Destiempos* (60), 51-70.
- López Mena, S. (1992). Cronología. En J. Rulfo, *Toda la obra* (pp. 407-415). Conaculta-ALLCA-XX.
- López Mena, S. (1993). *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- López, N. (1986). El fotógrafo Juan Rulfo. *México Indígena*, 37-38.
- Macedo, R. (2019), *Mujer de papel. Memorias inconclusas*. Trilce Ediciones.

- Marcial Pérez, D. (2 de febrero de 2020). Ve la luz el primer guion escrito por Gabo. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2\\*020/02/02/actualidad/1580658258\\_261904.html?rel=str\\_articulo#1580761634317](https://elpais.com/cultura/2*020/02/02/actualidad/1580658258_261904.html?rel=str_articulo#1580761634317)
- Martin, G. (1992). Vista panorámica, la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio. En J. Rulfo, *Toda la obra* (pp. 471-545). Conaculta-ALLCA XX
- Martin, G. (2009). *Gabriel García Márquez. Una vida*. Debate.
- Martínez Zárate, P. (16 de febrero de 2015). Rubén Gámez: ideas hacia un cine mexicano. *Letras Libres*. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/ruben-gamez-ideas-hacia-un-cine-mexicano>
- Masclat, D. (2014). Un reportero... Una entrevista con Daniel Masclat 1951. En H. Cartier-Bresson, *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998* (pp. 9-12). Gustavo Gili.
- México: *Juan Rulfo fotógrafo* (2001). Lunwerg/Conaculta/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Millán Vargas, P. (2010). La difusión inicial de las fotografías de Juan Rulfo (1949-1964). pp. 91-133. En J. Zepeda (coord.), *Nuevos Indicios sobre Juan Rulfo: genealogía, estudios, testimonios*. Juan Pablos Editor/Fundación Juan Rulfo.
- Millán Vargas, P. (2014). Rulfo, entre vías y trenes. En J. Rulfo, *En los Ferrocarriles. Fotografías* (pp. 29-41). Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación Juan Rulfo/RM.
- Millán Vargas, P. (2017). Cronología: Juan Rulfo fotógrafo. En J. Rulfo, *El fotógrafo Juan Rulfo* (pp. 291-318). Fundación Juan Rulfo/Museo Amparo/RM.
- Millán Vargas, P. (2018). "El círculo se cierra", fotos de Rulfo en la zona mixe. <https://sucedioenoaxaca.com/2018/02/09/el-circulo-se-cierra-fotos-de-rulfo-en-la-zona-mixe/>
- Mino Gracia, F. (2011). *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*. Conaculta/Cineteca Nacional/Imcine.
- Mino Gracia, F. (2021). *El gallo de oro*, la fascinación de García Márquez en un guion de 1963 (pp. 225-231). En D. J. Weatherford (ed.), *Juan Rulfo: los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*. RM.

- Miranda, L. (30 de septiembre de 2018). Espacios para la ficción en el cine de Carlos Reygadas. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2018/09/29/actualidad/1538239403\\_390636.html](https://elpais.com/cultura/2018/09/29/actualidad/1538239403_390636.html)
- Monsiváis, C. (2010). *La cultura mexicana en el siglo XX*. El Colegio de México.
- Monsiváis, C. (2012). *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. Ediciones Era/Conaculta.
- Monsiváis, C. (2014). El peñón de las ánimas a 35 años. En R. Gámez, *La fórmula secreta* (pp. 300-306). Alias Editorial/Imcine/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Montalvo Ortega, E. (coord.) (1989). Introducción. En *Historia de la cuestión agraria. Modernización, lucha agraria y poder político 1920-1934* (pp. 1-20). Siglo XXI Editores.
- Movius, G. (21 de mayo de 2023). Susan Sontag y la reinterpretación de la fotografía. La Jornada Semanal, *La Jornada* [Entrevista inédita en español], pp. 4-7. <https://issuu.com/lajornadaonline/docs/semanal21052023> Y en <https://www.jornada.com.mx/notas/2023/05/21/cultura/susan-sontag-y-la-reinterpretacion-de-la-fotografia/>
- Moya, R. (2014). Un deslumbramiento. En P. Gola y A. Pérez Zamudio (eds.), *Rodrigo Moya. El telescopio interior* (p. 23). Conaculta-Centro de la Imagen.
- Mraz, J. (2014). *México en sus imágenes*. Artes de México y del Mundo/Conaculta.
- Museo del Palacio de Bellas Artes (ed.) (2002). *Juan Rulfo. Voces y silencios. Itinerario del viaje*. Conaculta/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Negrete Álvarez, C. (2017). La noche del Puente de Nonoalco. *Alquimia*. (59). <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/11759>
- Negrín, E. (2008). *Pedro Páramo* y el lenguaje fílmico. En Y. Jiménez de Báez y L. Gutiérrez de Velasco (eds.), *Pedro Páramo, diálogos en contrapunto (1955-2005)* (pp. 349-367). El Colegio de México/Fundación para las Letras Mexicanas.
- Nepomuceno, E. (1982). Rulfo. Conversaciones con un gigante silencioso. *Sábado* (241), 1-2.
- Noticias 22 (25 de abril de 2017). *Gabriel Figueroa y la mística mexicana* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6BTds3RjPrg&t=15s>

- Noticias 22 (24 de mayo de 2017). *Arturo Ripstein y su acercamiento con Juan Rulfo* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JIYTL5dd8E>
- Notimex (27 de marzo de 2017). A Gabriel García Márquez le gustaban los gallos y Lucha Villa: Ignacio López Tarso. *Vanguardia*. <https://www.vanguardia.com.mx/articulo/gabriel-garcia-marquez-gustaban-los-gallos-y-lucha-villa-ignacio-lopez-tarso>
- Novedades de Tabasco* (6 de junio 2022). ¿Son ilegales las peleas de gallos? *Novedades de Tabasco*. <https://novedadesdetabasco.com.mx/2023/06/06/son-ilegales-las-peleas-de-gallos/>
- Ortega, D. (2014). El otro cine de charros. En R. Gámez, *La fórmula secreta* (pp. 12-17). Alias Editorial/Imcine/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Osorio, M. (1990). Juan Rulfo: reflexiones en París. *Plural* (220), 4-7.
- Pacheco, J. E. (20 de julio de 1959). Imagen de Juan Rulfo. *México en la Cultura*, 3.
- Parra, E. (1990). Juan Rulfo: retrato de un ex novelista. *Quimera* (103-104), 112-117.
- Paz, Octavio. (1994). *Obras completas 4*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2000). *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Pearson, L. (2006). Juan Rulfo: una exposición fotográfica olvidada. En V. Jiménez, A. Vital y J. Zepeda (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo (Poesía, fotografía y crítica)* (pp. 233-247). RM/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Iberoamericana.
- Pelayo Rangel, A. (2014). Conversaciones con Rubén Gámez. En R. Gámez, *La fórmula secreta* (pp. 362-371). Alias Editorial/Imcine/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Perales, C. (2014). Entrevista con Rubén Gámez. “Tequila”. En R. Gámez, *La fórmula secreta* (pp. 384-389). Alias Editorial/Imcine/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Turrent, T. (1992). Los Confines. *Butaca* (cartelera de cine Coordinación de Difusión Cultural). Universidad Nacional Autónoma de México.

- Perló Cohen, M. (2014). Juan Rulfo, fotógrafo urbano, En los ferrocarriles. *Juan Rulfo. Fotografías*. Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación Juan Rulfo/RM.
- Petrich, B. (8 de marzo de 2016). El drama de *Canoa* es la vigencia de un hecho violento de 1968: Felipe Cazals. *La Jornada*, 15. <http://www.jornada.unam.mx/2016/03/08/politica/015n1pol>
- Ponce, A. (1980). El INBA honra la obra de Rulfo: “Concentrada y admirable”. *Proceso* (181), 42-43.
- Ponce, A. (1989). *Rulfo en llamas*. Universidad de Guadalajara-Proceso.
- Poniatowska, E. (1961). El terrón del Tepetate. *Palabras cruzadas*. Ediciones Era.
- Poniatowska, E. (1985). ¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, la literatura de la Onda. Joaquín Mortiz.
- Poniatowska, E. (2 de febrero de 2002). Retrato del viento. *La Jornada*. <http://www.jornada.unam.mx/2002/02/02/per-bravo.html>
- Pozas Horcasitas, R. (2024). La Revista Mexicana de Literatura (1955-1965). La modernización de la escritura. *Otros diálogos de El Colegio de México* (27), s.p. En <https://otrosdialogos.colmex.mx/la-revista-mexicana-de-literatura-1955-1965-la-modernizacion-de-la-escritura>
- Ramírez Miranda, F. (2018). Renovarse o morir: concurso de cine experimental en México. *Cine documental* (18), 90-116. <http://revista.cinedocumental.com.ar/renovarse-o-morir-concurso-de-cine-experimental-en-mexico/>
- Ramos, F. J. (19 de febrero de 1995). Por los páramos de Juan Rulfo. *La Jornada Semanal* (297), 31.
- Reuter, W. (1986). Juan Rulfo: pescador de mares profundos. Entrevista a Walter Reuter. *México Indígena*, 57-58.
- Revue, E. (1986). Memoria y reconocimiento en Rulfo. *México Indígena*, 19-20.
- Reyes, R. (30 de octubre de 2017). Cuarón, Reygadas y Escalante presentan *La fórmula secreta*. *El Financiero*. <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/cuaron-y-lubezki-presentan-la-formula-secreta>
- Reynoso, A. (director) (1960). *El despojo*. Cine Foto. [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=yc9pNAVQwQY>

- Ripstein, A. (director) (1986). *El imperio de la fortuna*. Imcine [Película]. <https://www.youtube.com/watch?v=Oe6ipa-BTCA>
- Rivero, E. (1999). *Juan Rulfo, el escritor fotógrafo*. Universidad de los Andes.
- Rivero, E. (2001). Juan Rulfo: escritura de la luz y fotografía del verbo". En *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Lunwerg/Conaculta/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Rodríguez, L. M. (1989). Juan Rulfo: un modelo difícil. En D. Medina (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo* (pp. 289-298). Universidad de Guadalajara.
- Rodríguez, M. E. (2007). Teorías sobre adaptación cinematográfica. *Casa del tiempo* (100), 82-91. [https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/100\\_jul\\_sep\\_2007/casa\\_del\\_tiempo\\_num100\\_82\\_91.pdf](https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_82_91.pdf)
- Roffé, R. (1973). *Juan Rulfo. Autobiografía*. Ediciones Corregidor.
- Roffé, R. (2003). *Juan Rulfo. Las mañanas del zorro*. Espasa.
- Ruffinelli, J. (1977). Prólogo, cronología y bibliografía. En J. Rulfo, *Obra completa* (pp. I-XXXIII, 213-299). Biblioteca Ayacucho.
- Ruffinelli, J. (1980). *El lugar de Rulfo*. Universidad Veracruzana.
- Ruiz Mantilla, J. (31 de octubre de 2011). Don Luis, padrino del 'boom'. *El País*. [https://elpais.com/diario/2011/10/31/cultura/1320015601\\_850215.html?event\\_log=go](https://elpais.com/diario/2011/10/31/cultura/1320015601_850215.html?event_log=go)
- Rulfo, J. (1980a). El desafío de la creación. *Revista de la Universidad de México*, 25, 15-17.
- Rulfo, J. (1980b). *El gallo de oro y otros textos para cine*. Ediciones Era.
- Rulfo, J. (1985). *El Llano en llamas*. Cátedra.
- Rulfo, J. (16 de marzo de 1985). Cumple 30 años *Pedro Páramo*. *Excélsior*, 1 A y 14 A.
- Rulfo, J. (1986). *Dónde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional*. Colima: Universidad de Colima.
- Rulfo, J. (1987). *Obras*. Fondo de Cultura Económica.
- Rulfo, J. (1994). *Los cuadernos de Juan Rulfo*. Ediciones Era.
- Rulfo, J. (1999). Metztlán. Lugar junto a la luna. *Los Murmullos. Boletín de la Fundación Juan Rulfo* (2), 72-77.
- Rulfo, J. (2000). *Aire de las colinas. Cartas a Clara*. Plaza y Janés.
- Rulfo, J. (2002). *Letras e imágenes*. RM.
- Rulfo, J. (2009). *Oaxaca*. RM.
- Rulfo, J. (2010). *El gallo de oro*. RM.

- Rulfo, J. (2011). *El Llano en llamas. Pedro Páramo. Castillo de Teayo*. RM.
- Rulfo, J. (2013). *100 fotografías de Juan Rulfo*. RM.
- Rulfo, J. (2014). *En los Ferrocarriles. Fotografías*. Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación Juan Rulfo/RM.
- Rulfo, J. C. (director) (2017). *Cien años con Juan Rulfo* [Serie de TV]. La Media Luna Producciones.
- Saborit, A. (6 de mayo de 2023). Tina Moditti/Mexican Folkways. La época más fértil de una carrera. *El Cultural* (400). pp. 6-7. <https://www.razon.com.mx/el-cultural/epoca-fertil-carrera-527275>
- Sarlo B. (2006). Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. En Ignacio M. Sánchez Prado (coord.), *América Latina: giro óptico. Nuevas visiones desde los estudios literarios y culturales*, pp. 113-126. Secretaría de Cultura del Estado de Puebla-Universidad de las Américas.
- Salazar Mallén, R. (12 de enero de 1986). La castración de Juan Rulfo [2ª parte]. p. 22A. *unomásuno*.
- Saldívar, D. (1997). *El viaje a la semilla*. Alfaguara.
- Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales (Semarnat) (2008). *Compendio de Estadísticas Ambientales 2008. Evolución de la población urbana y rural en México (Num. de habitantes)*. [https://apps1.semarnat.gob.mx:8443/dgeia/informe\\_2008/compendio\\_2008/compendio2008/10.100.8.236\\_8080/ibi\\_apps/WFServletd139.html](https://apps1.semarnat.gob.mx:8443/dgeia/informe_2008/compendio_2008/compendio2008/10.100.8.236_8080/ibi_apps/WFServletd139.html)
- Sánchez Luna, G. (1996). El Crecimiento Urbano del Distrito Federal (Ciudad de México) y su Legislación Urbanística. *Boletín mexicano de derecho comparado*, 1(85). <http://www.juridicas.unam.mx/publica/rev/boletin/cont/85/art/art13.htm>
- Sánchez Noriega, J. L. (2001). Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente. *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación* (17), 65-69. <https://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=17&articulo=17-2001-09>
- Sánchez Prado, I. M. (2012). La nación espectral como tierra baldía: una lectura de *Pedro Páramo*. *Unidiversidad. Revista de pensamiento y cultura de la BUAP*, 32-43.

- Sarfati-Arnaud, M. (1998). El otro mundo en blanco y negro de Juan Rulfo. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22(2), 381-396.
- Schuessler, M. K. (4 de febrero de 2017). El misterio de Frances Toor. *Nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/?p=12083>
- Sheridan, G. (2002). Octavio Paz y Juan Rulfo, desencuentros. *Zona Paz*. [https://zonaoctaviopaz.com/detalle\\_conversacion/543/octavio-paz-y-juan-rulfo-desencontrados](https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/543/octavio-paz-y-juan-rulfo-desencontrados)
- Sire, A. (2012). Le voyage mexicain ou la quête de la maturité. En H. Cartier-Bresson y P. Strand. *Mexique. 1932-1934* (pp. 7-21). Steidl.
- Sommers, J. (1974). *La narrativa de Juan Rulfo, interpretaciones críticas*. Secretaría de Educación Pública.
- Soní Soto, A. (coord.) (2022). Sobre la literatura y el cine. Una introducción. En *Diálogos interartísticos entre cine y literatura* (pp. 7-21). Universidad Autónoma de México-Xochimilco/Editorial Terracota.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Sontag, S. (2007). “Pedro Páramo”. En *Cuestión de énfasis* (pp. 126-128). Alfaguara.
- Sontag, S. (2011). Texto introductorio. En Juan Rulfo, *El Llano en llamas. Pedro Páramo. Castillo de Teayo* (pp. 27-30). RM.
- Souriau, E. (2010). *Diccionario Akal de Estética*. Akal.
- Souto Alabarce, A. (1986). “La técnica ‘tremendista’ de Juan Rulfo. En A. Sandoval, F. J. Hernández y A. Trejo Villafuerte (comp.), *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo* (pp. 193-196). Delegación Cuauhtémoc.
- Suárez Peyron, A. (2014). La mirada de Juan Rulfo al sistema ferroviario de la Ciudad de México. En *los ferrocarriles. Juan Rulfo. Fotografías* (pp. 49-56). Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación Juan Rulfo/RM.
- Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Steiner, G. (2001). *Gramáticas de la creación*. Siruela.
- Gámez, R. (2014). *La fórmula secreta*. Alias/Imcine/ Universidad Nacional Autónoma de México.

- Tatard, B. (1994). *Juan Rulfo photographe: Esthétique du royaume des âmes*. L'Harmattan.
- Torres, S. (2014). Con *Tequila*, el cine mexicano camina, después de 10 años de hacer pura porquería: Barbachano (p. 391). En R. Gámez, *La fórmula secreta*. Alias Editorial/Imcine/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tovar, J. (1990). La dimensión literaria del cine. En ¿Es el guion cinematográfico una disciplina literaria? (pp. 9-15). Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vázquez, J. (s. f.). Octavio Paz y *Los olvidados*, de Luis Buñuel. *Zona Paz*. [https://zonaoctaviopaz.com/detalle\\_conversacion/540/octavio-paz-y-los-velo](https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/540/octavio-paz-y-los-velo).
- Velo, C. (dir.) (1967). *Pedro Páramo*. Producciones Barbachano Ponce [Video] [https://www.youtube.com/watch?v=Q8\\_ZRJKHfdk](https://www.youtube.com/watch?v=Q8_ZRJKHfdk)
- Vézina, C. (2019). El bracero, ¿héroe o paria? Su representación mediática, 1942-1964. En *Signos Históricos*, 21(42), 180-221.
- Vital, A. (2004). *Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003*. RM/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad de Guadalajara/Universidad Autónoma de Aguascalientes/Universidad Autónoma de Tlaxcala/Fondo de Cultura Económica.
- Vital, A. (2006). *El gallo de oro*, hoy. En V. Jiménez, A. Vital y J. Zepeda (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía y crítica* (pp. 423-436). RM/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Iberoamericana.
- Vital, A. (2015). Epílogo. *Elegías de Duino de Rainer María Rilke. Versión de Juan Rulfo* pp. 137-145. RM/Fundación Rulfo.
- Weatheford, D. J. (2006). *Citizen Kane* y *Pedro Páramo*: un análisis comparativo. En V. Jiménez, A. Vital y J. Zepeda (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía y crítica* (pp. 501-530). RM/Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad Iberoamericana.
- Weatheford, D. J. (2010). "Texto para cine": *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo. En J. Rulfo, *El gallo de oro* (pp. 41-73). RM.

- Weatheford, D. J. (2021a). "Mi guion no pude filmarlo": introducción al guion de *Pedro Páramo*. En D.J. Weatherford (ed.), *Juan Rulfo: los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro* (pp. 17-40). RM.
- Weatheford, D. J. (2021b). Notas sobre guiones. En D.J. Weatherford (ed.), *Juan Rulfo: los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro* (pp. 11-16). RM.
- Woolf, V. (1950). Cinema. En *The captain's Death Bed and other essays* (pp. 166-171). The Hogarth Press.
- Yanes Gómez, G. (1996). *Juan Rulfo y el cine*. Universidad de Guadalajara/ Universidad de Colima.
- Zavala, L. (2014). Presentación a la edición en español. En Stam, R. *Teoría y práctica de la adaptación* (pp. 11-15). Universidad Nacional Autónoma de México.

## Semblanza del autor

ROBERTO GARCÍA BONILLA

Doctor en Letras (2022) con mención honorífica en la maestría de Letras mexicanas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), es escritor e investigador literario. Nació en la Ciudad de México. Obtuvo el primer premio, en la categoría de ensayo, del Concurso Punto de Partida (UNAM). Recibió las becas de Coinversiones y de Residencia en Montreal y Salzburgo del anterior Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). Ha participado como autor en más de veinte publicaciones colectivas.

Ha colaborado como compilador, editor y autor de notas en *Arte entre dos continentes. Artículos y ensayos* (2005) y *Recuerdos y retratos de Mariana Frenk-Westheim. Entrevistas, ensayos, cartas y homenajes* (2014). Ha investigado la vida y obra de Juan Rulfo. Es autor de *Un tiempo suspendido, Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, (Conaculta, 2009).

Ha ejercido el periodismo cultural y ha publicado en más de cuarenta publicaciones periódicas de México y el extranjero. Ha entrevistado a escritores y músicos clásicos, algunas de sus entrevistas aparecen en la obra *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores solistas y directores* (Siglo XXI-Conaculta, 2001).

Ha laborado como editor y corrector de estilo en diversos ámbitos e instituciones, como la UAM, el Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI Editores, la UNAM, la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad Autónoma de Baja California.

Actualmente realiza un posdoctorado en el Fondo Reservado de la UNAM en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas (UNAM, 2024-2025).

# Índice

Introducción	11
--------------	----

## PRIMERA PARTE

### LA FOTOGRAFÍA: AFICIÓN, TESTIMONIO Y ARTE

1. Panorama sobre el escritor y fotógrafo	31
2. La fotografía: historia, arte y biografía	37
3. Trazos sobre la fotografía en México a principios del siglo xx	45
4. Labradores como protagonistas, entre la luz y la tierra	53
5. Los inicios del fotógrafo y sus primeras publicaciones (1949-1960)	57
6. Las primeras exposiciones fotográficas	65
7. Literatura y fotografía: entre el imaginario colectivo y el documento histórico	69
8. El coleccionismo como documento y asidero de la memoria	81
9. Éxodo a México: Walter Reuter y las fotografías en Oaxaca	83
10. Henri Cartier-Bresson en México, Juan Rulfo en París	89
11. Las fotografías de En los ferrocarriles: testimonio, experimentación y creación	97
12. La fotografía: oficio, profesión y arte	105

## SEGUNDA PARTE

### ESCENARIOS DE RULFO EN EL CINE MEXICANO

13. La presencia del cine en la literatura	115
14. Talpa de Alfredo B. Crevenna: censura e ilustración de la literatura	117
15. El despojo de Antonio Reynoso	123

16. <i>La fórmula secreta</i> de Rubén Gámez	129
17. <i>Tequila</i>	143
18. Juan Rulfo, ¿taquígrafo, coargumentista o adaptador de <i>Paloma herida</i> ?	149
19. Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes: principio y fin del cine mexicano	161
20. <i>Pedro Páramo</i> de Carlos Velo	169
El proyecto y su filmación: novela, película y personajes	169
Adaptación y realización de un clásico literario	174
La recepción de la crítica y el vínculo entre texto e imagen	180
21. <i>El rincón de las vírgenes</i> de Alberto Isaac	189
22. <i>El gallo de oro</i> : película y novela	195
Argumento, guion, película, novela y personajes	195
Los dos guiones de <i>El gallo de oro</i>	205
La publicación de <i>El gallo de oro</i> y su adaptación al cine	211
La primera versión cinematográfica de <i>El gallo de oro</i>	219
El final de la historia de <i>El gallo de oro</i> en los guiones y en las dos versiones cinematográficas	225
Valoración de la crítica a <i>El gallo de oro</i> como guion y novela	230
23. <i>El imperio de la fortuna</i> de Arturo Ripstein	239
24. Otras adaptaciones	247
25. Juan Carlos Rulfo. El cine: documento, memoria y biografía	253
26. Influencia y legado de Rulfo en el cine	263
Conclusiones fragmentarias	269

#### APÉNDICE

El tiempo acuñado	281
Cronología	283
Filmografía, documentales y entrevistas	327
Referencias	335
Semblanza del autor	356

La fotografía y el cine en muchas ocasiones han ocupado un lugar menor frente al prestigio de la literatura. En *El siglo de Rulfo*, Roberto García Bonilla, estudioso de la obra rulfiana, explora cómo el escritor jalisciense logró compaginar y ejercer estas disciplinas artísticas. Así, las formas de expresión y los recursos empleados para contar historias con palabras, imágenes, luz, sonidos, el contraste entre campo y ciudad, sus representaciones tanto realistas como simbólicas, aparecen como elementos principales y dialógicos.

El presente volumen se divide en dos partes: “La fotografía: afición, testimonio y arte” y “Escenarios de Rulfo en el cine mexicano”. En la primera, el autor evoca los inicios de un joven Rulfo recién llegado a la Ciudad de México, quien, con su cámara Rolleiflex, captura imágenes de una ciudad cuyo contraste con el campo le fascina tanto como le abruma. En la segunda, reflexiona sobre la compleja relación entre la literatura y la escritura cinematográfica de Rulfo, y sobre cómo las adaptaciones literarias de su obra al cine fueron dura y acaso injustamente criticadas.

La influencia de Rulfo en la literatura no sólo sigue vigente, sino que en las últimas décadas hemos presenciado una revaloración de su obra fotográfica y una proliferación de las adaptaciones cinematográficas y televisivas de su obra. El siglo XXI sigue y seguirá siendo *El siglo de Rulfo*.



GOBIERNO DE  
**MÉXICO**



**CONAHCYT**  
CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES  
CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS



FONDO  
DE CULTURA  
ECONÓMICA