

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**

CIUDAD DE MÉXICO ®

Hacia una poética audiovisual. Modalidades de representación a partir de la
colaboración literaria de Juan Rulfo dentro del cine mexicano de los sesenta:
Antonio Reynoso, Rubén Gámez y Carlos Velo

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORADO EN HISTORIA Y TEORÍA CRÍTICA DEL ARTE

Presenta

DULCE MARÍA NÚÑEZ OSEGUERA

Directora: Dra. Claudia Arroyo Quiroz

Sínodo

Dra. Ana María Torres Arroyo
Dr. Daniel Humberto Escoto Morales
Dr. Ariel Edgardo Arnal Lorenzo
Dr. Jorge Abraham Zepeda Cordero

Ciudad de México, 2023

La presente investigación fue posible por la Beca Nacional y Beca Mixta otorgadas por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología; asimismo, por el apoyo de Ayudantía de Investigación y Beca Académica otorgadas por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Agradezco:

Al Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana por su seguimiento constante, principalmente al doctor Alberto Soto, a la doctora Olga Rodríguez, a la licenciada Edda Villegas y a la maestra Claudia López.

Agradecimiento especial a la doctora Ana María Torres Arroyo por su escucha, apoyo y consideración, por ser un ejemplo en mi formación de posgrado.

A la doctora Claudia Arroyo por su dirección y guía, por enseñarme a ver cine desde múltiples posibilidades, por incentivar y respetar siempre mis aproximaciones y metodología. Al doctor Jorge Zepeda por su exigencia, profesionalismo, incansable lectura y acercamiento crítico al vasto universo *rulfiano*. A los doctores Daniel Escoto y Ariel Arnal, por continuar en este recorrido, por sus comentarios, revisiones, clases y sugerencias.

A los profesores que me orientaron a lo largo de mi recorrido doctoral, a la doctoras Yolanda Wood, Luisa Durán y Sara Baz.

A mis compañeros de generación por sus retroalimentaciones y escucha hasta el *cansancio* y hasta el final.

A mi familia y amigos

A Carlos Adrián y familia

Hacia una poética audiovisual. Modalidades de representación a partir de la colaboración
literaria de Juan Rulfo dentro del cine mexicano de los sesenta:
Antonio Reynoso, Rubén Gámez y Carlos Velo

Presenta: Dulce María Núñez Oseguera

Directora: Dra. Claudia Arroyo Quiroz

Sínodo: Dra. Ana María Torres Arroyo

Dr. Ariel Edgardo Arnal Lorenzo

Dr. Jorge Abraham Zepeda Cordero

Dr. Daniel Humberto Escoto Morales

2023

Introducción	1
Marco teórico.....	5
Propuesta metodológica.....	10
Estado de la cuestión.....	28
 Capítulo I	
De contexto. Rulfo, entre la literatura y el cine durante la década de los sesenta	38
Sobre el cine experimental: características, esencia y complejidad.....	38
Breve genealogía sobre el cine experimental: precursores e influencias.....	41
Juan Rulfo y el cine mexicano. Entre lo experimental y la industria comercial cinematográfica.....	49
Juan Rulfo y su colaboración en los metrajes de Reynoso, Gámez y Velo.....	59
 Capítulo II	
Poética ¿rulfiana? Cualidades visuales en la literatura, la fotografía y el cine de Juan Rulfo	83
Lo ¿rulfiano? Un estudio sobre la <i>singularidad</i>	84
Rulfo y la literatura. <i>El discurso desalentador</i> en la narrativa rural como potencia poética y cualidad visual.....	86
Rulfo y la fotografía. Entre imágenes literarias y visuales. <i>Testimonio y memoria</i> para la construcción de universos des-iguales.....	92
Rulfo y el cine como <i>sello encarnado</i> . La poética <i>rulfiana</i> , una extensión del territorio creativo.....	112
Una poética cinematográfica <i>rulfiana</i> . Propuesta para pensar en la <i>atmósfera rural</i> , el cuerpo protagonista/cuerpo hablante y el <i>discurso desalentador</i>	118
 Capítulo III	
“Ora no puedo volverme atrás...”: <i>El despojo</i> (1960)	126
Territorio estético-político: apropiación, cuerpos e identidades:	
<i>Lógicas de apropiación. Caciquismo y corporalidad</i>	129
Territorio contravisual-sensible: estar desde la otredad:	
<i>Estar en la otra representación mexicana. Asesinatos, muertes y cuerpos fantasmales</i>	136
Territorio retórico-visual: la alegoría, el ser y la ruina:	
<i>Reminiscencias de desilusión. Cuerpos en fuga y paisajes desolados</i>	141
 Capítulo IV	
“Ustedes dirán que es pura necesidad mía...”: <i>La fórmula secreta</i> (1965)	151
Territorio estético-político: apropiación, cuerpos e identidades:	
<i>El campesino. Corporalidad y anonimato</i>	155
Territorio contravisual-sensible: ver desde la otredad:	
<i>Ver lo (in)visible. Miradas y lamentos invertidos</i>	161
Territorio retórico-visual: la parábola, el ser y espacios inanimados:	
<i>Visualidades del ser. Letanías, rostros y seres barrocos</i>	166
 Capítulo V	
“Ve a Comala, Juan, allá vive tu padre...”: <i>Pedro Páramo</i> (1967)	178
Territorio estético-político: apropiación, cuerpos e identidades:	
<i>Tierra y movimiento. Caminar como un acto de búsqueda de identidad</i>	182
Territorio contravisual-sensible: escuchar desde la otredad:	
<i>Escuchar y conciencia. Existencia desde los deseos y recuerdos de otro</i>	187
Territorio retórico-visual: la metáfora, el ser y la imagen:	
<i>Devenir de los murmullos. Sexualidad, erotismo y tabú</i>	195
 Conclusiones	206
Bibliografía	221

Introducción

Esta investigación concentra su atención en el escritor mexicano Juan Rulfo, en el estudio de ese sello distintivo que lo caracterizó, ese sello original que recubre tanto su obra literaria como algunas adaptaciones cinematográficas en las que colaboró o las cuales se construyeron a partir de su influencia narrativa. El resultado de la colaboración de Rulfo y el trabajo visual de los directores Reynoso, Gámez y Velo, logró proponer y exhibir una poética con un sello distintivo. El lugar de enunciación de Rulfo se vuelve la clave para comprender las implicaciones políticas de su obra literaria, la agudeza de sus narraciones y, en el caso particular de esta investigación, para aproximarnos mejor a las representaciones visuales.

La presente investigación tiene la finalidad de pensar el cine mexicano de los sesenta como una herramienta de reflexión, capaz de posibilitar cuestionamientos de corte estético-político, filosófico, psicoanalítico, así como aproximaciones dentro de los campos de los Estudios Culturales, Estudios Visuales, estudios relacionados a la Memoria Cultural, entre otros. El principal objetivo de este estudio es investigar el acto de creación (*poiesis*) y las modalidades de representación a partir de la relación entre las imágenes literarias de Rulfo y las imágenes cinematográficas de *El despojo* (1960), dirigida por Antonio Reynoso, *La fórmula secreta* (1965), dirigida por Rubén Gámez y *Pedro Páramo* (1967), dirigida por Carlos Velo.

El proceso de análisis de este estudio considera la poética (*poiesis*) como un territorio de creación. Cabe mencionar que la investigación contiene una metodología que promueve un análisis multifactorial configurado a partir de un proceso de observación centrado en encontrar elementos reiterativos o constantes visuales tanto en los metrajes como en la narrativa de Rulfo. Por lo tanto, no es un análisis cerrado, más bien se presenta como propuesta metodológica sostenida por entrecruzamientos teóricos que vislumbren a partir de los registros de representación nuevas condicionantes para el entendimiento de un fenómeno en particular. Este fenómeno es la poética audiovisual configurada a partir de la colaboración literaria de Rulfo con los directores cinematográficos. Lo anterior tiene la finalidad de comprender problemáticas en torno al ambiente rural, dinámicas sociales, económicas y políticas experimentadas principalmente por este sector.

Esta investigación ofrece una mirada hacia la profundidad de un lenguaje audiovisual *otro*, tal vez confeccionado desde un sentido de desesperanza, posiblemente advertido como desolador y de corte desalentador, pesimista. Esta investigación pretende pensar la historia desde el testimonio, que puede formular cuestionamientos en torno a la construcción de narrativas

historiográficas representadas en los metrajes a analizar, los cuales, a su vez, exponen argumentos y tramas que tensan las historias tradicionales o comerciales expuestas en el cine mexicano, principalmente el cine comercial, industrial, previo a la década de los sesenta. Esta investigación intenta entablar diálogos entre la configuración de la historia de las imágenes y los vestigios de singularidad que, desde Rulfo, exponen otras formas de mirar la cinematografía mexicana de dicha época. El objeto de estudio se dirige a la comprensión del papel de la influencia literaria y la colaboración de Juan Rulfo en la construcción de una poética audiovisual en el cine de Antonio Reynoso, Rubén Gámez y Carlos Velo.

Es importante mencionar que la problematización de esta investigación está relacionada con exponer la construcción de una poética audiovisual a partir de la identificación de cualidades identitarias que caracterizan e integran los tres filmes cinematográficos a analizar. Estos elementos característicos se mantienen presentes tanto en los metrajes como en la narrativa de Rulfo. El abordaje se precisa a partir de la propuesta de líneas de análisis centradas a partir de la noción de representación en relación con los términos *territorios* y *corporalidad*, con lo que la obra cinematográfica tiene la potencia de cuestionar las narrativas históricas y su incidencia dentro de los procesos artísticos y su relación con un tiempo presente.

La principal hipótesis se presenta al pensar que *El despojo* (1960), *La fórmula secreta* (1965) y *Pedro Páramo* (1967) contienen una poética audiovisual permeada por el sello distintivo de la obra literaria de Rulfo. Como la obra del escritor, esa poética audiovisual puso en juego planteamientos críticos sobre el devenir histórico, sociopolítico y artístico de México y contribuyó a la innovación estética en el cine mexicano en los años sesenta. Es posible mostrar esa poética audiovisual mediante líneas de análisis como las propuestas en la presente investigación, las cuales plantean tres registros de representación: estético-político, contravisual-sensible y retórico-visual. De este estudio se desprenden interrogantes como: ¿Se puede afirmar que la obra literaria de Juan Rulfo y la colaboración directa del escritor con los directores Reynoso, Gámez y Velo en los años sesenta generaron la construcción de una poética audiovisual? De ser así, ¿cuál es la especificidad estética y discursiva de esa poética audiovisual? Otros cuestionamientos podrían estar relacionados con el acto de re-pensar en la construcción de historicidad, preguntas como: ¿Será este discurso audiovisual capaz de generar interrogantes sobre la configuración de las narrativas históricas que se entablan a partir de la cinematografía mexicana? ¿La configuración del lenguaje audiovisual

suscrito por la influencia o colaboración de Rulfo tiene la capacidad de ofrecer una crítica a la narrativa histórica que, por su parte, ayudó a construir el cine mexicano previo a los años sesenta?

La metodología que caracteriza este estudio está centrada en comprobar la existencia de esta poética audiovisual mediante la puesta en diálogo, a modo de constelación, de los textos fílmicos con diversas fuentes, tales como los fragmentos literarios de Rulfo y referencias autobiográficas, con el fin de ubicar su lugar de enunciación como escritor. Asimismo, en el estudio de la poética se consideran el contexto cultural y artístico de los sesenta, y las dinámicas artísticas entre Rulfo y los directores, incluidos los procesos de influencia o adaptación cinematográfica. La investigación pretende indagar en la poética audiovisual que posiblemente se encuentre dentro de los metrajes mencionados, pero también en la narrativa de Rulfo.

Este proyecto tiene la intención de esclarecer los usos y conceptos empleados de forma coloquial como *poética* o *rulfiano*, con el fin de brindar especificidad y conocer sus alcances teóricos y las posibilidades de crítica en torno a los contextos sociopolíticos, las creaciones artísticas y las pesquisas de historicidad que giran en torno a un escritor tan estudiado, pero, aparentemente pocas veces *escuchado* desde los documentos que exponen sus afectos, sensibilidad y testimonios. La presente investigación se adentra en el estudio de la singularidad, del testimonio, con la finalidad de desencadenar reflexiones en torno a la construcción de memoria singular y colectiva que promueve replanteamientos sobre la historia de las imágenes, su consumo, difusión, así como su función en torno a la construcción de la historicidad misma y del cine mexicano.

Uno de los principales propósitos de esta investigación es ofrecer contribuciones hacia los estudios de la historia del cine mexicano de los años sesenta, específicamente a aquel construido bajo la influencia de la *poética rulfiana*. Asimismo, procura ofrecer un breviario de investigaciones sobre Juan Rulfo y su múltiple accionar en el campo artístico y en diversas manifestaciones, como lo son la literatura, la fotografía y el cine. La presente investigación intenta generar especificidad sobre esa noción que surge como resultado de un característico producto creativo a partir del quehacer artístico de Juan Rulfo, la cual muchos estudiosos han denominado *lo rulfiano*, pero sin un acercamiento detallado y minucioso en relación con lo que esta denominación refiere. *Lo rulfiano* en esta tesis será estudiado a partir de una metodología de *constelación*, la cual permitió la creación de una escucha multitemporal hacia la producción artística, la colaboración e influencia de Rulfo con otras manifestaciones artísticas, así como la relación profesional y afectiva que tuvo con personas allegadas a él, siendo directores, escritores o familiares. Esta metodología

benjaminiana de *constelación* se construye con el apoyo de diferentes y muy variadas fuentes de consulta, desde testimonios propios, recuerdos ajenos o abordajes de especialistas más contemporáneos. Es desde la imagen que este proyecto se sustenta, para lo cual se tomó como principal herramienta los tres filmes en los que la presencia, colaboración e influencia de Rulfo tuvo una participación distinta pero vital para su configuración. Estas páginas crean, desde ejercicios críticos y hermenéuticos, líneas de análisis que intentarán comprobar la existencia de la *poética rulfiana*, la cual posee la capacidad de generar, desde un lenguaje audiovisual, cuestionamientos sobre la forma de concebir la historicidad a partir de aspectos estéticos y políticos, lo que desdobra discusiones sobre lo histórico, social y político de México desde el margen de la representación, lo anterior ofrece una lectura hacia las dinámicas de poder en relación con el imaginario, la identidad o el territorio desde sus múltiples acepciones, ya sea corporal o geográfico.

Marco teórico

Sobre poética: «la poiesis»

*Filosófico es el preguntar
y poético el hallazgo.
María Zambrano*

La labor de identificar una poética audiovisual en los fragmentos que integran los filmes de la presente investigación, todos conducidos por la pluma de Juan Rulfo, representó desde el inicio una experiencia apabullante en términos de exploración, no sólo por la cantidad de estudios formales que se han realizado, centrados en la narrativa, recepción o múltiples quehaceres artísticos que caracterizan la vida y obra relacionada con Juan Rulfo, sino por generar una tesis doctoral que enriquezca este vasto campo de investigación.

Comprendí que, considerando la sinergia entre disciplinas, esta investigación demandaba una aproximación a partir del ejercicio de interpretar desde el mismo acto de colectividad. A la par de considerar la multidisciplinariedad como eje rector, advertí la importancia de proponer líneas de análisis que ofrezcan especificidad y soporte a la hipótesis sobre la poética audiovisual. De igual manera, creo fundamental reconocer el importante resultado de la colaboración entre Rulfo, Reynoso, Gámez y Velo.

Paulatinamente se reafirmó mi interés por ahondar en el campo del lenguaje y su relación simbólica con las imágenes en movimiento, el cual se acentuó al intentar cuestionar la función y el significado de ciertos elementos, que se muestran como una constante dentro de la literatura de Juan Rulfo y dentro de los fragmentos cinematográficos. Cuerpos en fuga, territorios, paisajes, ruinas, cuerpos fantasmales, asesinatos, murmullos, silencios y hasta la misma muerte se presentan no sólo como un factor determinante para la narrativa de este escritor jalisciense, sino que poseen la capacidad simbólica de aparecer en múltiples discursos haciendo uso de diversos significados y simbolismos, a partir de su representación visual.

El hecho de aceptar que la multidisciplinariedad se mantenía como una constante dentro de este trabajo de investigación, a nivel metodológico, pero también, puntualizando en el proceso creativo de los artistas y sus obras, ayudó a que optara por confirmar la importancia de plantear una poética audiovisual encauzada hacia la atención fragmentaria, es decir, poniendo atención en los detalles para explicar una problematización global realizando un análisis desde lo particular a lo general.

La *poiesis*

Cuando menciono este sello distintivo, este resultado identitario, me refiero a la poética (la *poiesis*) desde su origen epistemológico que versa en el significado de *creación* o *producción* más allá del término poético vinculado a la lírica. Propongo corroborar la existencia de una construcción poética a partir de la colaboración literaria de Rulfo y el resultado del trabajo colectivo con los directores cinematográficos, asimismo considerar esta poética audiovisual como un resultado o producto creativo homogéneo, es decir, una forma de construcción *matérica* que exhibe características audiovisuales originadas a partir de la influencia literaria de este escritor jalisciense.

La *construcción matérica* concibe al producto artístico como resultado final de experiencias de vida que en sí mismo expone las cualidades de su creador. Comparto la definición de María Zambrano: “La materia es aquí ‘materia sagrada’, es decir, materia cargada de energía creadora. Materia que se reparte en todo y todo lo identifica, que todo lo funde y lo trasfunde, que es el vínculo y la unión: la comunión inasequible y concentrada por la cual todo va a todos.”¹ Aristóteles (384 a. C.- 322 a. C.), quien se adentra en el análisis de este concepto a la par que otros filósofos griegos, mostró interés en plantear el entendimiento de un mundo a partir del trabajo del poeta, que poseía la cualidad de formular un producto creativo distintivo e inigualable. Los filósofos griegos se preparaban para entender el mensaje poético que trataba de explicar el sentido de la vida, el origen del pensamiento y posteriormente debatir sobre su mensaje y técnica.

El significado de la *poiesis* que interesa resaltar en el presente proyecto de investigación es aquel ofrecido por primera vez por Heródoto (484 - 425 a. C.), quien propone el término para referirse a la labor del poeta como “una facultad de un hombre capaz de producir un nuevo ente”.² Platón (427-347 a. C.), quien, interesado en entender más allá de la técnica de los poetas, pondrá su atención en revelar cuál es la causa que promueve la creación. La inspiración como herramienta creadora inicialmente se pensaba como un proceso alterado por la presencia divina o la influencia de las Musas restando compromiso a la originalidad del poeta. Demócrito (460 a. C.-c. 370 a. C.), a su vez, llevó su atención al talento poético más que al dominio de una técnica enfocándose en los rasgos característicos de la obra de un poeta, con lo cual reconocía en él responsabilidad y autoría en lugar de explicar que su virtuosismo y talento respondían a un poder superior.

¹ Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, 284.

² Lledó, *El concepto poiesis en la filosofía griega. Heráclito, Sofistas, Platón*, 74.

Si yo tuviera que escoger el término sobre *poiesis*, usaría el planteado por María Zambrano, que advierte lo siguiente: “expresión y creación a un mismo tiempo, en unidad sagrada, de la cual por revelaciones sucesivas, irán naciendo, separándose, la Poesía en sus diferentes especies y la Filosofía”.³ Agapito Maestre, escritor y filósofo español, en la introducción del libro que contiene la cita anterior evidencia la relación que sostiene la *poiesis* con la filosofía y con el lenguaje aclarando que la definición de poética de Zambrano vincula a la filosofía con el mismo acto poético desde la palabra. Maestre menciona: “He aquí el estro de todo el pensamiento de Zambrano: Volver a unir filosofía y poesía, entre otras razones, porque el lenguaje no es sólo medio sino fin”.⁴ Y es que hablar de poética trastoca los horizontes que revelan la autoría de su creador, la identidad que caracteriza tanto su obra como su particular modo de ver y sentir la vida.

Por esta razón, he considerado introducir en esta investigación la trascendente información que revela tanto el contexto histórico como algunas referencias biográficas y autobiográficas de Juan Rulfo. Pues, aunque Reynoso, Gámez y Velo son de vital importancia para crear una visualidad influenciada y trastocada por la colaboración de Rulfo, la creatividad de este último, así como todas sus experiencias de vida, advierten una exclusiva y subjetiva forma de relacionarse con el mundo, por lo tanto, una específica manera de crear imágenes, tanto literarias, como visuales. Al hablar sobre la construcción de la visualidad en torno a las imágenes cinematográficas y literarias, considero importante partir de la reflexión que Nicholas Mirzoeff propone sobre dicho concepto:

El término visualidad es antiguo y remite a un proyecto de hace varios siglos. No se trata de un nuevo término teórico de moda para referirnos a la totalidad de las imágenes visuales y aparatos de visión que proliferan en nuestra sociedad, sino que hablamos de una expresión de la primera parte del siglo XIX que se aplicaba a la visualización de la Historia. Alude a una práctica de índole imaginaria más que a un fenómeno relativo a la percepción, puesto que lo que se pretendía visualizar era demasiado sustancial como para que pudiese abarcarlo la visión de una persona sola y se generaba a partir de información, imágenes e ideas.⁵

Partiendo de lo anterior, se puede entender que el concepto de visualidad no sólo se reduce al acto de *ver* gracias a un proceso perceptivo, sino que edifica discursos e información específica sobre

³ Zambrano, *Notas de un método*, 37.

⁴ Zambrano, *Notas de un método*, 37.

⁵ Mirzoeff, Nicholas. “El derecho a mirar”. *Revista científica de información y comunicación*. No. 13, (2016), 6 <<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/68274/Mirzoeff.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (Consultado: 07/02/2023)

momentos históricos. Hacer uso de las imágenes –en este caso, los planos que integran los filmes ya mencionados– es un ejercicio deliberado que indiscutiblemente formulará imágenes e ideas específicas y construirá subjetividades. Esta poética audiovisual desde su margen de análisis se pensó como una forma de activar y analizar la noción de representación de símbolos y signos como la neblina, los cuerpos en fuga⁶, el silencio o el paisaje rural y sus diversos significados para exponerlos como resultado identitario de la formación de un mundo concebido, exclusivamente, a partir de la colaboración literaria de Rulfo y la visualidad establecida gracias a la dirección de Reynoso, Gámez y Velo.

Entre los Estudios Culturales y los Estudios Visuales

Esta investigación considera el cine experimental de los años sesenta como una herramienta de reflexión en torno a la identificación de una poética audiovisual específica creada a partir de la colaboración de Juan Rulfo y los directores cinematográficos Reynoso, Gámez y Velo. Este es un estudio que ofrece interpretaciones a partir de la constelación de recursos audiovisuales, fotográficos, literarios, referencias autobiográficas o de contexto histórico social que impactan en la construcción de una poética o sello distintivo que reviste los tres metrajes a analizar.

Por lo tanto, este estudio abarca distintos campos de conocimiento. El primero y más importante es el terreno de los Estudios Culturales, corriente que hace hincapié en el concepto de representación propuesto por Stuart Hall.⁷ El análisis de la poética audiovisual tiene su esencia en el estudio del lenguaje como sistema de signos, signos que dan sentido a las prácticas comunicativas. La representación tiene la capacidad de relacionar de forma indivisible objetos, conceptos y signos, todos los anteriores previamente sostenidos por el lenguaje.

La representación se retroalimenta del lenguaje y viceversa, lo que posteriormente resuena a nivel cultural. Por lo tanto, cuando se habla sobre poética audiovisual a partir de la colaboración del escritor jalisciense en el cine mexicano de los sesenta, se delimita no sólo la temporalidad que ubica esta tesis, sino también a reflexionar el cine como un medio de comunicación ya sea

⁶ Cuerpos protagónicos que realizan una huida, un viaje, una fuga o entablan un recorrido dentro de ciertas secuencias cinematográficas específicas. Término propuesto en esta investigación para hacer evidente la dinámica de viaje, camino o trayecto dentro de los filmes desde una perspectiva simbólica establecida entre sujeto, trayecto e intención.

⁷ Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage/The Open University, 1997.

experimental o comercial, el cual se sostiene gracias a un discurso hegemónico que impacta en la vida del espectador. Por lo tanto, es muy importante considerar las imágenes como productos de consumo que provienen de un proceso de producción y globalización. Los modelos o estereotipos creados dentro de la esfera cinematográfica se originan a partir de los medios de comunicación y se difunden gracias a estos, por lo tanto, la influencia mediática influye en la construcción de imaginarios específicos.

Los Estudios Culturales examinan los sistemas de comunicación creados en la cultura y las lógicas de poder surgidas dentro y gracias a ella, las cuales son un elemento fundamental para la construcción de las dinámicas sociales y artísticas. Ahora bien, ya habiendo explicado la importante relación que tienen el lenguaje y la representación para los Estudios Culturales, me gustaría explicar por qué retomo como referencia teórica los Estudios Visuales. Esto se debe a que una problemática o situación cultural desencadena una producción específica de imágenes, por esta razón, me apoyo en Keith Moxey⁸ y Mieke Bal⁹, pues brindan la posibilidad de situar el cine como una herramienta visual y considerar a *aquel que mira* como un elemento activo que se ubica como engrane vital para entender el funcionamiento global de las imágenes, tanto dentro del mundo de la historicidad como de la formación de cultura ligado a la función de la *re-presentación*. Otros engranajes discurren en la concepción de un *todo* desde donde se acepte la intervención analítica de la subjetividad y el análisis atemporal en relación con el contexto específico donde se origina cada imagen.

⁸ Moxey, “Los Estudios Visuales y el giro icónico”, *Estudios Visuales*, no. 6, (2009).
<<https://bibliodrq.files.wordpress.com/2013/11/4c-moxey-k-los-estudios-visuales-y-el-giro-icc3b3nico.pdf>>
(Consultado: 02/02/2021).

⁹ Bal, “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”. *Estudios Visuales*, no. 2, (2004).
<<https://www.google.com/search?q=Bal%2C+Mieke.+%22El+esencialismo+visual+y+el+objeto+de+los+Estudios+Visuales%22&oq=Bal%2C+Mieke.+%22El+esencialismo+visual+y+el+objeto+de+los+Estudios+Visuales%22&aqs=chrome..69i57j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>> (Consultado: 02/02/2021).

Propuesta metodológica

Cine, territorios y representación. ¿Una constelación dialéctica?

La presente propuesta metodológica surge de una observación propia de los filmes que integran mi objeto de estudio. En primera instancia, dicha propuesta parte de un análisis profundo y subjetivo de donde surge el interés por desarrollar una escucha de un Rulfo íntimo. Esta metodología, que se mueve entre la constelación de representaciones audiovisuales, literarias, fotográficas, referencias autobiográficas, testimonios, o recuerdos, busca proponer la existencia de una poética rulfiana, que va más allá de encontrar un sello identitario, pues tiene como principal objetivo *construirlo*. Esto a partir de constantes visuales y literarias que resuenan en una narrativa surgida desde la intimidad del escritor y que resonará en su obra artística, en donde se encuentran la fotografía y el cine, manifestaciones artísticas que van más allá del mundo de la literatura.

Fue preciso generar una metodología que respondiera a un acomodo innovador en tanto *constelación* de datos relacionados con Juan Rulfo. Esta propuesta metodológica tiene como objetivo la recopilación y exposición de datos en torno a los procesos de realización de los metrajes en cuestión, sin embargo, también posee como primera finalidad pensar la construcción de la historia, tanto subjetiva como más general, desde un proceso dialéctico, es decir, desde la generación de nueva información a partir del diálogo entre datos ya existentes.

Lo anterior tiene la finalidad de que surjan nuevas aproximaciones de estudio y crítica, aspecto relacionado con la esencia de mi formación doctoral, la cual se centra en pensar el cine desde la ruptura de un orden tradicional de análisis y generar así pesquisas de visibilidad hacia la *otredad*, hacia lo *subjetivo*. Como objetivo, este proyecto de investigación procura edificar una poética audiovisual inmersa en las imágenes en movimiento teniendo en cuenta la importante reflexión que dimensionaría su confección y recepción dentro de una dimensión social. Dentro de la teoría cinematográfica, el trabajo sobre adaptación de Robert Stam¹⁰ y el estudio sobre la composición cinematográfica de Marcel Martin¹¹ me servirán de apoyo para aproximarme al argumento fílmico y los diversos recursos de composición empleados en la construcción de las imágenes en movimiento que constituyen mi corpus de análisis. La intención es generar un análisis sobre el cine que contó con la colaboración literaria de Rulfo durante los sesenta, una época

¹⁰ Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*.

¹¹ Martin, *El lenguaje del cine*.

concreta en la historia del cine mexicano. La problemática en torno a la representación posiblemente me permita profundizar en la ruptura artística de la década de los sesenta, aspecto que desencadenó la creación de una poética visual innovadora, con una argumentación intelectual subversiva que redefine todo un discurso a partir de la imagen cinematográfica desde un plano experimental e ideológico.

Las líneas de análisis plantean condiciones de posibilidad para una aproximación, lo más crítica posible, en torno al estudio de la poética audiovisual. Este análisis tiene la intención de percibirse a modo de constelación desde la concepción pensada por Walter Benjamin. Este estatuto de constelación problematiza la comprensión de un fenómeno a través de las imágenes, lo que promueve la idea de *imagen dialéctica*¹² en tanto posibilidad de reflexión entre el pasado y el presente. Benjamin pone a constelar intereses varios. Sobre este ejercicio dialéctico en Benjamin, Hanna Arendt mencionaba que “Se interesaba en la correlación entre una escena callejera, una especulación de la bolsa, un poema, un pensamiento y la línea oculta que los sostiene juntamente y que permite al historiador o al filólogo reconocer que todos ellos han de estar situados en el mismo periodo.”¹³ Dicho lo anterior, la idea de estas líneas de análisis es entablar una constelación entre documentos: representaciones audiovisuales, literarias, fotográficas, referencias autobiográficas o de contexto histórico social, que permita problematizar y ubicar la construcción de una poética audiovisual dentro de los filmes en cuestión.

El mecanismo de funcionamiento de la constelación no se ligará a la relevancia histórica de los hechos, ni a una concordancia temporal, sino a la potencia visual, sobre las inspiraciones creativas, la experiencia personal y colectiva para formular una articulación que explique y dé sentido a la poética audiovisual. La intención de proponer un análisis centrado en el acto de constelar es entender el sello distintivo que se concreta en estos tres filmes, lo que nos habla de una poética que revela la originalidad del universo de uno o varios individuos. Benjamin reflexiona

¹² “Imagen dialéctica” corresponde a los momentos conceptuales y no conceptuales del ser humano: el instante de humanidad del pasado nos habla en el recuerdo, el ahora de la imagen dialéctica nos exige la redención. Compárese con la frase siguiente escrita por Adorno y Horkheimer: “Lo que está en juego no es la conservación del pasado, sino la realización de las promesas del pasado”. Palencia, *La imagen dialéctica de Walter Benjamin: Una crítica filosófica, horizonte revolucionario*, 103.

¹³ Benjamin, Walter. Introducción de Hanna Arendt a Walter Benjamin, *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires; Terramar, 2007, 18.
<https:// analisisycriticademediosunlp.files.wordpress.com/2014/04/walter-benjamin-conceptos-de-filosofia-de-la-historia.pdf>
(Consulado: 03/03/ 2023)

al respecto comentando que: “El interior no es sólo el universo, sino también el estuche del individuo particular. Habitar significa dejar huellas. En el interior, éstas se subrayan. Se inventan multitud de cubiertas, fundas, cajas y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano. Las huellas del morador también se imprimen en el interior.”¹⁴ Por lo tanto, la constelación que caracteriza este análisis discurrirá en el ir y venir de los momentos de escritura de Rulfo, de la formación de imágenes, *testimonios* personales, referencias biográficas e históricas de los momentos clave tanto en la vida de este escritor como en la de Antonio Reynoso, Rubén Gámez y Carlos Velo. Constelar en este caso será poner a operar distintos registros que tengan una vinculación directa más allá del tiempo lineal en el que fueron creados o registrados. Esto con la finalidad de producir ideas con las imágenes y posibilitar el concepto de *imagen dialéctica*¹⁵ para jugar con conceptos, palabras, momentos históricos y personales.

El análisis que caracteriza mi proyecto de investigación tiene como objetivo encontrar la poética audiovisual inmersa en las imágenes en movimiento teniendo en cuenta la importante reflexión que dimensionaría su confección y recepción en lo social. Hasta ahora, la intención es generar un análisis sobre el cine que contó con la colaboración literaria de Rulfo durante los sesenta, una temporalidad específica dentro de la historia del cine mexicano. Este análisis surge como soporte ante la identificación de una poética basada en la experiencia de vida de Rulfo, así como su interés por evidenciar desde el lenguaje de las imágenes ciertas temáticas del orden de lo social que al parecer siempre llegaron a ser preocupaciones constantes experimentadas por este escritor, así como por los directores de cine, quienes intentan sacar a la luz estas inquietudes histórico-sociales a partir del lenguaje cinematográfico.

Partiendo de la idea de Stuart Hall de que la representación es productora de sentido de conceptos mediante el lenguaje —el cual nos capacita para ubicarnos en el mundo tanto “real” como en los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios—, se puede establecer una relación entre cine, territorios y representación. En palabras de Gloria Restrepo: “El territorio no es simplemente lo que vemos; [...] es el espacio habitado por la memoria y la experiencia de los pueblos. Por eso, aprender a leerlo y descifrarlo puede enseñar mucho sobre cómo resolver los

¹⁴ Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*, Madrid; Akal, 2005, 44.

¹⁵ Trata el pasado, o mejor, lo que ha sido, siguiendo un método político, y no histórico, como hasta ahora. Transforma las categorías políticas en categorías teóricas, que hasta ahora sólo se han osado aplicar en el sentido de la praxis, porque sólo se han osado aplicar al presente, esa es la tarea. La penetración dialéctica en contextos pasados u la capacidad dialéctica para hacerlos presentes, esa es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 851

problemas y los conflictos, las dudas y las incertidumbres a las que nos enfrentamos en el presente.”¹⁶ Por lo tanto, considero que el cine plantea una estrecha relación entre representación y el concepto de territorio.

Las aportaciones de Gloria Restrepo son de utilidad para dimensionar la capacidad simbólica que posee el término *territorio*, pues lo advierte desde una perspectiva cultural concebido como un campo relacional para entretelar intereses políticos y sociales. Esta investigación también relaciona el término *territorio* como un elemento bajo una connotación filosófica, corporal y con capacidad identitaria. En la presente investigación el término *territorio* está activo constantemente y marca una brecha para el entendimiento de la poética audiovisual en los metrajes. Restrepo lo manifiesta de la siguiente manera: “El territorio es, pues, espacio y tiempo que fluyen y permanecen, es decir que cambia; se parece a cada uno de nosotros, que de alguna manera somos también espacio y tiempo materializados en el pequeño territorio de nuestro cuerpo.”¹⁷ La noción de *territorio* me permitirá generar una discusión en torno a este tipo de discursos relacionados a la corporalidad. La corporalidad, los espacios geográficos y su representación en el cine trastocado por la colaboración literaria de Rulfo permite problematizar en torno a la identidad y el sentido de pertenencia, así como cuestionamientos sobre el origen y enunciaciones de corte ontológico. Esta investigación pretende responder a la siguiente pregunta: ¿qué aportaciones puede hacer esta propuesta teórica para los estudios sobre Rulfo y el cine mexicano? A continuación, explico tres líneas de análisis específicas que mi propuesta teórica plantea.

Líneas de análisis: Representación estético-política, representación contravisual-sensible y representación retórica-visual

El presente proyecto de investigación propone líneas de análisis que tienen como objetivo problematizar en torno a la construcción de una poética audiovisual concebida en términos de representación. El fin de este análisis es entender el proceso de construcción de la poética audiovisual que se sostiene entre la colaboración de Rulfo y el entrecruzamiento creativo de los cineastas. Estas líneas se conforman por tres registros principales: la representación estético-

¹⁶ Restrepo, *Aproximación cultural al concepto del territorio*, 1, en
<file:///C:/Users/Cedric/AppData/Local/Temp/Concepto%20Territorio.pdf>
(Consulado: 25/02/2021)

¹⁷ Restrepo, *Aproximación cultural al concepto del territorio*, 2

política, contravisual-sensible, retórica-visual. Cada registro de representación posee, a su vez, condicionantes que engloban un conjunto de circunstancias, las cuales ayudan a reafirmar la creación de este sentido identitario, que, por su arte, potencializa una producción artística única que fusiona tanto la obra creativa de Rulfo como la de los tres directores en cuestión.

Estos tres registros principales de representación fueron pensados con la finalidad de estructurar el proceso de análisis considerando que cada uno de ellos pudiera ser de utilidad para exponer la construcción de una poética audiovisual. Cabe mencionar que los elementos que se hacen presentes en cada registro se idearon, a su vez, pensando en las implicaciones de su contenido, así como en los efectos de su entrecruzamiento, para que pudieran ofrecer una explicación lo más congruente posible y bien sustentada. Este análisis se sostiene a partir de los tres registros considerando la importancia de la representación para la configuración y reproducción de visualidades. Esta investigación hace énfasis en la relación entre la palabra y la imagen, pues es factor determinante para la construcción de la poética audiovisual. Por esta razón se toman en consideración algunos fragmentos literarios que pertenecen a cuentos de Rulfo, algunos en *El Llano en Llamas*¹⁸ y *El gallo de oro y otros relatos*.¹⁹ Las importantes referencias biográficas de Rulfo provienen del libro *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*²⁰, así como datos autobiográficos tomados de *Cartas a Clara*.²¹ Cabe mencionar que *Cartas a Clara* es una valiosa compilación de cartas escritas por Rulfo a su esposa, Clara Aparicio, de 1944 a 1958, de gran importancia autobiográfica.

Como se puede observar, la experiencia propia y la relevancia del lenguaje construyen una variante de suma importancia para la construcción de la poética audiovisual, desde el terreno de la representación, como lo advierte Hall: “Es aquí donde aparece la representación. Representación es la producción de sentido de los conceptos en mente mediante el lenguaje. El vínculo entre los conceptos y el lenguaje es lo que nos capacita para referirnos bien sea al mundo ‘real’ de los objetos, gente o eventos, o bien sea incluso a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios.”²² Hasta este punto, somos capaces de identificar algunas representaciones referentes al paisaje rural, pero, qué sucede cuando, además de representar el paisaje, también se

¹⁸ Rulfo, *El Llano en Llamas*.

¹⁹ Rulfo, *El gallo de oro y otros relatos*.

²⁰ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*.

²¹ Rulfo, *Cartas a Clara*.

²² Hall, *Representation: Cultural Representations*, 448.

presentan aspectos inmateriales, cargados de simbolismo, como la huida o la muerte. Este trabajo de investigación estudia tanto imágenes literarias como imágenes visuales siendo estas últimas aquellas contenidas en los planos y secuencias de los filmes en cuestión. Todo, hasta lo inmaterial, puede ser dotado de sentido e imagen, pues el lenguaje posee múltiples ramificaciones de representación. Si la representación tiene como finalidad construir sentido, como lo menciona Hall, entonces el sentido que se puede advertir en los filmes mencionados podría ser llamado poética audiovisual:

[...] el sentido depende del sistema de conceptos e imágenes formados en nuestro pensamiento, que pueden estar en lugar del mundo o “representarlo”, capacitándonos para referirnos a cosas que están dentro o fuera de nuestra cabeza. [...] Es bastante sencillo ver cómo podemos formar conceptos de cosas que percibimos: gente y objetos materiales, como sillas, mesas y escritorios. Pero también formamos conceptos de cosas más bien obscuras y abstractas, que no podemos ni ver, ni sentir o tocar de manera inmediata. Pensemos, por ejemplo, en nuestro concepto de guerra, muerte, amistad o amor. Y, como hemos observado, también formamos conceptos sobre cosas que nunca hemos visto, y posiblemente nunca veremos, y sobre gente y lugares que simplemente hemos inventado. [...] Hemos llamado a esto “*sistema de representación*”. Esto porque consiste, no en conceptos individuales, sino en diferentes modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos, y de establecer relaciones complejas entre ellos.²³

Este análisis tiene como objetivo evaluar el sistema de representación de ciertos elementos visuales, los cuales también podrían ser entendidos como signos, en tanto categoría de análisis y condiciones de posibilidad para generar conocimiento nuevo y para problematizar sobre el mensaje o sentido específico que son capaces de construir. El lenguaje tanto literario como cinematográfico va a destilar visualidades en relación con los cuerpos, el caciquismo, la ruina, el asesinato y la muerte, pues todos estos se muestran como signos-productores de sentido que además ofrecen desde el registro de la representación una poética inagotable, característica de la producción estética y política de Rulfo con los tres directores. Hall define los signos de la siguiente manera:

El término general que usamos para palabras, sonidos o imágenes que portan sentido es *signos*. Estos signos están en lugar de, o representan, los conceptos y las relaciones conceptuales entre ellos que portamos en nuestra cabeza y su conjunto constituye lo que llamamos sistemas de sentido de nuestra cultura. Los signos están organizados en lenguajes y la existencia de lenguajes comunes es lo que nos permite traducir nuestros pensamientos (conceptos) en palabras, sonidos o imágenes, y luego usarlos, operando ellos como un lenguaje, para expresar sentidos y comunicar pensamientos a otras personas.²⁴

²³ Hall, *Representation: Cultural Representations*, 448.

²⁴ Hall, *Representation: Cultural Representations*, 449.

La representación de estos elementos, así como los diferentes niveles de participación de Rulfo en los filmes, propondrán códigos de representación que pretenden ser leídos e interpretados para poder ofrecer un abordaje sobre la colaboración e influencia de este autor jalisciense con el cine de los sesenta. Considero importante pensar estos elementos como signos, los cuales promueven una reflexión desde el terreno de la visualidad gracias a su aparición en los planos, pero también como imágenes literarias. Estas últimas se configuran a partir de la descripción y uso de palabras para crear una figura mental. La representación audiovisual forma parte importante de este análisis, pues para abordar una representación cinematográfica como la de estos filmes se puede recurrir a una teoría sobre adaptación, particularmente al referirse a *Pedro Páramo* (1967), dirigida por Carlos Velo. Dentro de este registro de representación se valora principalmente la sinergia entre imágenes en movimiento que forma parte del fragmento cinematográfico a analizar, así como de todo el trabajo de adaptación cinematográfica desarrollado por parte de los directores de cine.

Representación estético-política

La representación estético-política parte del término propuesto por Jacques Rancière²⁵ desde donde posibilita las reflexiones en torno a la estética capaz de exponer las lógicas de apropiación y dinámicas de poder que discurren en la imagen. Este registro ahonda en el término *decolonial*, para lo cual estaré retomando planteamientos de Aníbal Quijano²⁶ con la finalidad de vislumbrar la problemática de los cuerpos y las identidades en relación con la distribución geopolítica del ámbito rural. Pensar desde aproximaciones decoloniales facilita entender el discurso que se sostiene a partir de la representación de la imagen rural y sus habitantes.

La producción de un pensamiento obedece a discursos intelectuales y geopolíticos de la época. Por último, el tercero se enfoca en el discurso de inferiorización, aquel que configura los referentes de identidad. Los planteamientos al respecto no versan principalmente sobre el campo filosófico, sino que redirigen el entendimiento de la estética a partir de su incidencia y resonancia en el ámbito político y ético. Rancière expone que el arte tiene una incidencia en lo político, pues posee la capacidad de exponer ciertos regímenes de dominación, así como de exhibir íconos

²⁵ Rancière, *Sobre políticas estéticas*.

²⁶ Principalmente las aportaciones que integran su artículo “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, dentro de *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, publicado en el año 2014.

reinantes que reclaman un viraje hacia la formulación de un pensamiento crítico. Como lo comenta Judith Mentasti, en su texto *Pensar entre Estética y Política, según Rancière*:

La noción de Estética ocupa un lugar clave dentro del pensamiento filosófico de Jacques Rancière. El francés no concibe a la estética como una disciplina filosófica en sí sino “un régimen de identificación específico del arte”, en otras palabras, un conjunto de reglas y normas que hacen posible la visibilidad de lo irrepresentable y su recepción, así como la tensión que de ella se desprende al situarse en lo social mediante lo político. [...] La estética, según el francés, guarda vínculos estrechos con la realidad, y en tal sentido, con lo político y lo social, hallando en su mismo desbordarse hacia estos terrenos, a la vez que entrecruzando las fronteras que separan una disciplina de otras, su vigencia en la actualidad.²⁷

Este registro de representación busca generar un diálogo entre el lugar de enunciación de Rulfo y las problemáticas sociales o familiares, específicamente las propias de espacios rurales. Este tipo de temas son mencionados por Rulfo de manera reiterada en varios cuentos, además de externar su preocupación en cartas personales. Asimismo, considero importante generar cuestionamientos que versen en un tópico principal de este registro de representación: lo estético-político. Para Judith la estética según Rancière:

[...] está íntimamente relacionada con la realidad; por lo tanto, lo sensible, como categoría fundamental de la estética, no estaría relacionado exclusivamente con el mundo del arte sino también con el mundo en general: político y social. En otras palabras, lo sensible desborda el contexto del arte para tocar otras esferas perceptibles, de allí la necesidad que encuentra Rancière de redistribuir y reconfigurar lo sensible. El reparto de lo sensible es entonces la dimensión política de la estética, dimensión que torna visible lo común donde el cruce de diversas voces podría reconfigurar la noción de lo político.²⁸

Del mismo modo, Gabriel Madriz y Ronald Sáenz advierten al cine como un dispositivo que puede mostrar las dinámicas entre las relaciones de poder y los discursos hegemónicos o contrahegemónicos que los sujetos puedan crear a partir de los ejercicios de reflexión como estrategia de resistencia, es decir el cine se convierte en un espacio cultural con la capacidad de representar escenarios donde se expongan intercambios políticos, construcción de imaginarios, creación o interpretación. En su artículo “Ciencia política y cine: un enfoque para el análisis político desde la Teoría del Discurso” Madriz y Sáenz advierten al cine como:

²⁷ Mentasti, Judit. *Pensar entre Estética y Política, según Rancière*. Memoria Académica. Argentina; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata, 2015, s/p.
<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7619/ev.7619.pdf>

²⁸ Mentasti. *Pensar entre Estética y Política, según Rancière*

[...] un instrumento fundamental para la “gestión de la visibilidad del ejercicio del poder”. Así las cosas, el cine deviene objeto importante en tanto cumple un papel político como mediador del imaginario colectivo, en el que a su vez tiene lugar una lucha entre distintos imaginarios por la constitución simbólica de lo social. La política, al tener como materia prima el conflicto por el poder, refleja en el cine su sustrato político: la distribución desigual del mismo (del poder).²⁹

Por lo tanto, se pretende conjeturar, desde este régimen, la reproducción y divulgación del cine atravesado por la pluma de Rulfo durante los años sesenta en México. Para comprender cómo Rulfo va posicionando su proceso creativo desde el margen de lo sensible, casi siempre ahondando en temáticas relacionadas con las atmósferas rurales y problemáticas geopolíticas, hago la siguiente cita de José Carlos González González Boixo, uno de los investigadores contemporáneos dedicados al estudio de Juan Rulfo y la literatura hispanoamericana:

Recrear un mundo rural, inspirarse en esa realidad, no significa que se vaya a hacer una copia, sin más interés que el reflejo, de esa realidad que está en el origen de la ficción. También Rulfo era muy consciente de la distancia que existía entre el motivo inspirador y la creación literaria. La experiencia vital, la incidencia histórica, social, y cultural (las lecturas), forman la personalidad del escritor que se ve impelido a expresarse artísticamente. Ninguno de esos elementos debe ser marginado si queremos encontrar el germen de su creación y el por qué necesita escribir una historia. No debe, pues, sorprender que Rulfo, que siempre defendió el carácter de «invención» como propio de la literatura, recalcase que sus historias eran «mentirosas», que no se basaban en experiencias personales, ni reflejaban acontecimientos que hubieran sucedido en la realidad. [...] Lo fundamental en la obra literaria de Rulfo no es su valor testimonial como reflejo de una realidad mexicana, sino el ser expresión profunda del dolor humano sin fronteras locales. Desde esta perspectiva sí podríamos definir su obra como «testimonial», porque Rulfo es un autor comprometido con el hombre y su literatura tiene un marcado carácter de «denuncia.»³⁰

La información a *constelar* es vital para la comprensión de esta poética, pues se piensa como elemento que pueda brindar una explicación al entendimiento de la *creación* y el proceso artístico de los filmes. Considero que el lugar de enunciación de Rulfo se generó a partir de ciertas preocupaciones personales y experiencias de su vida, por lo consiguiente, el potencial de enunciación estético-político que pretende analizar este registro de representación se mueve desde terrenos del afecto. Al respecto, Gilles Deleuze comenta: “para mí los afectos son devenires, que desborda aquél que pasa por ellos, que exceden las fuerzas de aquél que pasa por ellos: eso es un

²⁹ Madriz, Gabriel & Sáenz, Ronald. “Ciencia política y cine: un enfoque para el análisis político desde la Teoría del Discurso”. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. Vol.63 no.233 Ciudad de México, 2018, s/p <https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182018000200141> (Consultado: 04/04/2023)

³⁰ José Carlos González, *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine*, 185.

afecto. Yo me preguntaría casi si la música no será la gran creadora de afectos, si no nos arrastrará hasta potencias que nos superan”.³¹ Posiblemente por eso, puedan considerarse estos fragmentos cinematográficos de entendimiento universal, sin importar el tiempo de su apreciación. Su mensaje trasciende el orden temporal trastocando dimensiones empáticas encaminadas al sentir individual. Rulfo en colaboración con Reynoso, Gámez y Velo, logra conjeturar la cercanía de una situación que trastoca el universo introspectivo, representada desde el soporte de imágenes en movimiento.

Su apreciación despliega información que se reconoce, pues habla desde el terreno de lo íntimo, el terreno de lo sensible. Al parecer Rulfo sentía más inclinación por exponer en su literatura otra percepción sobre la tierra donde creció. Escoger un ambiente árido que diera lugar a la ambientación de un cuento es una elección. Al respecto, José Carlos González Boixo comenta: “La región del Bajío jalisciense se caracteriza por ser zona agrícola, con vegetación abundante, imagen que no percibe el lector. Pero a Rulfo le interesaba plasmar en su literatura la angustia y la soledad del hombre, una angustia y una soledad que él percibía más allá de determinadas motivaciones concretas.”³² Este es un lugar de enunciación que además de contribuir a la edificación de una *poiesis*, habla en términos de experiencia.

A su vez Rancière aborda el término «poético» como un “Dispositivo de poder que configura la subjetividad. [...] Posibilidad de configuración de formas de vida; ‘la circunscripción de una esfera particular de experiencia’”.³³ Desde aquí, la palabra *experiencia* bien podría concebirse como una posibilidad para entender algún suceso, una herramienta de conocimiento que debe ser entendida como elemento capaz de desencadenar significantes que den sentido a la vida. La poética como vía para acceder al entendimiento asertivo, desde una postura ontológica y crítica, como una herramienta capaz de configurar desde su misma funcionalidad el campo de las subjetividades es capaz de construir intenciones, discursos. En términos de “creativos”, la poética propone la idea de una construcción matérica dotada no sólo de una “materia sagrada”, sino también como un posicionamiento crítico ante hechos de inquietud social.

Considero importante analizar el cine y la literatura desde sus diferentes categorías teniendo en cuenta que ambos producen imágenes, pero haciendo una distinción sobre la confección de

³¹Concepto tomado de la entrevista que Deleuze accede a realizar con Claire Parnet para la televisión en 1988.

Deleuze, Abecedario a-b-c-d- Entrevistas con Claire Parnet.

<<http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-entrevistas.html>>

(Consultado: 13/03/2023)

³² González, Juan Rulfo. *Estudios sobre literatura, fotografía y cine*, 185.

³³ Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 17.

estas. Pues el cine produce imágenes impuestas, propone al espectador imágenes dignas de ser interpretadas por él, pero siempre teniendo un referente visual, un antecedente, una imagen en concreto, la cual por muy difusa que sea ya genera una predisposición en el espectador; pero la literatura es capaz de producir imágenes que no poseen una forma concreta, son totalmente abstracciones, aquí el espectador se enfrenta a su misma capacidad subjetiva y elabora imágenes a partir de sus propios referentes simbólicos.

La psicoanalista francesa Maud Mannoni comentó: “El inconsciente se manifiesta por medio de metáforas y eso es lo que el sueño descubre”.³⁴ Por lo tanto, podemos generar una importante vinculación referente a la forma en la que el mundo simbólico funciona a través del mundo de las imágenes dentro de los planos y el mundo onírico, elemento que forma parte del principal campo de estudio del psicoanálisis. La relación entre el cine y el psicoanálisis también es valorada por Walter Benjamin, quien apunta lo siguiente:

El cine no sólo se caracteriza por el modo en el que presenta al hombre frente al aparato, sino también por la forma en que, con su ayuda, representa la realidad que lo rodea. Un examen de la psicología del rendimiento ilustra la capacidad de testeo del aparato. Una mirada al psicoanálisis ilustra el reverso de dicha capacidad. En efecto, el cine ha enriquecido nuestro mundo sensible con métodos que pueden compararse con los de la teoría freudiana. [...] Al mismo tiempo que aislaba las cosas que hasta entonces flotaban inadvertidas en el vasto fluir de la percepción, el método de Freud las volvió analizables. El cine tuvo el efecto similar de profundizar la apercepción en todo el espectro del mundo sensible óptico, y luego del acústico. [...] una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en que permite ver que el uso artístico de la fotografía y su uso científico, hasta ahora divergentes, en realidad son idénticos.³⁵

La propuesta de encontrar una poética audiovisual dentro del universo simbólico de los filmes pretende plantear que el trabajo de estos directores, aunado a la colaboración literaria de Rulfo, configura un universo con potencia estética, pero también con potencia crítica. Por lo tanto, ciertos discursos literarios, en relación con las imágenes en movimiento que integran dichos filmes, se indagarán desde su propia configuración simbólica. Aspectos como el guion, el fenómeno sonoro, la luz, o el montaje hacen que el ámbito cinematográfico sea un mundo capaz de mostrar ideas concretas desde el dispositivo de la representación. Estos filmes presentan atmósferas ilusorias, no

³⁴ Mannoni, *El trabajo de la metáfora*, 12.

³⁵ Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, 39.

concretas, con narrativas atemporales o elipsis³⁶ capaces de sugerir múltiples posibilidades de desenlace o conclusiones. El presente proyecto de investigación pretende comprobar si, efectivamente, las tensiones expuestas entre las imágenes en movimiento y el funcionamiento del lenguaje relacionado con la retórica de Rulfo revolucionan las mismas potencias de representación desde el análisis formal de una obra de arte concebida a partir de su construcción matérica.

Ya Benjamin sugería que el cine, a diferencia de la fotografía y pintura, poseía desde su técnica hasta la difusión de su mensaje una representación fiel a enunciaciones reales al comentar lo siguiente: “La representación cinematográfica de la realidad es incomparablemente más significativa para el hombre actual, porque permite acceder a aquellos aspectos de las cosas, libres de todo aparato (lo que constituye una exigencia legítima a toda obra de arte) precisamente gracias a la intensísima imbricación del aparato con la realidad.”³⁷ Por lo tanto, la importancia de este registro de representación también repercute en el análisis de la confección y difusión de estas obras cinematográficas inmersas en la década de los sesenta, pues demandan un estudio sobre la divulgación tanto en la época de su manufactura como en la actualidad. Benjamin propone: “En el cine, en cambio, coinciden en el público la actitud crítica y el goce estético. Resulta decisivo aquí que es en el cine, más que en ningún otro lugar, donde las reacciones individuales, cuya sumatoria constituye la reacción masiva del público, está condicionada de antemano por su inminente masificación.”³⁸ La misma reproductibilidad y recepción de estos filmes permiten conocer otras maneras de jugar con el factor experimental en contraposición con el cine industrial, así como las implicaciones de la producción que se encuentra dentro del proceso artístico del cine mexicano. En este registro de representación —el cual apunta hacia el análisis de la construcción matérica— cabría preguntarse si la poética audiovisual, concebida como un producto original propuesto por los artistas, principalmente por Juan Rulfo en este caso, podría cuestionar la misma concepción de la obra de arte a partir de su modo de producción, uso y repercusión social.

³⁶ Sobre las elipsis de estructura: Las más de las veces, la elipsis puede tener por objeto disimular un movimiento decisivo de la acción, ante el espectador, con el fin de suscitar en él un sentimiento de espera angustiante, que se llama suspenso. Martin, *El lenguaje del cine*, 102.

³⁷ Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, 36.

³⁸ Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, 37.

Representación contravisual-sensible

La representación contravisual-sensible, como su nombre lo indica, deviene del concepto de contravisualidad, establecido por Nicholas Mirzoeff³⁹ quien hace evidentes ciertas decisiones relacionadas con el ámbito artístico, la producción y el análisis de imágenes considerando su trasfondo político o económico. La contravisualidad no representa una ocultación evidente, sino un velo que insinúa el ocultamiento desde una sutil visualidad o transparencia. La contravisualidad es todo aquello que aparentemente se esconde al estar a la vista. Debido a lo anterior me propongo ligar el concepto *contravisual* al término *sensible*, propuesto por Luz Elena Gallo en su artículo *Expresiones de lo sensible: lecturas en clave pedagógica*.⁴⁰ Lo sensible se define como un puente entre el cuerpo y la adquisición de aprendizaje, de experiencia. Sus postulados están influenciados por el filósofo francés Gilles Deleuze, quien considera el acto de pensar como potencia, pero desde la experiencia del cuerpo.

Por consiguiente, pretendo plantear en este primer registro el análisis de la representación desde lo contravisual, es decir, aquello que está “oculto” a partir de la sensibilidad del cuerpo, de la otredad en los actos del ver, escuchar y estar. Esto último me permite generar propuestas que circulan en el campo psicoanalítico. En particular el enfoque de Leonardo Peskin⁴¹ con el fin de comprender la otredad de la visualidad, la alteridad de lo visible desde la constitución del yo y del cuerpo. Este análisis sobre lo sensible encaminará el análisis de lo sonoro de Julio Estrada⁴², así como el estudio del sonido en el texto de Roland Barthes.⁴³ Lo anterior con la finalidad de indagar dentro del mundo de los gritos, de los ecos, del rechinido de puertas y murmullos inmersos en los filmes, así como de los cuestionamientos ontológicos que estos últimos promueven.

Para este registro es importante considerar cómo se estructuraron los guiones cinematográficos de los filmes en cuestión, cuáles fueron sus propuestas iniciales, las intenciones de los directores en relación con el trabajo y nivel de participación de Rulfo. Para ello, cabe mencionar que los capítulos III, IV y V contienen una descripción general de cada filme para poder conocer *grosso modo* su argumento cinematográfico, así como a aquellos que trabajaron en la

³⁹ Mirzoeff, *El derecho a mirar*.

⁴⁰ Gallo, “Expresiones de lo sensible: lecturas en clave pedagógica”, 197-214.

⁴¹ Peskin, “El yo, el objeto y el otro”.

⁴² Estrada, Julio, *El sonido en Rulfo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México; UNAM, 1990.

⁴³ Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*.

elaboración del guion, de fotografía y montaje. Pienso tomar en cuenta algunos fragmentos literarios específicos como influencias importantes para la edificación de una visualidad que identifica la obra de Juan Rulfo. Retomo el término de contravisualidad a partir de las palabras de Mirzoeff:

La contravisualidad ha venido generando una variedad de formatos realistas que se estructuran en torno a una doble tensión: por un lado, la necesidad de aprender y oponerse a una necesidad que existe cuando no debería, y por otro, la llegada de otra realidad que tendría que materializarse, aunque se encuentre aún en proceso. Haríamos bien aquí en tomar la advertencia de Bertolt Brecht sobre el trabajo con la realidad y los realismos: “la realidad no es únicamente todo aquello que es, sino también todo aquello que está en camino de ser.” Es un proceso. Se desarrolla a través de contradicciones.⁴⁴

La representación referente a la contravisualidad-sensible versa en lo simbólico que cruza la experiencia originada a partir de la corporalidad. Deleuze⁴⁵ expone que la experiencia que parte del mismo cuerpo genera prácticas corporales complejas en relación con los actos de ver, escuchar o estar. Esto ofrece una gama extensa de experiencias encaminadas a nuevas formas de recepción, formulación de gestos y expresiones. En palabras de Deleuze: “Aprender haciéndose sensible a los signos del cuerpo pone en juego los conceptos, las percepciones, los afectos, las sensaciones. Los conceptos como “nuevas maneras de pensar”, los preceptos como “nuevas maneras de ver y oír” y los afectos como “nuevas maneras de experimentar”.⁴⁶ Luz Elena Gallo comenta lo siguiente sobre la experiencia simbólica a partir de las prácticas corporales:

Podemos decir que al caminar aprendemos del sentido de la experiencia de un cuerpo que se produce como experiencia de sentido a través de lo sensible, de un saber que se ejercita en el cuerpo, del sentido perceptivo del cuerpo. De hecho, la percepción tiene que ver con el aprendizaje y está en relación con el conocimiento y en el nivel de la sensibilidad; este modo de ser sensible que acontece en una práctica corporal nos pone en un lugar, en la valoración de lo sensible.⁴⁷

Mirzoeff comenta lo siguiente en relación con la visualidad como estrategia de vigilancia social a partir de lógicas de poder: “[...] la vigilancia de las personas sobre el terreno por parte de una figura de autoridad resulte esta visible o no, la visualidad imperial, remite a un análisis centralizado

⁴⁴ Mirzoeff, “El derecho a mirar”, 35.

⁴⁵ Deleuze, *Diferencia y Repetición*.

⁴⁶ Deleuze, *Conversaciones*.

⁴⁷ Gallo, *Expresiones de lo sensible. Lecturas en clave pedagógica*, 210, en <https://www.scielo.br/pdf/ep/v40n1/aop1248.pdf>
(Consultado: 11/09/2020)

que busca el control de poblaciones remotas, a distancia”.⁴⁸ La representación de la contravisualidad de lo sensible ofrece, desde la experiencia perceptual, volcar la mirada hacia lo visible que mantiene un juego crítico ante la formación de lo que se mantiene oculto estando a la vista. En palabras de Mirzoeff:

Es el sentido extendido de lo real, de lo que resulta realista y del realismo mismo, o que está en juego es el conflicto entre visualidad y contravisualidad. El “realismo” de la contravisualidad invoca los medios mediante los que uno intenta dar sentido a la no-realidad creada por la autoridad que se esconde tras la visualidad al tiempo que propone una alternativa real. No se trata en ningún caso de una descripción simple o mimética de la experiencia vivida, sino que representa la realidad existente y se enfrenta a ella con un realismo diferente.⁴⁹

La contravisualidad de lo sensible pondría en crisis la noción de realidad desde la búsqueda de planteamientos alternativos que formulen otros abordajes en torno a las aproximaciones del lenguaje audiovisual del cine mexicano de la época. Debido a lo anterior, es importante observar con una mirada panorámica y discontinua las variantes que giran en torno a la producción de las imágenes. Por ejemplo, sería importante generar un planteamiento interdisciplinar del cine como estrategia para dimensionar ampliamente la estrecha relación con la producción de imágenes en la vida cotidiana, sus políticas de industrialización, divulgación y consumo, aspectos que repercuten en una formación específica de cultura. De esta manera, la imagen en movimiento es dialéctica, pues como dice Mirzoeff, “[...] establece una relación entre el observador y el momento de espacio o tiempo pasado y presente que representa.”⁵⁰ Asimismo, Mirzoeff considera el cine como un mecanismo resultante de la cultura visual, como producto que se recrea constantemente a partir de la mirada del espectador. Mirzoeff declara:

Las partes constituyentes de la cultura visual no están, por lo tanto, definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira, u observa que puede definirse como acontecimiento visual. [...] Por acontecimiento visual entiendo una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador. [...] La semiótica o ciencia de los signos es un sistema creado por los lingüistas para analizar la palabra oral y escrita. Divide el signo en dos partes: el significante –lo que se ve– y el significado –lo que significa–⁵¹

⁴⁸ Mirzoeff, “El derecho a mirar”, 43.

⁴⁹ Mirzoeff, “El derecho a mirar”, 45.

⁵⁰ Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, 26.

⁵¹ Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, 34.

Dicho lo anterior, aclaro que la construcción de la poética audiovisual se suscribe a partir de las lógicas de representación desde los cimientos del signo.

Representación retórica-visual

La representación retórica-visual parte del concepto homónimo que retoma la investigadora española María Acaso,⁵² quien analiza todo el fenómeno del lenguaje visual, genera una aproximación al término de *imagen*, su configuración y procesos de recepción. Acaso retoma el término retórica visual del mismo semiólogo francés Roland Barthes⁵³, pues parte la semiótica para la comprensión de la imagen desde el entendimiento de los signos. La retórica visual para Barthes se emplea en el estudio de la forma de estructurar los significados expuestos en la representación visual. Para profundizar en el estudio de las figuras retóricas como la metáfora, la metonimia y la alegoría, aspecto que me interesa desde su confección maleable dentro de la imagen.

Considerando lo anterior, me apoyo también en lo expuesto por Gilles Deleuze⁵⁴ al proponer que el cine posee movimiento constante y gracias a esto el espectador/intérprete obtiene un enfrentamiento con la imagen, una movilidad que incluye situaciones ópticas y sonoras. Me parece que la noción de *óptico sonoro* podría generar planteamientos que ayuden a la comprensión y formulación de las figuras retóricas a analizar como elemento que se puede ver reflejado en los tres filmes que se estudiarán en esta investigación. Por último, me parece necesario tratar el concepto de *écfrasis* a partir de los postulados de Jesús Ponce Cárdenas⁵⁵ donde analiza la relación entre imagen y texto. Ponce entiende la *écfrasis* como una “*transposición de arte*”, como la transcripción de una imagen visual a una imagen literaria. El análisis sobre la *écfrasis* parte del estudio de la iconicidad, la cual puede descifrar tanto la construcción del texto como de su referente visual.

La metáfora, la metonimia y la alegoría se mantienen bajo la misma lógica de evidenciar la importante función de representación, como variantes que tensarán los límites de la visualidad puesta tanto en las imágenes literarias como dentro de los planos cinematográficos. En este registro se tomará el concepto propuesto por María Acaso, quien define así la retórica visual:

⁵² Acaso, María. *El lenguaje visual*. Barcelona; Paidós, 2006.

⁵³ Barthes. *La retórica de la imagen*.

⁵⁴ Deleuze, *Más allá de la imagen-movimiento*. *La imagen tiempo. Cine II*.

⁵⁵ Ponce, *Écfrasis: visión y escritura*.

La retórica visual es la herramienta que se utiliza para interconectar los distintos significados de los componentes del producto visual. Puede decirse que este tipo de retórica es la sintaxis del discurso connotativo. [...] La retórica es un sistema que se aplica principalmente en el lenguaje oral dentro del campo de la política: en el lenguaje escrito, dentro del campo de la literatura, y en su acepción más utilizada se puede definir como el sistema que se emplea para transmitir un sentido distinto del que propiamente le corresponde a un concepto existiendo entre el sentido distinto y el propio alguna conexión, correspondencia o semejanza.⁵⁶

Desde esta noción me propongo puntualizar en la metáfora, la metonimia y la alegoría como elementos que entablan una relación de semejanza a partir de conceptos distintos, múltiples usos y visualidades dentro de los filmes. Por ejemplo, sobre la metáfora, Helena Beristáin en su *Diccionario de Retórica y Poética* la describe como “figura importantísima que afecta el nivel léxico-semántico de la lengua [...] se presenta como una comparación. La ‘metáfora’ se ha visto fundada en una relación de semejanza entre significados de las palabras que en ella participan a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan”.⁵⁷ Más allá de apostar por una verdad, lo que las figuras retóricas apuntan es ese valor de significación en relación con la importancia del lenguaje y su eficacia para entablar otros registros de comprensión sobre algún suceso, nuevas formas de percepción histórica a través de una crítica del lenguaje y su representación visual.

Sobre la sustitución de rol protagónico por cuerpo protagónico/cuerpo hablante

El concepto de cuerpo parte del postulado por Merleau-Ponty, quien lo advierte como un espacio abierto que permite la correlación entre aquello que confirma el terreno de unicidad propia en tanto cuerpo que se relaciona, da sentido y posibilita la experiencia con un mundo exterior, un mundo afuera que reconstruye o posibilita, a su vez, la experiencia de las situaciones cotidianas, del acontecer de la vida:

En el mismo instante en que vivo en el mundo, en que estoy entregado a mis proyectos, a mis ocupaciones, a mis amigos, a mis recuerdos, puedo cerrar los ojos, recostarme, escuchar mi sangre palpitando en mis oídos, fundirme en un placer o un dolor, encerrarme en esta vida anónima que subtiende mi vida personal. Pero precisamente porque puede cerrarse al mundo, mi cuerpo es asimismo lo que me abre al mundo y me pone dentro de él en situación.⁵⁸

⁵⁶ Acaso, *El lenguaje visual*, 92.

⁵⁷ Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, 308.

⁵⁸ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 248.

La idea de sustituir las palabras *rol protagónico* por *cuerpo protagónico* pretende ampliar el término no sólo limitando la idea del papel estelar cinematográfico, sino generando una lectura más profunda sobre el cuerpo que entra dentro del encuadre, el mismo que organiza la composición de cada toma, de los planos y recubre de sentido toda una trama en particular. Desde la noción de cuerpo se puede ahondar en los límites políticos. Patricio Pérez Rufi en su texto titulado *Construcción del personaje en cine y televisión* define el rol protagónico de la siguiente manera:

El personaje protagonista es aquel que se define a partir de unas competencias exclusivas que le corresponderán sólo a él. [...] El protagonista será aquel personaje desde el que se orienta el relato y que habitualmente suele llenar el mayor número de planos y escenas. Organiza el relato. El protagonista dramático sería aquel personaje eje en torno al cual se organiza la información ofrecida a los espectadores. [...] Es el personaje sobre el que se aporta mayor cantidad de información: tenemos de él más datos que sobre cualquier otro personaje, sobre su apariencia, psicología, motivación o vida pasada. Es autónomo, en el sentido de que dirige la acción y actúa por sí mismo sin depender de los acontecimientos externos. También podríamos entender esto como que es independiente y con libertad y facilidad para desplazarse, [...] Posee funciones exclusivas: debe estar presente en los momentos más importantes de la trama.⁵⁹

Lo que atañe a esta investigación es un acercamiento hacia el cuerpo como ente capaz de reconfigurar diversos espacios y extender los límites abstractos que pueden partir desde la corporalidad anímica y material de un cuerpo, hasta tensar las fronteras de los espacios geográficos y de esta forma generar resonancia en el acontecer cotidiano y la organización-creación de la vida misma. Este texto pretende entender al cuerpo protagónico como un espacio en sí mismo que posee la capacidad de reconfigurar los límites propios y las fronteras con las que comparte el mundo exterior. José Gómez y Asseneth Sastre corroboran lo anterior en su artículo *En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales*, en donde comentan lo siguiente sobre la noción de cuerpo para Merleau-Ponty: “Este pensador francés propone una discusión en relación con el estatuto ontológico y epistémico del cuerpo y las prácticas médicas asociadas a las experiencias traumáticas y límites de éste.”⁶⁰ Esta forma de percibir al cuerpo posee intenciones tanto ontológicas que permiten cuestionamientos relacionados con el origen, así como epistemológicos, los cuales se vinculan con la creación de interrogantes en relación con la producción del conocimiento humano, pero desde la extensión, los contornos y la periferia del cuerpo.

⁵⁹ Pérez, *Construcción del personaje para cine y televisión*, 3, en
<https://alcazaba.unex.es/asg/500359/GUION_CONSTRUCCION_DEL_PERSONAJE_JPATRICIOPEREZ.pdf >
(Consultado el 01/05/2021)

⁶⁰ Gómez y Asseneth Sastre, *En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales*, 128, en
<<https://www.redalyc.org/pdf/4138/413835170007.pdf> >
(Consultado: el 01/06/ 2021)

La representación del cuerpo protagónico ofrece la posibilidad de reflexionar en torno a la producción de un pensamiento situado, perteneciente a aquellos artistas (escritores, productores, directores de cine) que durante la década de los sesenta configuraron reflexiones en torno al ámbito rural. Estos discursos intelectuales depositaron un particular interés en crear un lenguaje cinematográfico diferente en aquella época. Lo anterior prevé al cine como una herramienta crítica que ofrece nuevos acercamientos sobre la representación de los cuerpos, así como de la profundidad y administración de estos últimos en relación con los espacios geográficos expuestos dentro de los terrenos del cine mexicano y analizados desde nuestra contemporaneidad.

Estado de la cuestión. Investigaciones sobre Juan Rulfo

La producción de análisis en torno a Rulfo es, sin duda, una de las más extensas en términos de cantidad, aproximaciones, interpretaciones y propuestas, que supera, por mucho, la misma producción literaria realizada por Rulfo. Por lo tanto, este apartado, además de referir las más trascendentes investigaciones sobre el escritor, intenta exponer la cantidad de datos valiosos que son retomados para el estudio de uno de los autores literarios más versátiles, talentosos y reservados que integra el mundo de la literatura mexicana, Juan Rulfo.

Para comenzar esta sección es importante reconocer en primera instancia la labor investigativa y de divulgación que a lo largo de décadas ha realizado la Fundación Juan Rulfo, espacio dedicado a la conservación del archivo y publicación de textos transcendentales para el acercamiento de este escritor, que ha apoyado profundas investigaciones sobre la vida y obra de Rulfo desde sus múltiples facetas. En el año 2002 la Editorial RM publicó el libro titulado *Juan Rulfo: letras e imágenes*, con textos varios y fotografías del escritor. *Oaxaca*, libro publicado en el año 2009, contiene 30 fotografías de Juan Rulfo seleccionadas por Francisco Toledo y por Andrew Dempsey, así como un texto redactado por este último. *Cartas a Clara*, impreso en el año 2012, dicho libro existe desde 2000 bajo el título *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, Plaza & Janés, México, es una correspondencia epistolar entre Rulfo y Clara Aparicio. Contiene 80 cartas redactadas de 1944 a 1950, en donde podemos encontrar testimonios que son de trascendente importancia para corroborar la poética que enmarca su obra literaria, pues, como explica Vital:

...las cartas a Clara son un ejercicio con el cual la mano se relaja, toma confianza y se mantiene ágil y con el cual algunas expresiones populares, hijas de la boca y el tímpano, se aclimatan al papel [...] Y es así como los prefijos “re” y “rete” de algunas cartas traviesas preparan el irónico “la otra era rete alta”, del cuento “Acuérdate”. Y el “tiliches” de la carta xxv augura el “Tiliches”

—me dijo ella—. Tengo la casa toda entilichada”, de Eduviges Dyada a Juan Preciado en *Pedro Páramo*.⁶¹

Por otra parte, y para continuar exponiendo la variedad de temas que conforman la visualidad de este escritor, hago mención de *Juan Rulfo, el arte de narrar*, el cual contiene un texto introductorio de José Pascual González Boixo del 2012, así como varios análisis de la narrativa de Rulfo propuestos por Françoise Perus. Este ha sido uno de los pocos textos que abordan el término poética desde la propuesta filosófica de Platón, aunque no se centra en la *poiesis* sino en la *mimesis*, siendo así el apoyo teórico que origina el acercamiento al estudio entre la narración histórica y el relato novelesco. Esta publicación me fue de gran ayuda para generar una postura crítica hacia la etiqueta / el término “realismo mágico” en donde se ha encasillado inexactamente a Rulfo. Asimismo, este texto me dio claridad al considerar otro término, también utilizado, llamado “real maravilloso” y hacia donde también se ha dirigido a la creación literaria de este escritor. Al respecto, González González Boixo menciona:

[...] “real maravilloso”. Real por cuanto que atañe esencialmente a las verdades humanas más permanentes, y maravillosas, no porque esté necesariamente fundado en lo extraordinario o increíble de los sucesos narrados, sino porque proporciona una nueva forma de *ad-mirar*, esto es, de dirigir nuestro entendimiento a la contemplación de lo más profundo y sutil de la entidad del hombre., así como de las infinitas formas de representación imaginaria —es decir, visible e intuible— de nuestra aventura humana.⁶²

La cita anterior sirve a la presente investigación, pues ésta pretende ser una nueva vía de acceso al estudio de la obra artística de Rulfo, sin etiquetar su obra literaria hacia alguno de las dos corrientes anteriormente mencionadas (realismo mágico y real maravilloso), y mejor aún, no pretender estudiar el reflejo de la *realidad* (*mimesis*) dentro de la obra de Juan Rulfo, sino tratar de comprender si existe una visualidad que unifica, desde la propuesta de un *sello identitario*, su producción artística y desde aquí reconsiderar la crítica hacia la manera de aproximarse a la construcción de la historia, tanto personal como más global, siempre en términos de imagen. Este es un estudio y una propuesta sobre la *imagen rulfiana*, la cual está construida desde múltiples recursos artísticos y dimensiones subjetivas, personales, estéticas, históricas y políticas.

Dicho lo anterior, es fundamental generar una revisión de las fuentes que abordan el análisis de su producción literaria, pero también de su creación fotográfica y cinematográfica. Por lo tanto, es fundamental mencionar que Editorial RM publicó un libro titulado *En los ferrocarriles*,

⁶¹ Rulfo, Juan. *Cartas a Clara*. México; Editorial RM & Fundación Rulfo, 2018, 10.

⁶² Perus, Françoise. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México; Editorial RM & Fundación Rulfo, 2018, 19.

el cual contiene 64 fotografías de Rulfo tomadas entre 1955 y 1956 relacionadas con dos películas de Roberto Gavaldón y textos de Alberto Vital, Paulina Millán, Víctor Jiménez, Raquel Tibol, Manuel Perló y Alejandro Suárez Pareyón.

Esta investigación no pretende indagar sobre la construcción de *realidad* o *verdad* entre la obra literaria de Rulfo y el contexto histórico de la época, pues implicaría una revisión filosófica de estas nociones, las cuales gracias a la valiosa publicación de Perus, hallan posibilidades de entendimiento y respuesta. Es así como la pregunta que dicha investigadora plantea parece tan interesante: “Pero, ¿cuál sería la forma peculiar de “verdad” que se desprende de las narraciones rulfianas?”⁶³ El objetivo de la presente investigación radica en la comprensión inicial que recae en la palabra *rulfiano*, su punto de partida. Posteriormente, cuestionar cómo y a partir de qué vivencias y referencias personales y sociales se puede pensar en la construcción de un *sello identitario* (poética) que ayude a comprender la manera como percibimos la obra de Rulfo, esas imágenes tanto literarias como fotográficas y cinematográficas. De esta forma podemos lanzar enunciaciones que, a futuro, encaminen a preguntar cómo es que las imágenes pueden promover replanteamientos sobre la construcción de la historia propia y personal, la cual posee tanta resonancia que logra integrar y expandir la construcción de momentos históricos más generales, su percepción y comprensión universal.

Debido a lo anterior, considero que Alberto Vital, uno de los principales especialistas en Juan Rulfo, proporcionó valiosas fuentes de consulta sobre este escritor, por ejemplo, la publicación titulada *Noticias sobre Juan Rulfo*, una revisión exhaustiva sobre datos personales, así como diversos rastreos de algunos familiares de Rulfo desde décadas anteriores al nacimiento de éste. Al respecto Vital afirma:

A una persona que padece el lujo de la violencia, le resta apenas otro lujo, compensatorio: el de los detalles. De aquél a éste transitan vidas constantemente en riesgo de decadencia y desintegración. Y —como a los personajes de Juan Rulfo— a Cheno y a su viuda no les quedó sino hablar una y otra vez de lo que habían sufrido o de lo que temían, aderezando sus historias o sus previsiones con circunstancias de todo tipo: las “primeras personas” de la vida de Juan refirieron alrededor de él las anécdotas, las leyendas, las preocupantes certezas, los miedos que provocan las tropelías de tipos legendarios...⁶⁴

Esta cita corrobora los datos biográficos rescatados por Vital que sirven para reconocer que la historia propia, la que nos narramos a nosotros mismos y después a los demás, está saturada de

⁶³ Perus, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, 29.

⁶⁴ Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, México; Editorial RM, 2017, 47.

otras historias, de otros testimonios, de información ajena que de forma indirecta encamina e influye en la configuración de narraciones personales, las cuales, a su vez, influyen, (en el caso de algunos creadores), en la construcción de su producción artística. Es importante mencionar también que Vital colabora en la publicación *Pedro Páramo en 1954* junto con Víctor Jiménez, actual director de la Fundación Juan Rulfo, y con Jorge Zepeda, quien también ha escrito una amplia diversidad de textos referentes al escritor jalisciense. Cabe mencionar que Zepeda, investigador y crítico, ha redactado artículos especializados en la narrativa y fotografía de Rulfo, por ejemplo, *La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*, también es coordinador de *Nuevos indicios sobre Juan Rulfo: genealogía, estudios, testimonios, de Juan Rulfo: otras miradas*, en donde colaboró de nuevo con Víctor Jiménez y Julio Moguel y de *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*, con el director de la Fundación, así como con Alberto Vital. Una de sus más recientes publicaciones es un artículo que lleva por nombre “Juan Rulfo, escritor y fotógrafo: algunos deslindes”, el cual forma parte del libro *El fotógrafo Juan Rulfo*.

Entre los principales investigadores contemporáneos que también han estudiado a Rulfo a partir de su estrecha relación con el cine se encuentra Douglas J. Weatherford. Sus contribuciones han incrementado la posibilidad de miradas críticas en torno a la obra de este escritor. Weatherford advierte que Rulfo “participó de alguna forma en la década que sigue (de 1955 a 1964) en la producción de por lo menos nueve cintas como escritor, asesor histórico, *stillman*, explorador de locaciones y, en la ocasión ya mencionada, como actor secundario”⁶⁵, haciendo referencia a la aparición de Rulfo dentro del largometraje *En este pueblo no hay ladrones* (1964) dirigida por Alberto Isaac. La cita anterior procede de la colaboración de Weatherford para el libro *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, publicado en 2018 por Editorial RM, su texto titulada “Juan Rulfo, cineasta”. En relación con el estudio de Rulfo y su quehacer como fotógrafo se encuentran Andrew Dempsey y Daniele De Luigi, quienes tuvieron acceso al acervo de Rulfo compuesto por unas 6,000 imágenes, investigación que finalizó con el libro-catálogo *100 fotografías* publicado por RM en 2010. Las investigaciones realizadas por Weatherford, Dempsey y De Luigi aportan información vital para tener un panorama extenso, datos de contexto que ayudan a identificar cómo se fue construyendo tanto el mundo visual de Rulfo como sus intereses al mirar de forma

⁶⁵ Weatherford, Douglas. “Juan Rulfo, cineasta”, en *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*. México; Editorial RM, 2018, 190.

contemplativa, creaciones tanto fotográficas y cinematográficas, ejercicio que encaminó su quehacer artístico, intereses y alcances.

Por otro lado, las siguientes entrevistas a Rulfo exponen momentos importantes que marcaron su niñez como la rebelión cristera, aspecto que aborda la entrevista de Juan Cruz⁶⁶ publicada en *El País* con fecha de 19 de agosto de 1979. También es importante mencionar la entrevista que realizó Joaquín Soler⁶⁷ en España en el año de 1977, donde se tratan temas relacionados con los orígenes de la familia Pérez Rulfo, sus influencias importantes, los diversos trabajos que desempeñó Rulfo, así como el reconocimiento a sus novelas y la traducción de éstas a distintos idiomas. En esta entrevista, Soler genera cuestionamientos dirigidos a Rulfo que han sido de gran ayuda para poder comprender, desde el testimonio propio del escritor, su vida llena de datos misteriosos, sucesos históricos relevantes que se condensan en su obra artística, preguntas como: “¿Quiénes eran los Pérez Rulfo?, ¿Era un pueblo pequeñito, entonces, el pueblo donde usted nació?, ¿Cómo era ese pueblo, se acuerda?, ¿Usted es más feliz en la soledad?, ¿Qué cosas hacía usted en esa oficina?, ¿Le gusta a usted la televisión?”⁶⁸

También existe la entrevista realizada por Cristina Pacheco⁶⁹ en donde Rulfo revela el impacto que tuvo el reconocimiento literario del escritor sobre su vida cotidiana, su infancia, sus principales allegados, sus preferencias literarias, la colección de libros que leyó en su niñez, así como aquellos que pertenecían a su biblioteca personal, algunos sobre la historia de México. Elena Poniatowska⁷⁰ publicó un libro con varias entrevistas a reconocidos artistas y escritores, entre ellos, Juan Rulfo. Otra entrevista es la de Alejandro Avilés,⁷¹ “Juan Rulfo opina sobre nuestra novela”, así como el trabajo de Dante Medina en su texto “Me van a perdonar, pero a Juan Rulfo”

⁶⁶ Cruz, “El silencio de Juan Rulfo”, en *Arte y Pensamiento* (suplem. de *El País*), 19 de agosto de 1979, I, IV y V. <https://elpais.com/elpais/2015/07/27/actualidad/1437991191_012418.html> (Consultado: el 02/02/ 2021)

⁶⁷ Joaquín Soler Serrano, Entrevista con Juan Rulfo en el programa A Fondo, RTVE, 2.a cadena, 17 de abril de 1977, (45 minutos de duración). Reproducida en revista Tele-radio, núm. 24, 185-192. <<https://www.youtube.com/watch?v=KzxUhkYkw7Y>> (Consultado: el 15 de enero de 2021).

⁶⁸ Soler, Entrevista con Juan Rulfo, 1977.

⁶⁹ Cristina Pacheco, Juan Rulfo: más allá de la vida (entrevista), *Cuadernos del Norte*, año IV, núm. 21, septiembre-octubre, 1983, 8-13. <https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/21/21_08.pdf> (Consultado: el 02/02/2021)

⁷⁰ Elena Poniatowska, “El terrón de tepetate” (entrevista) en *Palabras cruzadas*, México: Era, 1961, pp. 138-142.

⁷¹ Alejandro Avilés, “Juan Rulfo opina sobre nuestra novela”, *Diorama de la Cultura*, 8 de junio de 1969, 1.

quien menciona a su vez la entrevista de Fernando Benítez⁷² titulada “Conversaciones con Juan Rulfo”.⁷³ También existe una entrevista realizada por Heriberto Fiorillo, “Los muertos en libertad. Entrevista con Juan Rulfo”⁷⁴ donde menciona sus inicios en el mundo de la lectura y las bibliotecas que estaban bajo la vigilancia de los curas, a las cuales tuvo acceso desde su infancia encontrando así su afición por la lectura desde corta edad. Para la presente investigación la exposición de testimonios y notas autobiográficas redactadas por Rulfo forma parte de la médula espinal que caracteriza este estudio sobre la producción de imágenes, pues lo referido por parte del mismo creador proporciona una versión que es fundamental para conocer de forma íntima, cercana y familiar la posible existencia y confección de una *poética rulfiana*.

Para continuar ofreciendo información sobre los estudios y crítica de la obra de Juan Rulfo, puntualizo en aquellas investigaciones que tienen como objetivo principal adentrarse en el mundo de las letras, de la literatura, así como también en el mundo de la fotografía y el cine. Sobre esta sección se encuentra el trabajo de José Carlos González Boixo, investigador y catedrático de la Universidad de León, en España, quien ha ofrecido diversas publicaciones, artículos y textos sobre nuevos virajes en torno a la concepción y recepción de Rulfo, entre los cuales se encuentran: *Claves narrativas de Juan Rulfo* (Ediciones de la Universidad de León), la edición anotada de la primera novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* “nueva edición crítica; 'Introducción' y 'apéndices'”, Ediciones Cátedra, así como el artículo “Juan Rulfo, fotógrafo”, en *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana* (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha), el fascículo dedicado a Juan Rulfo en *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (Editorial Planeta De Agostini), y su más reciente publicación, titulada *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine*. Este libro brinda una aproximación íntima, extensa y propositiva sobre la producción creativa de Rulfo en sus diversas plataformas artísticas, principalmente sobre las dos adaptaciones al cine de la novela *El gallo de oro*, la primera dirigida por Roberto Gavaldón en 1964 y la segunda dirigida por Arturo Ripstein, titulada *El imperio de la fortuna*, del año 1986. El libro mencionado ofrece importantes argumentos, que son de gran utilidad para la presente investigación, pues corroboran la confección

⁷² Fernando Benítez, “Juan Rulfo: De una charla con Juan Rulfo”. Letras.s5.com, proyecto patrimonio, 1986. <<http://www.letras.mysite.com/rulfo170202.htm>>.

⁷³ Fernando Benítez. “Conversaciones con Juan Rulfo”, en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Selección y prólogo Federico Campbell. UNAM-ERA. México: 2003, pp. 541-550.

⁷⁴ Heriberto Fiorillo, *Los muertos en libertad. Entrevista con Juan Rulfo*, La Jornada Semanal, 47, 28 de enero de 1996, p. 20.

de una visualidad específica a partir del sello distintivo, subjetivo y original que poseía Rulfo, todo esto forma parte de exponer un testimonio a partir de la visualidad, de las imágenes y se ve reflejado en el momento de crear imágenes literarias, así como de registrar algunos escenarios, ambientes, territorios y locaciones con ayuda de su cámara fotográfica. Sobre esto González Boixo advierte:

Los estudios sobre la fotografía de Rulfo han estado centrados en los aspectos temáticos, con frecuentes alusiones a la relación que es posible establecer con su obra literaria. En efecto, cualquier lector de Rulfo que conozca sus fotos encontrará evidentes identidades que pueden resumirse en el tema de la «mexicanidad»: esas imágenes, obtenidas la mayor parte hace medio siglo, son testimonio de un mundo rural que, paradójicamente, puede resultar ajeno e íntimo a la vez para el espectador actual. Ajeno, porque esas imágenes campesinas se corresponden con un mundo ya desaparecido. Íntimo, porque Rulfo ha sabido captar la esencia profunda de un México rural...⁷⁵

De igual manera pasa con la confección del lenguaje cinematográfico atravesado por la influencia de Rulfo, sin que importe su nivel de involucramiento; para corroborar este punto, se presentan otros textos del ya antes mencionado Douglas J. Weatherford, quien publicó un breve texto para la revista *Mexicanísimo*, número que contenía un homenaje a Juan Rulfo, en el año 2009, titulado “Actor de cine.” Si deseamos ampliar la información entre Rulfo y su relación con el cine mexicano, considero significativo resaltar el trabajo del crítico de cine Jorge Ayala Blanco, quien posee múltiples análisis como *La Aventura del Cine Mexicano* (1968), *La Búsqueda del Cine Mexicano* (1974), *La Condición del Cine Mexicano* (1986), *La Fugacidad del Cine Mexicano* (2001), *La Grandeza del Cine Mexicano* (2004), *La Ilusión del Cine Mexicano* (2012). Por otro lado, tenemos a Emilio García Riera, con libros que enfatizan un estudio cercano sobre el tema, textos como *Historia documental del cine mexicano* (1966), *Historia del cine mexicano* (1986), o *México visto por el cine extranjero* (1986).

Álvaro Vázquez Mantecón ha proporcionado un estudio reflexivo sobre diversas plataformas artísticas entre las que convergen la cinematografía y las artes visuales. Ha desarrollado diversos proyectos museográficos que posibilitan una convivencia cercana con el contexto de la época de los años sesenta, por ejemplo, su apoyo para la investigación y curaduría del *Memorial del 68* y la *Exposición Cine y Revolución*, del año 2010. También ha generado textos referentes al análisis de adaptaciones cinematográficas como *El cine súper 8 en México* (1970-

⁷⁵ González, José Carlos. *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura fotografía y cine*. Madrid; Cátedra, 2018, 296.

1989). Por último, y no menos importante, menciono las aportaciones de John Kraniauskas, quien realiza investigaciones sobre la sinergia entre terrenos literarios y el mundo cinematográfico. Su libro *Políticas literarias: poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*, discierne términos de resistencia frente al capitalismo a partir de la estructura de discursos de poder focalizados en la constitución y deconstrucción de registros políticos en América durante el siglo XX. Los autores y textos antes mencionados han enriquecido los estudios sobre cine mexicano, sobre todo en el análisis del cine experimental y comercial de la época.

Para ahondar en las investigaciones sobre Rulfo y su colaboración en los metrajes *El despojo* (1960), *La fórmula secreta* (1965) y *Pedro Páramo* (1967) vale la pena sugerir a otros importantes teóricos que han profundizado sobre la colaboración de Rulfo dentro del cine experimental mexicano junto a importantes fotocineastas como, por ejemplo, Antonio Reynoso, por esta razón señalo la más reciente publicación de Israel Rodríguez, Eliza Lozano y Elvia Peniche titulada *Antonio Reynoso cinefotógrafo*. Este libro contiene una serie de artículos que ofrecen, en conjunto, un acercamiento detallado a la vida y obra de Reynoso, así como sus primeras incursiones en el cine independiente, su relación con otros artistas durante el Primer Concurso de Cine Experimental en México, así como su relación con Rulfo durante el proceso de rodaje de *El despojo* (1960). El análisis sobre el cortometraje mencionado anteriormente aclara las vicisitudes técnicas, de organización y logística que experimentó el equipo de producción durante las grabaciones en la región del Cardonal, Hidalgo. Esta publicación, además, cuenta con importantes fuentes de documentación como son los testimonios de Rafael Corkidi, Álvaro Vázquez Mantecón, Emilio García Riera o Alejandro Pelayo Rangel. Por otro lado, Paulina Lavista en la sección Cultura de *El Universal*, trata el tema de Rulfo y el cine especificando la fotografía del escritor, así como su incidencia dentro de *El despojo* (1960) y *La fórmula secreta* (1965). Su texto fue publicado bajo el título “Juan Rulfo, de lo invisible a lo visible”.⁷⁶ En otro texto, titulado “Las exposiciones fotográficas de Juan Rulfo”,⁷⁷ aparecen algunos datos sobre la filmación de *El despojo* (1960).

⁷⁶ Lavista. “Juan Rulfo, de lo invisible a lo visible”, en *El Universal*, 29 agosto 2019.
<<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/paulina-lavista/juan-rulfo-de-lo-invisible-lo-visible-iv-y-ultimo>>
(Consultado: el 02/02/2021)

⁷⁷ Texto incluido en el segundo número de *Los Murmullos: Boletín de la Fundación Juan Rulfo* (1999).

Sobre *La fórmula secreta*⁷⁸ (1965), el libro homónimo dirigido por Damián Ortega contiene una serie de invaluable datos provenientes de diversos escritores o investigadores como Víctor Jiménez, Jorge Ayala Blanco, José de la Colina, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, Conchita Perales, Jesse Lerner, entre otros. Todos los artículos presentes en esta publicación abordan testimonios sobre entrevistas con Rubén Gámez, su estilo, intereses y posturas artísticas, así como sus innovadoras incursiones técnicas a nivel cinematográfico, las cuales revolucionaron el cine experimental mexicano. Reúne importantes reseñas y críticas periodísticas sobre este medimetro que iluminan la recepción del filme durante aquella época, además de evidenciar declaraciones sobre la relación de amistad entre Gámez y Rulfo, las aficiones compartidas, confidencias, inquietudes y quehaceres literarios.

En relación con *Pedro Páramo* (1967), Douglas J. Weatherford, a quien ya mencioné anteriormente, ha sido el investigador más constante en producir estudios específicamente sobre Rulfo y el cine. Dentro de la publicación de Weatherford titulada *Juan Rulfo y el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*, del 2021 se pueden encontrar datos que son una excelente fuente de información para identificar de forma sencilla y fundamental las decisiones tomadas al momento de desarrollar y grabar la adaptación de *Pedro Páramo*, así como la manera inventiva que constituyó significativamente el desarrollo del cortometraje experimental *El despojo*. Sobre esto Douglas J. Weatherford comenta: “Los detalles de la muerte de Juan Preciado no se precisan en la novela obviamente, y son una de las muchas lagunas que definen esta novela esquiva que desafía al lector. La decisión de Velo y de Fuentes de concretar el cómo y cuándo fallece el hijo de Pedro Páramo es un desvío de la historia original que personaliza su adaptación. [...] *El despojo*, es el argumento que Rulfo escribió para su amigo, el fotógrafo Antonio Reynoso, mientras los dos, acompañados por Rafael Corkidi, filmaron en 1959 el cortometraje homónimo.”⁷⁹

Al respecto, Weatherford también colaboró en el libro *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica* publicado en 2006 por Editorial RM con un artículo titulado “*Citizen Kane y Pedro Páramo*. Un análisis comparativo”. Asimismo, dentro del libro *Pedro Páramo 60 años*, coordinado por Víctor Jiménez, publicó el artículo “*El casting de Pedro Páramo (1966)*”, donde expone desde un análisis muy puntual los altibajos que provocó la elección de los actores que

⁷⁸ Ortega, Damián. *La fórmula secreta*. México; Alias, 2014.

⁷⁹ Weatherford, Douglas J. *Juan Rulfo y el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*, México; Editorial RM, 2021, 36

participarían en el rodaje, las decisiones del director, las opiniones de importantes artistas del medio cinematográfico, así como la recepción de la película a partir de las elecciones tomadas por Carlos Velo, las cuales repercutieron no sólo en su carrera como cineasta o documentalista, sino también en la concepción de la película desde la perspectiva de las próximas generaciones.

Capítulo I

De contexto. Rulfo, entre la literatura y el cine durante la década de los sesenta

Este capítulo tiene la intención de evidenciar la relación de Rulfo con la literatura y el cine durante la década de los sesenta en México, y situar al lector dentro de un contexto histórico, social y artístico determinado. Lo anterior pretende presentar un panorama general que ayude a comprender el tipo de involucramiento tanto inspiracional, como afectivo y técnico que surge a partir de la obra literaria de este escritor y su relación para la confección de los metrajes a analizar, los cuales pertenecen a la producción del cine mexicano de los sesenta. Rulfo tuvo una relación de amistad cercana con Rubén Gámez, una relación profesional y de aventura con Antonio Reynoso que se produjo al filmar *El despojo* en 1960 y una relación más distanciada y no tan afectiva con Carlos Velo. Aun así, considero importante hablar del cine experimental como punto de partida para entender la cultura cinéfila que se dio en esta época y la relación de colaboración artística que se suscitó entre cineastas y literatos. De esta forma podemos vislumbrar la relación fraternal y amistosa que se originó entre Rulfo y los dos primeros directores mencionados, los cuales tuvieron dentro de su producción cinematográfica un notable trabajo experimental. Por otro lado, aunque la relación con Velo no fue tan cercana, su vínculo contribuye a dimensionar la importancia de la literatura de Rulfo como influencia para la adaptación de películas apoyadas por la industria comercial cinematográfica como lo fue el largometraje *Pedro Páramo* de 1967.

Sobre el cine experimental: características, esencia y complejidad

Para comenzar a hablar del cine experimental es fundamental situar sus orígenes desde principios del siglo XX, mucho del lenguaje cinematográfico a nivel técnico se origina a partir de un proceso de exploración. Describir lo que es el cine experimental es exponer un tema lleno de aristas y controversia debido a que este cine, desde su nacimiento, se mantuvo independiente de la gran industria cinematográfica, es decir, su confección tanto técnica como ideológica no se relaciona con las grandes productoras que configuraban productos artísticos comerciales de consumo en masa. Es complejo establecer una definición específica sobre el cine experimental, así como una clasificación de sus características,⁸⁰ tanto del cine experimental como de sus productos creativos,

⁸⁰ Para exponer la problemática sobre la definición de cine experimental me remito a lo siguiente: “Como se desprende de estas palabras, el término “experimental” ha sido siempre muy ambiguo, siendo habitualmente resignificado de acuerdo con las necesidades de cada área cultural que se vale de él y, en general, por oposición a aquello que no es. Alude, principalmente, a la noción de experiencia que sirve de experimento en el sentido científico. Su adopción en el entorno cinematográfico se da a partir de los años cincuenta.”

pues estos se pueden determinar más como experimentos que como obras artísticas con previa estructura u objetivo. El grado de complejidad para ubicar su evolución se diluye al encontrar la gran cantidad de procesos e intervenciones que sufrió este tipo de cine. A pesar de lo anterior, se pueden encontrar ciertas conductas de exploración en artistas de la década de los veinte que sirvieron como guía para proponer cualidades que predominaban alrededor del cine experimental. De igual forma, se pueden encontrar tendencias que se reconocen como constantes en los productos artísticos que se originaron a partir de la exploración técnica y creativa.

Desde principios de los veinte hasta los sesenta, el cine experimental⁸¹ podría caracterizarse principalmente por mantenerse alienado de las productoras comerciales. Su difusión era no-normativa, esto quiere decir que se alejaba del ritual tradicional de exposición en salas de cine ordinarias marcando una distancia en relación con los medios de comunicación masivos y comerciales. Aquí podemos puntualizar que el cine experimental pertenece a un ámbito independiente por estar alejado de las productoras o distribuidoras con fuertes recursos económicos, medios especializados de producción y equipo cinematográfico profesional.

La *esencia* del cine experimental, en términos de configuración narrativa y artística, pretendió romper con la tradicional línea argumental, proponiendo la exploración de conceptos específicos y no de historias. De esta manera, la experiencia que tenía el espectador con el mensaje proyectado por filmes experimentales era diferente, pues este cine apuntaba a estimular la conciencia. Tenía como objetivo hablarle directamente al individuo, promoviendo la re-creación de espectadores activos. En un inicio, el cine experimental contaba frecuentemente con recursos discretos, generaba productos con contenido diverso, el cual no satisfacía intereses de consumo en masa, sino que apoyaba propuestas innovadoras y creativas. Comúnmente las personas que se encontraban apoyando el cine experimental eran individuos relacionados con el mundo artístico, humanistas, artistas de formación, o aficionados al arte con recursos económicos suficientes para

Torres y Garavelli, “¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?”, en *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, No. 9, 2014.

<file:///C:/Users/HP/AppData/Local/Temp/DialnetQueEsLoExperimentalDelCineYVideoExperimentalArgent-4747075.pdf>
(Consultado el 10/05/2020)

⁸¹ Para conocer más acerca de la narrativa audiovisual no clásica que caracteriza el cine experimental, así como los movimientos relacionados al momento de experimentación artística y la importancia de factores como la narración y la ficción para la realización de un filme de ficción, revisar el trabajo de: Nuñez Mulford y Gutiérrez Hincapié, *Narrativa experimental como potenciador de la ficción audiovisual. Realización de un cortometraje de ficción*, 2019.
<<http://vitela.javerianacali.edu.co/handle/11522/12266> >
(Consultado: el 10/05/2020)

apoyar esta industria, que se encontraba forjando un camino vinculado a la creación de un cine en resistencia, de estructura original y no ordinaria.

Las *características* del cine experimental se pueden concentrar en una ávida exploración referente a la técnica y el mensaje que genera, se apoya en el equipo cinematográfico y otras herramientas artísticas, mecánicas o recursos diversos. Se conforma por productoras independientes que tienen como objetivo ofrecer recursos técnicos, económicos o mediáticos para la respectiva realización y divulgación de sus obras. Por esta razón, la forma de circulación y de consumo del cine experimental era discreta y apuntaba a públicos específicos, quienes la mayoría de las veces estaban relacionados con el medio artístico y cultural de la época. Habiendo comentado lo anterior, se puede decir que el cine experimental es un cine independiente, pero no todo el cine independiente es experimental. Mucho del cine experimental se caracteriza por poseer argumentos críticos, *narrativas*⁸² inusuales, o con *story lines*⁸³ poco comunes. Estas cualidades repercuten en la exploración técnica con la cual están conformados los presentes filmes.

La *complejidad* de este cine, como se ha mencionado con anterioridad, radicaba en su insistencia por tensar los límites de representación, jugando con las imágenes y experimentando con el equipo técnico, con el material mismo, así como con todo el proceso de creación. Por lo tanto, se generó obra cinematográfica que estaba intervenida por la colaboración colectiva entre artistas, quienes fusionaron técnicas como la pintura, la fotografía y el movimiento, generando, por ejemplo, fotogramas pintados a mano. La experimentación y el descubrimiento también se inclinaron por mezclar música, imágenes en movimiento y pintura, dando como resultado productos abstractos que fueron generados a partir de la iniciativa del juego y la exploración. Los productos abstractos se convirtieron en un riesgo que servía a su vez para probar algún argumento o corroborar el mensaje del filme, ya sea de alguna parte en específico o de manera general.

⁸² “Una narración, es decir una suerte de hechos o acontecimientos concatenados de acuerdo con una cierta lógica que los organiza, distribuye y los hace progresar. Asimismo, esperan, aunque a veces salgan decepcionados, que dicha narración, estos hechos, estén expuestos bajo una determinada forma ESTRUCTURAL”.

Espinosa y Montini, *Había una vez... cómo escribir un guion*, 96.

⁸³ STORY LINE es el término usado corrientemente para definir el conflicto motriz y matriz de una historia. Es el conflicto principal, que pone en movimiento la historia y pone de pie a la película.

Espinosa y Montini, *Había una vez... cómo escribir un guion*, 60.

Breve genealogía sobre el cine experimental: precursores e influencias

Es importante mencionar a la francesa Alice Guy (1873-1968), quien fue de las pioneras para contar historias de ciencia ficción y animación a partir del uso de efectos especiales, incorporó en su técnica efectos cinematográficos utilizados por Georges Méliès (1861-1938), como la sustitución, la múltiple exposición, el montaje. Sus recursos experimentales, a pesar de haber estado influenciados por el trabajo de otros creadores, ayudaron a incrementar el número de sus producciones, el cual excede los mil filmes. Guy estuvo activa de 1896 hasta 1920. Es vital exponer el trabajo de Germaine Dulac (1882-1942), también de origen francés, mujer con formación en artes: música, teatro y pintura. Realizó, como directora, varios filmes de 1925 a 1934, también publicó en dos importantes revistas feministas, *La Française* y *La Fronde*. En España, Segundo de Chomón (1871-1929), comienza a experimentar pintando los fotogramas, pionero de los efectos especiales, personaje poco conocido, pero vital para comprender la historia del cine español; su trayectoria da inicio alrededor de 1902 y dura hasta 1927. Vladislav Starévich (1882-1965), de origen polaco, se desarrolla como director experimental y animador. Sus filmes se encontraban dirigidos al público infantil. Los protagonistas de sus obras cinematográficas eran principalmente marionetas. Se mantuvo activo desde 1911 hasta 1917. Uno de los principales y más reconocidos cineastas experimentales es Hans Richter (1888-1976), su trayectoria fue breve, pero fundamental para apreciar la intervención manual en las imágenes en movimiento, aspecto que se puede corroborar en sus filmes titulados *Rhythm 21* de 1921 o *Inflation* de 1928.

A principios de los años veinte y relacionado con el movimiento de vanguardias, el cine tuvo una creciente experimentación de la mano de artistas como Man Ray (1890-1976), quien produjo obras de exploración en torno a la fotografía y el cine, lo que se puede constatar en su obra *Le retour à la raison* de 1923. Originario de Nueva Zelanda, Len Lye (1901-1980) fue conocido principalmente por sus filmes de corte experimental; su interés por las culturas Samoa y Maori le proveyó de una sincronía multicultural y versatilidad técnica. Su experimentación fílmica data de 1929 hasta 1980. El canadiense Norman McLaren (1914-1987) se vuelve una figura trascendental del filme experimental por su interés en la indagación sobre los límites entre las imágenes en movimiento y el sonido. Sus obras cinematográficas, tanto experimentales como de animación, poseen importante conciencia crítica en temas de violencia y guerra. Su trayectoria abarca desde el año de 1938 hasta 1983.

Retomando la influencia de las vanguardias, el surrealismo y el psicoanálisis, hago mención del trabajo de Maya Deren (1917-1961) de origen ucraniano, pero nacionalizada estadounidense. Sus trabajos llegaron a ser una importante fuente de inspiración para artistas de la talla de Jean Cocteau, Luis Buñuel o David Lynch. Su filme *Meshes of the Afternoon* de 1943, se considera una obra llena de creatividad y exploración. Esta obra cinematográfica posee una narrativa interesante la cual explora algunos miedos profundos del ser humano y su relación con la subjetividad. En 1947 este trabajo ganó el Gran Premio Internacional por un filme experimental en 16 mm.

Jonas Mekas (1922-2019), principal representante del cine experimental dentro de la escena neoyorquina, logró llegar a Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial; compañero de Hans Richter, entabla relación con importantes artistas como Andy Warhol, Yoko Ono y Salvador Dalí. Sus filmes ofrecen experimentación a partir del montaje y los simbolismos de la vida cotidiana. Su larga trayectoria se ubica desde 1962 hasta 2011. En 1933 nació Stan Brakhage en Estados Unidos, uno de los más importantes exponentes del cine experimental, con una gran trayectoria. Durante más de cincuenta años Brakhage dirigió su exploración a través de múltiples soportes, técnicas, formato y material cinematográfico. Incursionó en temáticas centradas en la sexualidad, la vida y la muerte, además de vincular la narrativa de sus filmes con otras manifestaciones artísticas como la música, la poesía o fenómenos audiovisuales.

Concluyo mencionando a dos igualmente importantes cineastas experimentales, Nathaniel Dorsky (1943) y Craig Baldwin (1952) ambos nacidos en Estados Unidos, al igual que Kenneth Anger (1927), quien fuera uno de los cineastas y escritores más controversiales, ha sido reconocido como un artista que incursionó dentro del movimiento cultural *queercore*. Asimismo, redactó polémicas declaraciones sobre el mundo del cine, actores y personajes famosos durante la década de los setenta. El trabajo de Dorsky empezó desde 1963, su experiencia de exploración se dirige hacia el montaje, su narrativa está ligada a la experimentación con la intimidad humana y sus problemáticas cotidianas. Por su lado, Baldwin desarrolló una exploración técnica, su interés por la materialidad le permitió entablar comunicación entre objetos y el contenido narrativo de sus filmes. Ha logrado cuestionar discursos hegemónicos en torno a la comunicación y al consumo capitalista a partir de su iniciativa cinematográfica.

El cine experimental en América Latina

Este cine se dio a conocer por el trabajo de artistas como María Luisa Alemann (1927-2015) de nacionalidad argentina, pero de origen alemán. Alemann formó parte del Grupo Goethe, grupo de cine experimental argentino. Su línea de producción comprende influyentes trabajos originados de 1971 a 1985. Narcisa Hirsch (1928) alemana nacionalizada argentina y también integrante del Grupo Goethe, su trabajo se caracteriza por seguir una trayectoria focalizada en pintura, *happenings*, instalaciones y performance que repercutieron en su obra de formato audiovisual. Su experiencia como cineasta inicia a mediados de 1966 hasta 2011, momento de producción artística más prolífera.

Uno de los principales representantes del cine salvadoreño es Alejandro Cotto (1928-2015). Gracias a una beca logró viajar a México y colaborar con personalidades como Julio Bracho, Luis Buñuel y Emilio *El Indio* Fernández. Su filmografía data de 1951 a 2010; la década de los setenta fue el momento cumbre en su carrera, pues creó filmes de importante carácter crítico como *El carretón de los sueños* (1973), el cual aborda la pobreza salvadoreña. Sami Kafati (1936-1996), cineasta experimental hondureño de origen palestino, produjo su primer filme en 1962, *Mi amigo Ángel*. Incursionó en el documental, así como en el largometraje. Kafati también experimentó con el formato de 8 mm, realizó sus primeras exploraciones a mitad de los años cincuenta. Es uno de los más importantes cineastas de Honduras.

En Brasil, Glauber Rocha (1939-1981) se considera un importante director y actor para la comprensión del cine brasileño. De mente crítica, Rocha abordó temas de índole política y social de forma cruda y reflexiva. Su trayectoria transcurrió desde 1959 hasta 1985. Algunos de los cineastas experimentales como Claudio Caldini (1952), Jorge Honik (1940) o Ernesto Baca (1969) trabajaron con el formato de cine “Super 8”, llamado así por el novedoso formato de película de 8mm. Este formato fue lanzado al mercado en 1932 por Kodak. Su venta tuvo el objetivo de desarrollar un cine más accesible y sencillo de manejar, Álvaro Vázquez Mantecón brinda un trabajo de investigación y análisis sobre la manufactura de cine realizado con el formato 8 milímetros en su libro titulado *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. Luis Ospina (1949-2019), director de origen colombiano que fundó *Cine Club de Cali* y la revista *Ojo al Cine*, en 1970, comenzó un trabajo de exploración y análisis audiovisual desde mediados de los años sesenta. Su proceso creativo abarca desde 1964 hasta 2019, año de su fallecimiento.

La revista Nuevo Cine y el cine experimental mexicano

Para comprender lo que implicó el nuevo giro dentro de los procesos artísticos de los años sesenta en México, en especial para aquello relacionado con el cine mexicano, su apreciación, producción y difusión, es vital resaltar el nacimiento de la revista *Nuevo Cine*, la cual se publicó entre abril de 1961 y agosto de 1962. Sus principales colaboradores eran importantes intelectuales de la época, quienes deseaban configurar novedosos discursos y críticas en relación con la apreciación cinematográfica. Dentro de este grupo se encontraban personalidades como Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Rafael Corkidi, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, Heriberto Lafranchi y Julio Pliego, por mencionar algunos.

La creación, edición y publicación de la revista *Nuevo Cine* contaba con un presupuesto reducido, lo que implicaba una discreta difusión de apenas mil ejemplares, aun así, es de reconocer el visionario objetivo que poseía el contenido de la revista, sobre todo considerando sus únicos seis números. Estas publicaciones poseen información importante para entender los nuevos cambios que se estaban originando dentro del mundo artístico. La revista *Nuevo Cine* ofrecía críticas e información fresca referente a las nuevas producciones cinematográficas, asimismo se empezaron a formar cine clubs que apoyaban el objetivo de diversificar el material relacionado con las propuestas cinematográficas. La presencia de Luis Buñuel, así como de otros emigrados españoles como Jomi García Ascot y Emilio García Riera, dentro de la esfera artística, también revistió de innovación la esencia del cine.

La política de censura impuesta durante los años cincuenta para limitar la originalidad de nuevos argumentos cinematográficos, posiblemente como herramientas de reflexión, fue generada por dos importantes sindicatos nacionales, el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) y el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), de esta forma la industria masificada del cine mexicano tenía asegurada su producción y difusión, aspecto que deseaban eliminar y exhibir a modo de crítica artística los colaboradores de la revista *Nuevo Cine*, quienes reiteraron su apoyo a las nuevas creaciones cinematográficas.

La intención de reinventar la producción cinematográfica no sólo preocupaba a los intelectuales que participaban en esta revista, también la Filmoteca de la UNAM mostró un ferviente interés en desarrollar un plan académico para la formación de nuevos directores de cine; es así como en 1962 se inaugura el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), bajo la dirección de Manuel González Casanova, quien a su vez llegó a formar parte de la revista *Nuevo*

Cine. La reinención de la industria del cine a principios de la década de los sesenta a partir de la publicación de la revista, de la consolidación de cine clubs, así como de escuelas interesadas en ofrecer una formación profesional cinematográfica, reveló el fuerte interés en varios sectores culturales, artísticos y académicos por desarrollar miradas frescas en torno al mundo de las imágenes en movimiento.

Cabe mencionar que el influjo de esta nueva preocupación dentro de la atmósfera cinematográfica continuó viéndose reflejado al originarse en 1965 el Primer Concurso de Cine Experimental por parte del STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) los novedosos filmes que se originaron para dicho concurso poseían visiones frescas, críticas y provocativas. El jurado estuvo conformado por el poeta Efraín Huerta (PECIME), Francisco de P. Cabrera (Banco Nacional Cinematográfico), Jorge Ayala Blanco (por Técnicos y Manuales), Luis Spota (por la Sociedad de Escritores), José de la Colina (Por la UNAM), Adolfo Torres Portillo (por Autores y Adaptadores), Rolando Aguilar (por Directores), Manuel Esperón (por Compositores) Humberto Batis (por el INBA), Fernando Macotela (por la Dirección General de Cinematografía) Carlos Estrada Lang (por la AAMPEC) y Andrés Soler (por la ANDA), este último intervino como presidente del jurado. En otros países, la creación de cine experimental se basaba en generar propuestas nuevas, defender la libertad temática, o exponer el engranaje entre el cine joven y el cine comercial, esto desde la sinergia entre el apoyo financiero y la original calidad estética, esto sucedía en países como Francia, Italia, Estados Unidos o Inglaterra, pero en México la experimentación apuntaba, como lo menciona Emilio García Riera:

Aquí el experimento consistiría, más que nada, en configurar un nuevo rostro a ese cine mexicano tan deformado por las arrugas y los tics del envejecimiento. [...] ¿De dónde salió el dinero para las películas? De ahorros de los directores, de algún mecenas desinteresado –o justamente interesado– de amigos de los directores que se lanzaban también a la aventura de la realización. De los treinta y un grupos inscritos muchos se quedaron a medio camino; otros ni siquiera empezaron por falta de financiamiento y otros por otras razones; pero llegaron al final *doce* películas, lo que arroja un 40% de realizaciones efectivas.⁸⁴

Fueron 12 filmes los que se entregaron a los jueces: *El día comenzó ayer* de Ícaro Cisneros; *La tierra infancia* de Felipe Palomino; *Amelia* de Juan Guerrero; *El viento distante* que fue un trabajo de tres cuentos realizado por tres directores: Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Véjar; *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac; *Mis manos* de Julio Cahero; *Llanto de Juan Indio*

⁸⁴ García, *Historia documental del cine mexicano*, 154.

de Rogelio González Garza; *El juicio de Arcadio* de Carlos Taboada; *Una próxima luna* de Carlos Nakatani; *Los tres farsantes* de Antonio Fernández; *Amor, amor, amor* que también fue un trabajo realizado por cinco directores; José Luis Ibáñez, Miguel Barbachano Ponce, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y Juan Ibáñez, y la ganadora del concurso, *La fórmula secreta* de Rubén Gámez. Es importante mencionar que este Primer Concurso de Cine Experimental obtuvo productos innovadores y sus realizadores marcaron el importante cambio que recubría la nueva cultura cinéfila de entonces. Al respecto, el crítico Emilio García Riera comenta lo siguiente:

El concurso tuvo una virtud principal: demostró con sus mejores resultados los de Gámez, Isaac, Gurrola, Michel y Láiter -que el buen gusto, la cultura y la inteligencia podrían suplir ampliamente el largo y penoso aprendizaje técnico pretextado como requisito sindical para acceder a la realización del cine. Además, algunas cintas del concurso acertaron a reflejar un nuevo clima cultural mexicano caracterizado por la vocación mundana y el rechazo a las limitaciones localistas; la participación en varias películas de personajes significativos de la cultura como argumentistas, músicos, decoradores, o meros figurantes ilustró este reflejo.⁸⁵

Considero de suma importancia pensar el término de *Nuevo Cine* no sólo como el título de una revista originada a partir de 1961, sino como un movimiento novedoso de apreciación y producción cinematográfica, que englobaba diversas inspiraciones artísticas como la literatura, la pintura y el teatro. Lo importante de este fenómeno ocurrido en México es la colaboración entre artistas y su quehacer artístico dentro de las nuevas realizaciones de filmografía experimental de la época. Sobre este Primer Concurso de Cine Experimental, Carlos Monsiváis comentó:

El concurso nos reveló un fenómeno insólito entre nosotros: un cine vivo, comprometido orgánicamente con la realidad, cuyo primer paso no es hacer un gran arte sino dejar de hacer el ridículo. Un cine, además, que no forzosamente, a pesar de estar realizado con talento, va a dejar en la orfandad o en la venta de billetes de lotería a las veinte familias que dependen de la industria nacional. Los realizadores jóvenes no pretenden destruir los millones de pesos que anualmente produce nuestra industria; trata de comprobar que el mal cine, siempre y en última instancia, es una absurda maniobra comercial.⁸⁶

Por lo tanto, este cine experimental originado durante los años sesenta en México, va más allá de un importante suceso del mundo del arte, pues integra un movimiento que revolucionó la narrativa, la técnica y contenido crítico, el cual a su vez compone un fenómeno latinoamericano. Las producciones independientes y experimentales que empezaron a surgir durante la década de los

⁸⁵ García, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*, 238.

⁸⁶ Monsiváis, Rubén Gámez. *La fórmula secreta*, 303.

sesenta también se vieron fuertemente influenciadas por dos corrientes cinematográficas: el Neorrealismo italiano y la Nueva Ola de Cine Francés (*Nouvelle Vague*)

Estas ofrecieron nuevos replanteamientos sobre los recursos técnicos y simbólicos relacionados con el género cinematográfico, expusieron juegos de temporalidad con finales abiertos, así como de tramas inexploradas dentro de la industria fílmica mexicana. De igual forma, las palabras de Emilio García Riera sobre el cine nuevo que surgió a partir del Primer Concurso Experimental son las siguientes: “¿Logró sus objetivos el Concurso? Es evidente que sí, e incluso más allá de lo que sus organizadores habían esperado. Por lo pronto hay que pensar en esos dieciocho directores concursantes hay algunos que demostraron capacidad y talento, y cuya primera obra es promesa firme de un cine nuevo, vigoroso, imaginativo, sincero, depurado, de un cine que por fin inicia su ingreso a la cultura de este país.”⁸⁷ El crítico de cine, Jorge Ayala Blanco, comenta lo siguiente sobre el lector de la revista *Nuevo Cine*, así como el origen del fenómeno cinematográfico en México:

Se crea un nuevo tipo de lector: el que ya no busca la orientación sino la conciencia o la disidencia de altura. Se crea un nuevo tipo de espectador: el que frecuenta asiduamente los cineclubes y forma largas colas ante las taquillas de la Reseña o de las semanas de prestreno. Se crea un nuevo tipo de snob: el que descubre el cine en cada película de Fellini, Antonioni y Lester, cree que el cine es el séptimo arte, que nació ayer en Europa y que puede reducirse a dos o tres nombres. Se crea un nuevo tipo de joven intelectual: el que cuenta el cine entre sus raíces culturales y lo reconoce como una vivencia definitiva.⁸⁸

Todos estos aspectos produjeron una cultura cinematográfica que involucraba obras contrastantes con respecto a las que producía la gran industria cinematográfica de la época, la cual apoyaba a figuras como Julio Bracho, director de *Historia de un gran amor* (1942), *Distinto amanecer* (1943) o *La sombra del caudillo* (1960), Roberto Gavaldón con *Macario* (1960) o Ismael Rodríguez, quien en esta misma década participaba con largometrajes como *Así era Pedro Infante* (1963), *Autopsia de un fantasma* (1966) o *Faltas a la moral* (1968), por mencionar algunos largometrajes de su extensa labor como director, productor o guionista. Estos filmes de confección más tradicional se codeaban con las obras de cine experimental que estaban surgiendo a la par durante este periodo.

⁸⁷ García, *Historia documental del cine mexicano*, 155.

⁸⁸ Ayala, *La aventura del cine mexicano en la Época de Oro y después*, 296.

En contraposición con estas películas apoyadas por la fuerte industria cinematográfica en México se generan otras de discreto presupuesto como *En el balcón vacío* (1961), dirigida por Jomi García Ascot, la cual se realizó en el momento cúspide del Grupo Nuevo Cine. Este filme aborda la temática de los exiliados españoles como consecuencia de la Guerra Civil española. Revela un sentir muy íntimo y vigente en aquella época, pues algunos de los integrantes que fundaron la revista *Nuevo Cine* arribaron a México debido a dicha problemática bélica, como el mismo García Ascot y la coguionista del filme, María Luisa Elío. Este tipo de propuestas cinematográficas advirtieron de forma revolucionaria las preocupaciones que se experimentaban en el país y tomaba como influencia la narrativa fílmica de la *Nouvelle Vague*, al igual que la técnica experimental que caracterizaría la producción artística de los años sesenta.

Jorge Ayala Blanco, en su libro *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, elabora un análisis detallado sobre este filme titulado *La subjetividad poética*, texto que me parece vital para comprender la cabida tan importante que empieza a tener la influencia literaria dentro de la producción cinematográfica en esa década, así como la difusión de las mismas obras, las cuales se exponían en cineclubes o espacios alternativos y no en cines comerciales. Sobre este trabajo experimental, Ayala Blanco comenta: “Obtuvo dos premios principales en festivales de cine: el premio de la FIPRESCI en Locarno, 1962, y el “Jano de Oro” en Sestri Levante, 1963. [...] La finura del toque y el impresionismo de las imágenes de García Ascot hacen que *En el balcón vacío* (1961), siga siendo, todavía hoy, la más valiosa incursión del cine mexicano en el terreno de las sensaciones puras, de la subjetividad poética.”⁸⁹ El trabajo colectivo entre artistas durante esta década mostró un espíritu de compañerismo que se concentró en la inspiración para tensar el proceso creativo, posicionando como elemento prioritario la obra de arte antes que la notoriedad del mismo autor.

La intrusión de la literatura conviviendo directamente con la esfera cinematográfica logró hacerse evidente con la participación de importantes escritores de la época. En México, Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Juan Rulfo ofrecieron atmósferas refrescantes y subversivas que ayudaron a configurar estéticas diferentes en torno a la representación cinematográfica a partir de cuentos, poemas, fragmentos o novelas literarias. Tal es el caso de *Los bienamados* (1965) dirigida por Juan José Gurrola y Juan Ibáñez, la cual se desprende de lo que originalmente era “*Amor*,

⁸⁹ Ayala, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, 325.

amor, amor". Es una adaptación de dos cuentos, "Tajimara", de Juan García Ponce, y "Un alma pura", de Carlos Fuentes.

Este largometraje representa otro ejemplo de la importancia de la literatura y su insistencia por lograr su representación en el cine, por complicada que esta labor fuera. Al respecto, el mismo Juan García Ponce comenta: "escogimos *Tajimara* porque tanto a Gurrola como a mí nos interesaba su tema y su forma representaba dificultades de adaptación que lo hacía más atractivo, aunque algunos amigos cuya opinión respetábamos (principalmente Emilio García Riera, quien después ha sido uno de los declarados admiradores de la película) consideraba que la historia era inadaptable."⁹⁰ Mencionar la participación de García Ponce es importante para brindar un mejor panorama sobre el trascendental objetivo que poseían los colaboradores del Grupo Nuevo Cine en la insistente labor de adaptar obras literarias a la atmósfera fílmica, pero también para confirmar la colaboración entre artistas, pues en este rodaje participaron Manuel Felguérez y Vicente Rojo, quienes elaboraron la escenografía; Rafael Corkidi se desempeñó como camarógrafo; Antonio Reynoso como fotógrafo; y Carlos Velo como supervisor de producción del filme. Asimismo, se contó con la participación de Carlos Fuentes (quien únicamente aparece en *Las dos Elenas*), Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas y Tomás Segovia para hacer cameos y otras actividades actorales. Por otro lado, los cuentos de García Ponce y su adaptación en cine abordaban temáticas innovadoras en su técnica y elaboración, así como en su misma representación visual, temas como la sexualidad, el incesto, el deseo, la libertad de expresión y experimentación artística, fueron tales aspectos los que revolucionaron la argumentación cinematográfica de la época.

Juan Rulfo y el cine mexicano. Entre lo experimental y la industria comercial cinematográfica

En México, el desarrollo del cine experimental se vio impulsado por la escena artística durante los años sesenta. A lo largo de esta década algunos literatos mostraron gran interés por las diversas y nuevas propuestas artísticas que empezaron a surgir en el país. De esta manera podemos comprender la relevancia que llegó a tener la figura de Juan Rulfo para algunos cineastas que, en este momento, radicaban en el país. Juan Rulfo entabló relaciones con varias personalidades vinculadas directamente con el cine, su primera intervención está registrada como asesor histórico y fotógrafo durante el rodaje de *La Escondida* (1955), posteriormente permitió la adaptación de

⁹⁰ Ponce, *Trazos*, 138.

Talpa (1955) de Alfredo B. Crevenna, intervino como guionista en *Paloma herida* (1962) de Emilio Fernández y, como autor del texto que lee Jaime Sabines en, *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez.

En el filme titulado *En este pueblo no hay ladrones* (1965) de Alberto Isaac, Rulfo aparece realizando un cameo junto con Gabriel García Márquez. Las adaptaciones a partir de su obra fueron las siguientes: *El gallo de oro* (1964) de Roberto Gavaldón, largometraje protagonizado por Ignacio López Tarso, adaptación de la novela homónima de Rulfo. *Pedro Páramo* (1967) de Carlos Velo. En la década de los setenta existen adaptaciones como *El rincón de las vírgenes* (1972), dirigida por Alberto Isaac y protagonizada por Emilio El Indio Fernández, *¿No oyes ladrar los perros?* (1974), de François Reichenbach. *Pedro Páramo; el hombre de la Media Luna* (1976), de José Bolaños; *Pedro Páramo* (1981), de Salvador Sánchez. Las dos adaptaciones del mexicano Mital Valdez; *Tras el horizonte* (1985) y *Los confines* (1987), la adaptación del venezolano Freddy Sisso de *Diles que no me maten* (1987), las dos de Roberto Rochin, *Un pedazo de noche* (1995) y *Paso del Norte* (2002) y el filme de Carolina Rivas, *Zona Cero* (2003). A partir de la información anterior podemos corroborar que algunas de sus adaptaciones en cine fueron realizadas con los recursos y propuestas del cine experimental y otras fueron apoyadas por la industria comercial cinematográfica; esta última pasaba por un mal momento y por ello promovió la idea de la necesidad de otro tipo de cine mexicano alejado de las tramas ya expuestas a lo largo de la Época de Oro.

Es importante recordar que el papel de la cinematografía ha sido fundamental a lo largo de su desarrollo histórico; no en vano, la *Época de Oro del cine mexicano* fue llamada así por la cantidad de divisas que generó al país en todos sus rubros: producción, distribución y exhibición, a nivel nacional e internacional. Hubo momentos álgidos, pero siempre con la preocupación fundamental de solucionar las crisis presentadas. En 1953, durante el gobierno del presidente Ruiz Cortines (1952-1958), Eduardo Garduño, al frente del Banco Cinematográfico, elaboró lo que se conoció como el *Plan Garduño*, que tenía como objetivo fortalecer la unión de los productores con las distribuidoras dependientes del mismo, para restar fuerza al monopolio de la exhibición y estimular al cine al alentar el surgimiento de nuevas figuras. Los productores pasaron a ser accionistas mayoritarios, situación que les permitió mantener una considerable producción de entre 90 y 100 películas anuales. Este mismo *Plan Garduño* es considerado como el elemento que sentó las bases para el desarrollo de la exhibición hasta el sexenio del presidente Luis Echeverría. En 1960, el Estado adquirió varios contratos de exhibición con el fin de evitar el monopolio, no obstante, se convirtió en el administrador del grupo empresarial en el poder, con quien firmó contratos absolutamente incoercibles. Tal situación, aunada a la pérdida de interés en el cine comercial, provocada por el deterioro de la calidad y por la falta de originalidad en los temas de las películas que ya habían caído en la repetición, hizo que poco a poco se fuera perdiendo al público de clase media.⁹¹

⁹¹ Saavedra, *El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994*, 108, en

La problemática anterior permitió abrir la brecha a otro tipo de argumentos cinematográficos; un momento clave para la escucha y promoción de filmes alejados de casas productoras importantes tanto nacionales como privadas. Tal es el ejemplo de Posa Filmes S.A., la cual pertenecía al empresario Santiago Reachí Fayad. Esta casa productora apoyó fuertemente el trabajo de artistas mexicanos como Cantinflas, quien protagonizó durante este periodo películas comerciales como *Pepe* (1960), *El analfabeto* (1961), *El extra* (1962), *El padrecito* (1964), *El señor doctor* (1965), *Su Excelencia* (1966), *Por mis pistolas* (1968) o *Un Quijote sin mancha* (1969).

Otras productoras importantes con recursos económicos que apoyaron la creación de filmes a partir de los años treinta hasta el final de la década de los sesenta fueron el Banco Cinematográfico que creó la productora Grovas, S.A. en el año de 1942; absorbida posteriormente por CLASA Films. Entre 1943 y 1945 surge San Ángel Inn, así como Estudios Cuauhtémoc. A pesar del nacimiento de una diversidad de casas productoras, los principales estudios cinematográficos del país fueron: Estudios América, Estudios Tepeyac, Estudios San Ángel y los Estudios Churubusco, estos últimos se mantuvieron como el principal espacio de rodaje en el país ante los constantes cambios que repercutían en la industria a partir de la inestabilidad política y económica de los sexenios.

En 1945 se creó Películas Mexicanas, S.A. de R.L (PELIMEX), con el fin de comercializar internacionalmente los filmes producidos en México. En 1947 surge Películas Nacionales, S.A. de R.L. (PELNAL), fundada por un grupo de productores nacionales, su objetivo era distribuir la obra cinematográfica dentro del territorio nacional. Posteriormente en 1954 se crea Cinematográfica Exportadora, S. de R.L. de I.P. y C.V. (CIMEX), su objetivo era extender la distribución con la finalidad de hacer llegar el trabajo cinematográfico del país hasta Europa y Estados Unidos. Algunas casas productoras y distribuidoras apoyaron el trabajo de importantes directores como Emilio El Indio Fernández, quien dirigió: *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Salón México* (1948), *Las Islas Marías* (1950), *Acapulco* (1951), *La rebelión de los colgados* (1954), *La Tierra del Fuego se apaga* (1955), *Una cita de amor / El puño del amo* (1956) *Pueblito* (1961), *Paloma herida* (1962) y *Un dorado de Pancho Villa* (1966).

Es importante mencionar el trabajo de Ismael Rodríguez, quien incursionó en el ambiente cinematográfico desde 1931 participando en la película *Santa*. Rodríguez fue director, guionista o productor de filmes que caracterizaron la Época de Oro, como: *Qué lindo es Michoacán* (1942), *Mexicanos al grito de guerra* (1943), *Cuando lloran los valientes* (1945), *Los tres García* (1946), *Nosotros los pobres* (1947), *Los tres huastecos* (1948), *Nosotros los ricos* (1949), *No desearás la mujer de tu hijo* (1949), *A.T.M. A toda máquina* (1951), *Pepe el toro* (1952), *Dos tipos de cuidado* (1953), *Tizoc, amor indio* (1956); entre otras. Para la década de 1960, este director había dirigido los siguientes largometrajes: *Los hermanos Del Hierro* (1961), *Ánimas Trujano* (1961), *El hombre de papel* (1963), *Así era Pedro Infante* (1963), *El niño y el muro* (1964), *Autopsia de un fantasma* (1966), *La puerta y la mujer del carnicero* (1968), *Cuernos debajo de la cama* (1968) y *Faltas a la moral* (1969).

Asimismo, durante estos años coincidieron diversas circunstancias de índole social en Latinoamérica, que detonaron el desarrollo de un pensamiento revolucionario tanto intelectual como político y artístico. El pensamiento político expuesto a partir de 1959 a partir de la influencia de la Revolución cubana en Latinoamérica se fijó en la mente de los intelectuales. Las protestas y el deseo de libre expresión empezaron a ser prioridad dentro de los movimientos artísticos y las protestas estudiantiles. Algunos movimientos sociales exhibieron los modos de represión e injusticias en el sector campesino, obrero y juvenil usando el cine como medio.

Dicho lo anterior, es importante mencionar el cine como una herramienta de denuncia o como una forma más para exponer puntos de vista. Es así como se puede comprender la importancia que representó la afición de Juan Rulfo por el alpinismo en relación con la construcción de visualidades para el mundo de la cinematografía. El alpinismo le permitió entablar un vínculo particular con los espacios geográficos, además de que este escritor vivió los primeros años de su vida en el campo, elementos que supo capturar como fotógrafo, así como al momento de redactar cuentos, pues esta acción obliga a describir geografías imaginarias en papel. La estética en la obra de Rulfo (ya sea literaria, fotográfica o su relación con la cinematografía) configuró percepciones muy peculiares, las cuales, a pesar de su composición nítida y bien lograda, continuamente remiten a atmósferas ilusorias, que desde un sentido simbólico hacen visible otra manera de presentar un panorama, nada común, en donde metafóricamente se hace evidente aquello que la misma imagen oculta. Víctor Jiménez, director de la Fundación Juan Rulfo, corrobora la idea sobre el temprano quehacer fotográfico de Rulfo:

Lon Pearson, un experto en letras hispanoamericanas, vio esas imágenes en la exposición de 1960. En 1980 volvió a contemplarlas en el Palacio de Bellas Artes y pensó: “Ya las he visto”, recuerda. “Me sentí como en un cuento de Jorge Luis Borges, no estaba muy seguro si era un sueño o había sido verdad.” Pearson permitió así a los estudiosos de la obra de Rulfo hacer un nuevo descubrimiento. [...] A finales de 2004 supimos que la primera vez que Rulfo exhibió sus imágenes en público no fue en 1980, en el Palacio de Bellas Artes, como todos creíamos saber, sino en Guadalajara y en 1960.⁹²

Víctor Jiménez entre otros, hacen un detallado análisis sobre la obra fotográfica de Rulfo en el libro *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, editado por Lunwerg en el año 2001. Contiene 187 imágenes que revelan esta atención en espacios geográficos, lugares comunes y la población que radicaba en espacios rurales. Rulfo laboró en la Comisión del Papaloapan de 1955 a 1956, así como corrector y editor en el Instituto Nacional Indigenista, lo que posiblemente influyó para que él desarrollara una fina capacidad de observación, además de un interés por capturar las atmósferas pertenecientes a estos sectores, lo que coexistía constantemente con su labor de escritura.

A diferencia de la participación de otros literatos dentro de la producción experimental durante la década de los sesenta en México, la narrativa de Juan Rulfo ofreció a su vez múltiples reflexiones en torno al ámbito histórico-político del país. La literatura generaba otra fuente de inspiración para los fotocineastas o directores que deseaban dotar de visualidad algunos replanteamientos del panorama social. Indiscutiblemente se puede advertir que la obra literaria de Rulfo posee una retórica tan específica que es casi imposible confundirlo con algún otro escritor, pero ¿cómo podemos advertir este sello distintivo que caracteriza su obra? De esta misma forma, el trabajo fotográfico realizado por Rulfo consta de aspectos muy particulares que concentran su interés en el paisaje, la intimidad que revelan ciertas dinámicas sociales o en actos de la vida común.

Tanto la creación literaria como la labor de fotógrafo poseen un fuerte vínculo con el lenguaje, con la función de describir, narrar o exhibir lugares. El ejercicio descriptivo de Rulfo está inmerso en ambas manifestaciones artísticas: la literatura y la fotografía. Rulfo deliberadamente presenta una atmósfera determinada, ya sea a partir de una composición o dentro de la construcción narrativa de algún párrafo o frase, por breve que este sea. Valorando el contexto de los sesenta en donde la producción experimental cinematográfica estaba tratando de revolucionar la industria del cine, era complicado difundir y sobre todo crear filmes de contenido

⁹² Torres, *Rufino Tamayo: ¿Un pintor de ruptura?*, 21.

original y crítico. La colaboración entre artistas incrementó la originalidad de diversas manifestaciones creativas, entre ellas la pintura, el teatro, el cine y la literatura, pero era compleja la labor de divulgación. La revista *Nuevo Cine* aportó información valiosa sobre una visión diferente relacionada con la cultura cinéfila que se estaba generando en la época y que recaía en los procesos creativos independientes o experimentales.

Productores de cine como Alatríste y Barbachano no dudaron en apoyar este tipo de filmes que evidenciaban una revolución ante las técnicas habituales y géneros cinematográficos prevalecientes años atrás en México, como el melodrama. La participación de grandes literatos dentro del mundo cinematográfico reinventó los argumentos y la estética cinematográfica de los años sesenta. Juan García Ponce, Gabriel García Márquez, Salvador Elizondo y Juan Rulfo destacaron por mostrar un fuerte interés en el cine, se involucraron de forma directa en la creación de filmes y entablando relaciones personales e intelectuales con los directores, de este tipo de convivencia se originó la especial colaboración entre Reynoso, Gámez y Rulfo.

Los intelectuales que colaboraron en la revista *Nuevo Cine*, así como artistas relacionados con el mundo de la literatura, la fotografía y el cine, se posicionaron en un lugar crítico ante la industria comercial cinematográfica que imperaba en el país y se alejaron del objetivo de defender el cine mexicano bajo posturas que alentaban la promoción del nacionalismo; consideraron que se necesitaban nuevas propuestas fílmicas. El principal largometraje que figuró como antecedente del cine independiente, es decir, de la confección de argumentos diversos y apoyados por productoras sin tantos recursos técnicos o económicos, fue *Raíces* (1955), dirigida por Benito Alazraki. El cine experimental se propuso representar a México y sus múltiples circunstancias desde realidades complejas, crudas o inusuales, con historias que exploraban conceptos específicos como el exilio, la pobreza, el abandono, la vida campesina o la vida en la ciudad.

El año de 1965, el Primer Concurso de Cine Experimental en el país, resaltó el trabajo de directores importantes como Alberto Isaac. Otro cineasta importante de la época es Alejandro Jodorowsky, quien labró una importante trayectoria dentro de México desde su polémico largometraje titulado *Fando y Lis* (1967), filme que fue censurado en el país. Su amplia trayectoria lo sitúa como escritor, dramaturgo y director. Su extensa producción artística comprende desde diversas manifestaciones, pero siempre manteniendo una postura subversiva, transgresora, sexualmente explícita y polémica. Jodorowsky encabezó una serie de propuestas artísticas como *El cine Pánico*, dinámica que parte de la esencia teatral pasando por una justificación estética que

se centra en ofrecer nuevos acercamientos al cuerpo, de la gestualidad, pasando por el orden de lo mítico y la violencia como elemento exponencial de la creatividad.

Ricardo Mancillas, especialista sobre el tema, comenta al respecto: “El cine pánico compone la estética de la catástrofe, en especial, desde un ámbito mítico, considerando, en primer lugar, la figura y atributos de Pan que constituyen el nombre del movimiento que conforman Fernando Arrabal y Roland Topor; en segundo lugar la reinterpretación de ritos y elementos místico-religiosos diversos (alquimia, chamanismo, orientalismo, cristianismo, tarot, etc.); y tercero una pseudo-escatología que atraviesa transversalmente las historias”.⁹³ Jodorowsky revoluciona la esfera cinematográfica y ofrece alternativas simbólicas que recayeron como influencias en las nuevas propuestas cinematográficas que se estaban gestando en México durante los años sesenta.

Sobre el cine de Jodorowsky, Mancilla advierte: “Jodorowsky llega al cine con un abultado currículo de dirección teatral, dramaturgia mímica y experimental, además de los ‘efímeros pánicos’ (*happenings*) que continuaba desarrollando en paralelo a la filmación de sus primeros tres largometrajes en México. Su amplia experiencia en el lenguaje corporal da a su cine una de las características esenciales: los recursos del gesto por sobre los de la palabra.”⁹⁴ Las propuestas artísticas de Jodorowsky permiten reflexionar sobre la importancia de la plástica mexicana para la configuración global del cine experimental, el cual se vio intervenido por diversas manifestaciones artísticas. Tal es el caso de *En este pueblo no hay ladrones* (1965), adaptación homónima de un cuento del escritor colombiano Gabriel García Márquez, la dirección estuvo a cargo de Alberto Isaac, el escenario supervisado de Emilio García Riera, y la dirección de imágenes de Rafael Corkidi.

Posiblemente este tipo de colectividad dentro de la producción artística pueda ser rastreada desde la influencia que proporcionaron tanto Rulfo como Luis Buñuel para una producción específica del cine mexicano en la época de los sesenta. Luis Buñuel perteneció a la *Generación del 27*, círculo artístico situado en Madrid durante 1930, en el que también participaban Federico García Lorca, Salvador Dalí, entre otros. Por lo tanto, además de las revolucionarias ideas de Jodorowsky, Buñuel también ofreció propuestas nuevas para generar la posibilidad del trabajo

⁹³ Mancilla, *El cine Pánico de Alejandro Jodorowsky (1969-1989): Una estética de la catástrofe*, 231.

⁹⁴ Mancilla, *El cine Pánico de Alejandro Jodorowsky*, 236.

colaborativo entre artistas al llegar a México, además de nuevos argumentos cinematográficos, propositivos, confusos e ilusorios. Sobre lo anterior, José Antonio Rodríguez comenta:

Las películas de Buñuel se adaptarían a las estructuras del cine mexicano sin perder los momentos de lo inexplicable, lo maravilloso o lo cruel. [...] Los choques entre lo real y lo fantástico son emblemáticos en la obra de Buñuel. Con un autor como Juan Rulfo como fuerza de inspiración, Buñuel reconfirmo su propio interés en las narrativas que ubican poéticamente, uno al lado de otro, lo exagerado y lo trivial. [...] Quizá lo que dejó la marca más indeleble en Buñuel fue el propio desmantelamiento de Rulfo de lo folklórico y el habla local, mediante el uso elaborado de cambios temporales. Más tarde, los cineastas independientes en México, desde Reynoso hasta Kamffer y Ripstein, asimilaron esta estrategia disyuntiva.⁹⁵

Para comprender cómo la colaboración literaria de Juan Rulfo logró ser escuchada por los realizadores del cine experimental de los años sesenta, habrá que mencionar los primeros acercamientos que tuvo este escritor con el entorno intelectual. El encuentro con Efrén Hernández (1904-1958), a quien conoció en uno de sus primeros trabajos al llegar a la ciudad de México y con quien logró construir una fuerte amistad. Sobre la importancia que tuvo Hernández no sólo como amigo y lector, sino como un profesional que ofrecía sugerencias a su obra, Rulfo comentó lo siguiente:

Efrén y yo trabajábamos en Migración allá por 1936, 37. Y un día me dijo: “¿Qué está usted haciendo allí con todos esos papeles escondidos?” “Pues esto.” Y le enseñé unas cuartillas: “Malo. Esto que está haciendo usted es muy malo. Pero a ver, déjeme ver, aquí hay unos detallitos... Ya ves cómo era Efrén, además de gran cuentista... pues me señaló el camino y me dijo por dónde. Efrén parecía un pájaro, pero con unas enormes tijeras de podar; me fue quitando la hojarasca [...]”.⁹⁶

Efrén Hernández colaboraba en la revista *América* y Rulfo le dio varios cuentos para leer, uno de ellos fue “La vida no es muy seria en sus cosas”, publicado en este espacio en 1945 y, en 1948, se publica, entre otros cuentos, “La Cuesta de las Comadres”. De 1935 a 1945 Rulfo se desempeñó como agente en el Departamento de Inmigración, en este último año publica “Nos han dado la tierra” en la revista *Pan*, y, más tarde, también en *América*. Efrén Hernández fungió como vaso comunicante entre Rulfo y otros intelectuales de la época. Vital expone al respecto:

El joven matrimonio Rulfo se convertiría en asiduo visitante, una vez a la semana, de la casa de los Hernández en Tacubaya, compartían con ellos, además de paseos y excursiones a diversos lugares en los alrededores de la ciudad de México. En la casa de Efrén Hernández tenían lugar igualmente, reuniones de creadores literarios en las que éstos presentaban a los otros concurrentes avances de

⁹⁵ Rodríguez, *Cine Mexperimental: 60 Años de Medios de Vanguardia en México*, 42.

⁹⁶ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 149.

su obra. [...] A estas reuniones acudían, por ejemplo, escritores como los chiapanecos Jaime Sabines y Rosario Castellanos.⁹⁷

En 1947 Rulfo trabajó como capataz, cargo por el que no sentía afinidad, en la compañía fabricante de llantas Goodrich Euzkadi, posteriormente pasó al área de publicidad y más adelante se desempeñó como agente de ventas, labor que le permitió recorrer varias regiones del país en un auto cedido por la empresa. Para 1955, siendo Rulfo reconocido por sus cuentos publicados en *El Llano en llamas* (1953), empezó su estrecha relación con el cine, cuando se le contactó para adaptar un cuento de su autoría titulado “Talpa”, bajo la dirección de Alfredo B. Crevenna.

A finales de 1955 Roberto Gavaldón, director de *La Escondida* (1956), lo convierte en supervisor de filmación. Durante el rodaje de este largometraje, Rulfo logró fotografiar escenas importantes en varios lugares de Tlaxcala como Atlahuetzia, Soltepec y Huamantla. Para 1956 Gavaldón fue contratado por Ferrocarriles Nacionales para realizar un documental titulado *Terminal del Valle de México*, este director propuso a Rulfo introducir sus fotografías sobre las instalaciones de los ferrocarriles, acto que enmarca la producción artística de temática urbana.

La relación entre Rulfo y Gavaldón era tan estrecha, en ese momento, que juntos sobrevolaron en helicóptero o avioneta la ciudad de México, los patios de Nonoalco y la Terminal del Valle de México. Sobre los techos de vagones en marcha se instalaron con su equipo fotográfico y cinematográfico, respectivamente, para captar el movimiento de las máquinas. El fotógrafo aprovechó las facilidades técnicas obtenidas para el documental y compuso así una extraordinaria serie [...].⁹⁸

Esta producción exhibe el paso de la modernidad y urbanización del país. Dentro de sus temáticas urbanas retoma las calles de la ciudad, los templos y las figuras humanas, dialogan con la cotidianidad de la ciudad. La atención de Rulfo, puesta tanto en la atmósfera urbana del país como en las zonas rurales, le ofrecía contrastes que se veían plasmados en la producción de sus imágenes literarias y fotográficas. Walter Reuter, fotógrafo y cineasta germano-mexicano, narra un suceso experimentado al lado de Rulfo durante este periodo:

Él trabajaba en las oficinas de Ciudad Alemán, creo que hacía investigaciones sobre la situación social de la zona. Un día nos enteramos de que había una concentración de danzas de la región mixe; la cuestión indígena es algo que siempre nos interesó. Fuimos a Zacatepec, viajamos a caballo durante varios días; él tomaba fotos con una cámara Rollei-Flex, seis por seis, y yo filmaba la película. Cuando llegamos eran como las nueve o diez de la noche, los mixes nos dieron a cada uno una botella de Coca-Cola, pero con aguardiente, y dormimos en una escuela que habían

⁹⁷ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, 151.

⁹⁸ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, 263.

transformado en un pequeño hotel. En la mañana abrimos la puerta y 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.” Estábamos muy sorprendidos porque los mixes cortaron durante toda la noche por lo menos cien árboles. Después nos invitaron a desayunar y cuando regresamos como a las diez, los árboles estaban secos, era como un sueño.⁹⁹

En esta anécdota se aprecia la empatía que el escritor jalisciense profesa por la comunidad rural y con las vivencias de corte onírico que experimentó en estas poblaciones. En 1957 se le otorga a Rulfo el Premio Xavier Villaurrutia de manera retroactiva por su novela *Pedro Páramo*. Al año siguiente recibe la dura noticia de que su entrañable amigo Efrén Hernández había muerto. Estos sucesos marcan la vida personal de Rulfo, quien desde hacía tiempo ya se rodeaba de personalidades influyentes para la atmósfera cultural del país, principalmente literatos, fotógrafos y cineastas en terrenos experimentales e independientes.

En 1959 Juan Rulfo participó a petición de su amigo Antonio Reynoso en la grabación de *El despojo*, junto con el fotógrafo Rafael Corkidi. Sobre este cortometraje, el crítico mexicano Jorge Ayala Blanco advierte: “Filmado en fines de semana sin guion preexistente, el cortometraje *El despojo* de Antonio Reynoso, constituye el primer experimento de ficción aleatoria que realizó el cine mexicano independiente. [...] A partir de la difusa línea argumental, Juan Rulfo iba imaginando incidentes y urdiendo diálogos sobre la marcha, durante el rodaje, en el inminente hacer y deshacer de la materialidad ficcional.”¹⁰⁰ En filmes como *El despojo* o *La fórmula secreta*, la participación experimental tanto de Rulfo como de los directores fue vital para su confección; se trató de colaboraciones accidentadas, atrabancadas, movidas por el sentido de experimentación como parte importante de la configuración del filme. En *El despojo* le pidieron a Rulfo que fuera escribiendo un guion a partir de ideas generadas al momento. Rulfo se encontró en las locaciones, se le solicitaba frecuentemente su opinión y asesoría sobre los espacios geográficos. Se puede decir, en sentido figurado, que este escritor estaba íntimamente ligado al filme, involucrado de manera inmediata. Rulfo pudo experimentar la falta de equipo técnico y los retos que esto ocasionaba, observó la versatilidad e ingenio a la hora de solucionar cualquier imprevisto durante el rodaje.

⁹⁹ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, 266.

¹⁰⁰ Ayala, *El gallo de oro y otros textos para cine*, 105.

En 1961 Juan Rulfo se reúne con Carlos Velo para planificar la primera adaptación de la novela *Pedro Páramo*, no es sino hasta cuatro años después que se comenzó a realizar su rodaje. Poco a poco y con el paso del tiempo, Rulfo va adentrándose en este ambiente intelectual de los años sesenta, conviviendo cercanamente con la obra literaria y ensayística de Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar. Durante los años sesenta este sector intelectual logró empatizar con algunos de los intereses de Rulfo referentes a las nuevas propuestas literarias, novedosas inspiraciones creativas y manifestaciones artísticas trastocadas por la colaboración. Esto se puede comprobar al recordar el llamado que hace Alberto Isaac al escritor jalisciense con la finalidad de que realice un cameo dentro del filme *En este pueblo no hay ladrones* (1965), en el que apareció junto con otras personalidades, actualmente reconocidas, como Gabriel García Márquez o Luis Buñuel.

Del acercamiento a estas obras cinematográficas emergen preguntas que más que cuestionar la destacada participación de este importante escritor mexicano en el cine, están centradas en evidenciar las visualidades nuevas que se generaron a partir de su influencia en la literatura y en lo trascendental que es brindarles difusión en la actualidad como: ¿Por qué las secuencias centradas en el discurso elucubrado por campesinos pueden considerarse revolucionarias, tanto para la historia del cine mexicano como para el estudio de nuestras condiciones histórico-políticas actuales? ¿Qué tienen esas nuevas visualidades que son desconocidas en la actualidad? El trabajo colectivo entre Rulfo y los fotocineastas o directores que aceptaron su intervención literaria apela a la reivindicación de la cinematografía mexicana, aspecto que debe ser puesto en discusión pues proporciona reflexiones que hoy en día son necesarias para conocer, tanto nuestro devenir histórico-político, como cultural y artístico.

Juan Rulfo y su colaboración en los metrajes de Reynoso, Gámez y Velo

El objetivo de este apartado es analizar la colaboración entre estos cuatro artistas proponiendo redes vinculantes entre ellos. También propone interpretaciones a partir de sus diversos soportes y procesos creativos, tomando en cuenta intereses, afinidades o diferencias tanto personales como profesionales. El acercamiento que tuvo Juan Rulfo desde 1955 al ámbito cinematográfico fue paulatino, aunque siendo él un fiel aficionado, su interés había surgido desde tiempo atrás, alrededor de los treinta. Rulfo era un productor de imágenes literarias y visuales. Su labor como vendedor de llantas por varias regiones del país le permitió reforzar sus conocimientos sobre la

geografía de varios territorios y las costumbres de diversas comunidades. Las relaciones que logró entablar con los tres directores ya mencionados no son de extrañar, si se tiene en cuenta que estas cuatro personalidades poseían intereses y motivaciones en común, como: la función a nivel audiovisual del lenguaje, la metáfora o el fragmento. Estas forman un hilo conductor importante entre Rulfo y los tres directores cinematográficos. Elementos que también se verán reflejados en *El despojo*, *La fórmula secreta* y *Pedro Páramo*.

Rulfo desde la lente de Antonio Reynoso

La amistad que unía a Rulfo con Reynoso provenía del intercambio intelectual de la vida diaria. Las afinidades entre estos dos artistas se ven reflejadas en el gusto que poseían por los ambientes citadinos y rurales, las dinámicas sociales y cotidianas, las cuales integraron tanto en sus fotografías como en sus escritos, por lo tanto, se observa una intención de reflejar su cotidianidad de forma transparente, sin excesos y priorizando la simpleza del pensamiento y del lenguaje. Reynoso, por su parte, alejado de las ideas comerciales del cine, se interesaba por rodar filmes exponiendo historias con claridad y sencillez dejando de lado la sobreactuación y el protagonismo:

Pero además de las diferencias ideológicas, formales y conceptuales con el cine industrial, Reynoso no podía ingresar a él por los obstáculos sindicales. Aunque le hubiera gustado proporcionar un cambio en la industria del cine desde dentro. Lo que había logrado en su primer cortometraje era la práctica de un cine sin artificios, filmado con luz ambiental, interesado en retratar a la gente tal como era. Un estilo opuesto al preciosismo de Figueroa, de quien Reynoso estaba cada vez más alejado.¹⁰¹

El trabajo fotográfico de Reynoso es extenso. El manejo de su cámara y la composición de sus fotografías revela un importante conocimiento al respecto. Sus imágenes están llenas de encuadres de fuerte naturalidad. Reynoso fue discípulo de Manuel Álvarez Bravo y admirador de la obra de Sergei Eisenstein, Paul Strand y Luis Buñuel. Detrás de gran parte de su obra fotográfica se esconde genuina simpatía por la gente, por los momentos vividos que exigían ser fotografiados. Él mismo comenta: “[...] tengo un gran respeto por la gente, inclusive me molesta que se ofenda conmigo cuando quiero fotografiarla. Casi siempre le hablo y hay siempre una reacción muy bonita, por ejemplo: uno de mis retratados del barrio de Tepito estaba enojadísimo, pero le hablé

¹⁰¹ Lozano y Vázquez, *Antonio Reynoso Cinefotógrafo*, 133.

y le dije: ‘Bueno y qué tal está de sabroso el taco’, y de inmediato hubo una reacción, me ofreció que lo tomara.”¹⁰²

Los quehaceres fotográficos de Reynoso se caracterizan por ser sutiles, repletos de fragilidad en relación con las expresiones humanas y sus labores cotidianas: caminar, reír, posar, mirar. Es un reflejo de la vida diaria. Es la exposición más legítima entre la convivencia de los actos humanos y los espacios urbanos o rurales. Su obra fotográfica enuncia un fuerte vínculo con movimientos y conductas del orden de la existencia, de la vida.

A diferencia de Rulfo, quien al parecer poseía una personalidad más reservada, Reynoso deambulaba con empatía entre las personas y los lugares que habitaba. A pesar del carácter discreto que caracterizaba al escritor jalisciense, sus lazos afectivos eran de una sensibilidad excesiva, similares a la de Antonio Reynoso. Las siguientes palabras pertenecen a la carta XXII redactada en 1947 por Rulfo a Clara Aparicio, al recuperarse de bronquitis:

Pero ahora que volví allá sentí todo tan natural, tan normal, tan compañeros a todos los compañeros, y el jefe mismo (un señor alemán grandote) me tocó la frente para ver si todavía tenía calentura; entonces, digo, ya no sabía yo comprender qué motivos me habían hecho correr en sueños tan lejos, quizá lo deprimido que uno se siente al estar sin ánimos debido a la enfermedad. Pues ahora vuelvo a ver las calles de México, la gente, lo aturcidas que parecen estar las cosas; se siente que es bonita esta ciudad, esta tierra tuya, y que, si cansa a veces, a veces le da a entender a uno que es una gran ciudad y que al que le entren ganas de salir de aquí, de pronto, en cualquier lugar donde esté, sentirá deseos de volver, a pesar de todo.¹⁰³

Rulfo y Reynoso poseían similitudes en los terrenos de la escritura: la prosa y la poesía, esto les ofreció la pauta para crear una cercanía emocional. El cortometraje de *El despojo* exhibe no sólo una interesante experimentación técnica e ideológica, sino una admiración por el trabajo literario de Rulfo desde el terreno profesional de Antonio Reynoso, este último comentó: “toda esa poesía que él tenía, todo ese misterio, toda esa cosa mágica que tenía Juan, fue como si hubiera sido una síntesis de Juan, *El despojo*, una crítica mía sobre Juan”.¹⁰⁴

Sobre el ejercicio de escritura del guion para este filme, Rulfo fue familiarizándose con la visualidad de las locaciones, las cuales tuvieron como escenario los paisajes de Hidalgo, particularmente de un pueblo llamado Cardonal. Weatherford, especialista en el vínculo entre Rulfo y el cine, advierte lo siguiente sobre el proceso creativo de Rulfo durante este rodaje: “[...]”

¹⁰² Lozano y Vázquez, *Antonio Reynoso Cinefotógrafo*, 63.

¹⁰³ Rulfo, *Cartas a Clara*, 91.

¹⁰⁴ Peniche y Rodríguez, *Antonio Reynoso. Cine Fotógrafo*, 82.

Rulfo escribía durante la noche el argumento y los breves diálogos que se registrarían al día siguiente. La azarosa producción es parte del encanto de la cinta que, a pesar de reflejar la falta de recursos de que sufría el proyecto, resultó ser una de las cintas que más agradó a Rulfo.”¹⁰⁵

Otra de las similitudes entre Rulfo y Reynoso es la potencia expresiva del cuerpo, reconocieron no sólo su fuerza estética, sino también su capacidad de denuncia y de fuerza metafórica. Para ambos el cuerpo ofrece, desde su composición material, conceptos del orden de lo abstracto. El cuerpo puede exhibir, desde el marco de la representación, simbolismos relacionados con el campo emotivo. Con la representación ya sea literaria o audiovisual del cuerpo se puede expresar el erotismo, el estancamiento, el desconocimiento, la curiosidad, la desesperanza o el miedo. El cuerpo como el reflejo de la metáfora, de lo afectivo. Para constatar lo anterior basta consultar una fotografía de Reynoso tomada en 1973, sin título, la cual muestra un desnudo femenino; Laura González en su artículo titulado “Afinidades electivas. Manuel Álvarez Bravo y Antonio Reynoso”, comenta: “La mujer real se transforma en una imagen-carne, en un sustituto metafórico con resonancias psíquicas y simbólicas más poderosas que lo visto.”¹⁰⁶

En otras fotografías de temática femenina de Reynoso como, por ejemplo, *Retrato de mi mujer* (1943), la secuencia de la mujer con el torso desnudo durante la filmación de *El despojo* (1960), *La gorda* (1960), *Desnudo en Brasil* (1970), imágenes de la filmación de *Fando y Lis* (1967), *Sin título, ca.* (1980),¹⁰⁷ se entrevé la presencia de mujeres fuertes y en posiciones que expresan seguridad. Reynoso las retrata sin inhibir su fuerza femenina, sin ocultar sus rasgos más representativos físicamente. Estas fotografías poseen composiciones de perspectivas corporales libres, al parecer, sin represión o censura.

La importancia que Rulfo le otorga al cuerpo humano es innegable. Ya sea un cuerpo lleno de vida, imaginado en algún sueño, en algún recuerdo o como cadáver, la corporalidad de sus personajes siempre expresa, siempre tiene un mensaje que ofrecer. La corporalidad sujeta a la literatura de Rulfo habla entre murmullos, entre metáforas, uniendo terrenos desconocidos y conocidos, reales e ilusorios, siempre entre la vigilia y el sueño, el erotismo y la muerte. Las palabras de Susana San Juan lo corroboran: “Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a las brisas del mar. [...] El

¹⁰⁵ Weatherford, “Juan Rulfo, cineasta”, en Juan Rulfo y su obra. *Una guía crítica*, 192.

¹⁰⁶ González, “Afinidades electivas. Manuel Álvarez Bravo y Antonio Reynoso”, 60.

¹⁰⁷ Las fotografías mencionadas se pueden consultar en el portafolio del libro: Lozano y Vázquez, *Antonio Reynoso Cinefotógrafo*, 63.

mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.”¹⁰⁸

Por otro lado, lejos del erotismo existe también otro elemento metafórico que tanto Reynoso como Rulfo le otorgan a la fuerza corporal. Por ejemplo, en el cortometraje de *El despojo*, el hijo del protagonista es paralítico, no puede caminar, ni moverse por él mismo. Su padre debe cargarlo mientras emprenden una fuga agotadora. Parece que el cuerpo de su hijo sí se mueve, pero desde diferentes dimensiones figurativas, tenues y sutiles. El cuerpo se muestra como una pesada carga, una carga que tiene que transportar un *otro*. Este hijo es un objeto que debe ser movido hacia un terreno distante. Su acarreo implica un esfuerzo, un desgaste físico, mental y emocional. La carga tan pesada que se encuentra ligada al cuerpo del niño paralítico es similar al del personaje de Tanilo, en el cuento de *Talpa*, que Rulfo describe así:

Lo malo es que Natalia y yo lo llevamos a empujones, cuando él ya no quería seguir, cuando sintió que era inútil seguir y nos pidió que lo regresáramos. A estirones lo levantamos del suelo para que siguiera caminando, diciéndole que ya no podíamos volver atrás. [...] Lo que queríamos era que se muriera. No está por demás decir que eso era lo que queríamos desde antes de salir de Zenzontla y en cada una de las noches que pasamos en el camino de Talpa. Es algo que no podemos entender ahora; pero entonces era lo que queríamos. Me acuerdo muy bien.¹⁰⁹

Estos dos cuerpos están ligados a la desesperación, a la culpa, a la angustia. Se les dirige toda la atención posible, son elementos clave para entender la narrativa de las historias y la problemática que versa entre las mismas. En estos cuerpos recae mucha de la preocupación experimentada por el espectador o lector, por aquel que está *mirando-imaginando* la situación desalentadora del relato. La colaboración entre Reynoso y Rulfo expresa, además de la sincronía de sus gustos e intereses en común, una similitud al momento de producir la imagen. El proceso creativo estaba ligado a la inagotable fuente de ideas, de referencias visuales e inspiraciones literarias. “Reynoso pintaba y escribía poesía. [...] Del proceso activo y creativo de contemplación-reflexión-respuesta surge la imagen. En los dos casos, la práctica fotográfica se sustenta en una concepción poética, o aun, mejor dicho, *poética* (es decir, de creación) de la fotografía.”¹¹⁰ El gusto por la lectura, el ejercicio de escribir, la oportunidad de viajar y conocer la geografía del país les ofreció

¹⁰⁸ Rulfo, *Pedro Páramo*, 102.

¹⁰⁹ Rulfo, *Pedro Páramo*, 51.

¹¹⁰ Peniche y Rodríguez, *Antonio Reynoso. Cine Fotógrafo*, 62.

herramientas para construir imágenes. Ambos disfrutaban y sabían mirar a través de una lente, ambos producían imágenes literarias al momento de escribir prosa o poesía, ambos sabían cómo lograr una fotografía con un buen manejo técnico de la cámara. Ambos conocían las dimensiones espaciales de los cuerpos dentro de una toma y de su potencia de representación, así como la fuerza expresiva que recae en cada uno de los personajes inmersos dentro de una composición.

Al no compartir la ideología de las producciones del cine industrial comercial, Reynoso, optó por buscar sus propios horizontes cinematográficos. Ya antes había estado colaborando en el noticiero CLASA, pero se distanció con la finalidad de fundar Cine Foto, empresa propia enfocada a proyectos publicitarios. De esta forma, Reynoso fue generando filmes pertenecientes al cine independiente, sin equipo técnico especializado o de gran formato, sin el apoyo de productoras o distribuidoras internacionales. Nunca perdió de vista la posibilidad de otorgar los protagónicos a personas no reconocidas en el medio, un objetivo que llevó a cabo en *El despojo*, similar a la del filme *El Superman* y *El Pedro Infante* (1950) protagonizada por dos niños que trabajaban en las calles. Sobre este último filme, Reynoso comenta:

Quienes intervienen en ella no son actores profesionales, sino auténticos vendedores de periódicos y simples transeúntes [...] los escenarios son reales y no se usó ni la más mínima partícula de maquillaje ni iluminación especial. Los niños usaron su vestido habitual y en la mayor parte de las secuencias no hubo ensayo de ninguna especie [...]. Los incidentes ocurridos dentro de esta filmación *sui generis* son innumerables y llenos de comicidad. La cinta en sí carece de trama, es como la vida misma, empieza un día cualquier y termina.¹¹¹

El despojo, además de ser un filme independiente, era experimental. Su realización no cumplía con un *story line* previamente planeado, sino que su creación iba siendo accidentada, intuitiva y espontánea, siguiendo las ideas de Juan Rulfo. Para la realización de este cortometraje se contaba con poco presupuesto, limitado equipo técnico para la grabación, poco personal de producción y actores no profesionales. Su realización nos muestra un conjunto de ideas repentinas, bien pensadas, pero concebidas de forma abrupta. El rodaje se acomodó al escenario de las locaciones naturales y del clima. Pocas escenas fueron filmadas dentro de un espacio cerrado, casi todas grabadas a la intemperie, algunas por zonas de difícil acceso, entre colinas y llanos. “Este cortometraje se filmó en Cardonal, Hidalgo, en donde permanecieron cinco o seis semanas.

¹¹¹ Peniche y Rodríguez, *Antonio Reynoso. Cine Fotógrafo*, 131.

Hicieron varias tomas siguiendo una serie de ideas dadas por Rulfo, quien posteriormente escribió la historia que posibilitó el montaje de la película.

En estas películas, Reynoso seguía el camino trazado por Revueltas y Álvarez Bravo desde los años cuarenta: una producción modesta con equipo ligero para la realización de las películas que se ajustaran a su idea de lo que debía de ser el cine.”¹¹² La construcción de la representación audiovisual de este cortometraje se encuentra ligada a una poética no sólo referente a la aglomeración de cualidades que hacen identitaria y única la producción de un artista, sino la colaboración que dio como resultado una fusión afectiva. Sobre el trabajo de Reynoso, el escritor mexicano Salvador Elizondo comentó:

[...] cuando un artista pone el ojo más allá de una realidad inmediata, cuando persigue la producción de un efecto poético, así lo llama Poe, trasciende los estrechos límites de la refiguración óptica de la realidad que penetra por los ojos como forma, y se convierte, en la mente, en una idea, una idea que produce una emoción. Este filme posee una fuerza crítica capaz de mezclar intereses que permitieron la edificación de una producción audiovisual empática y de enérgico sustento emocional. Este es el efecto que me produjeron las fotografías de Antonio Reynoso. Vistas en su conjunto todas confluyen hacia el mismo centro sensitivo, lo que quiere decir que Reynoso ha conseguido hacer de ese efecto una característica esencial de su estilo, de su modo de ver las cosas.¹¹³

Este filme posee una fuerza crítica capaz de mezclar intereses, literatura, poesía y experimentación cinematográfica que permitieron la edificación de una producción audiovisual empática, íntima y de enérgico sustento emocional.

Rulfo desde la lente de Rubén Gámez

La relación entre Rubén Gámez y Juan Rulfo se generó también desde un abanico de afinidades y de intereses en común, principalmente un gusto por la vida rural, los espacios inmersos en ambientes naturales. Juan Rulfo disfrutaba caminar cerca de la naturaleza y alrededor de 1947 logró capturar fotografías en las que este último convive con el paisaje de los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl.

La trayectoria de Gámez marca una visión importante sobre la independencia dentro del cine mexicano. Ya sea como director, productor o camarógrafo impuso un punto de vista personal y críticas no sólo de la industria comercial cinematográfica, sino también de algunos

¹¹² Lozano y Vázquez Mantecón, *Antonio Reynoso. Cine Fotógrafo*, 135.

¹¹³ Lozano y Vázquez Mantecón, *Antonio Reynoso. Cine Fotógrafo*, 94.

convencionalismos técnicos y simbólicos dentro de los argumentos o montajes del cine de la época. Gámez siempre consideró importante la experimentación como cualidad necesaria para idear y producir filmes de contenido crítico y propositivo. El manejo de un montaje desde el campo experimental, la maleabilidad de su uso a partir del recurso simbólico, las imágenes que conviven fuertemente con el fenómeno sonoro se presentan en los trabajos fílmicos de Gámez, por ejemplo, en *Magueyes* (1962), *La fórmula secreta* (1960), *Los murmullos* (1974) y *Tequila* (1992).

La experimentación fue un interés constante en el trabajo de Gámez como director, resultó ser para él una veta de aliento, un respiro hacia la libertad y el instrumento para tensar los límites de la creatividad. *La fórmula secreta* es un medimetro con secuencias armadas, que en totalidad no poseen lógica ni coherencia, pero sí de forma fragmentaria. Sobre este punto, Gámez comenta: “No me gusta el cine tradicional, no tengo nada que ver con eso. Me gusta el experimento y tratar de decir cosas nuevas de otra manera. [...] A mí me gustan las historias cortas, de hecho, me gusta más el cuento que la novela. También escribo cuentos cortos, que es mi pasatiempo. Me gusta más este género tanto como el cortometraje, pues se abarcan más asuntos en menos tiempo y hay más diversidad, además de que el narrador tiene más oportunidad de emplear distintas técnicas.”¹¹⁴

Por otro lado, Rubén Gámez conocía la obra literaria de Juan Rulfo, su admiración lo encaminó a entablar una importante amistad con este escritor. Su encuentro, tan repentino como cotidiano, los llevó a la elaboración colectiva del filme *La fórmula secreta*, que se convirtió en la ganadora del Primer Concurso de Cine Experimental en México, en 1965. La esposa de Rubén Gámez, Susana, comenta lo siguiente sobre dicho encuentro:

[...] se conocieron en un elevador, probablemente a finales de 1964 –año de gran actividad cinematográfica para Rulfo–, y que éste habría dicho a Rubén Gámez, apenas al conocerlo, que acababa de ver lo que llevaba rodado de *La fórmula secreta* y que le había gustado. En ese momento Rulfo tenía ya una década de experiencia en el mundo del cine. Gámez con espontaneidad, le pidió un texto para la película y Rulfo accedió.¹¹⁵

Gámez en reiteradas ocasiones le ofreció a Rulfo pagarle su participación, pero éste último se negó. Lo anteriormente comentado sobre el amor que tenían estos dos artistas por la vida rural sirve para explicar el acto de Gámez al comprar un terreno por el año de 1968 y ofrecerle a Rulfo parte de éste como retribución por su participación en *La fórmula secreta*. El terreno se encontraba en

¹¹⁴ Ortega, Rubén Gámez. *La fórmula secreta*, 399.

¹¹⁵ Ortega, Rubén Gámez. *La fórmula secreta*, 19.

Chimalhuacán, Chalco, cerca de Amecameca y de las faldas del Popocatepetl. El escritor aceptó la oferta y para 1969 Rulfo y su familia visitaban este lugar. Para esos años, el escritor jalisciense laboraba en el Instituto Nacional Indigenista y como asesor en el Centro Mexicano de Escritores; su obra literaria ya era conocida y traducida a varios idiomas.

Existía algo que vinculaba a Rulfo y Gámez de forma irrefutable y era la afinidad por el campo, por la claridad del cielo, la pureza del viento sin edificios altos ni tráfico de autos, el contraste entre el color café o verde del paisaje con lo blanco de las nubes, la atmósfera que se respira debajo de los cerros. Rulfo prestaba atención a la luz, los colores y las sombras que nacían a su alrededor. Rulfo escribe a Clara Aparicio en 1947 lo siguiente:

Me acordé de una salida del sol, en la Constanica, las ruinas de una fábrica de papel que está cerca de Tapalpa. Y ese sitio tiene una casa muy grande que es ahora de mis tíos los Pérez Rulfo. Bueno, yo volvía a ver la salida del sol al pegar primero en la cañada que está enfrente de la casa. Veía como se iluminaba todo aquello. De la casa salía tantito humo y todo estaba tranquilo y sin aire. Sólo se oía el ruido del arroyo que pasa por allí y la caída de agua un poco más arriba. Luego te veía a ti con una camisa verde de lana llena de cuadros, que salías de la casa y te parabas a la orilla del camino y que me decías que si siempre íbamos a ir a caminar un poco antes de que estuviera listo el desayuno. Y yo me iba contigo cañada arriba. Luego me venía la idea a la cabeza de que allí era donde vivíamos nosotros, tú y yo, en mitad de aquella tranquilidad, en medio de los pinos, y que la vida era hermosa, muy hermosa junto a ti.¹¹⁶

Rulfo dotará los paisajes con un atributo fuertemente significativo para evocar estados de ánimo, afectos, recuerdos o sueños. Las imágenes literarias creadas a partir del acto descriptivo de los paisajes o ambientes naturales de Rulfo permanecerán a lo largo de su vida y varios de sus textos. Gámez comparte este aspecto, en él la producción de imágenes de temática paisajista se da desde el campo de la visualidad, apoyado por el lenguaje, pero principalmente por un escenario ya existente que demanda ser documentado con una cámara cinematográfica. Estas dos maneras diferentes, pero complementarias, de crear o capturar imágenes de paisajes es la característica que se fusiona en la secuencia de los campesinos de *La fórmula secreta*. Conociendo esta afinidad, la cual era compartida por estos dos creativos, es natural pensar que el poema de Rulfo leído por Jaime Sabines para este filme haya sido colocado de forma deliberada en el fragmento de los campesinos y el paisaje tan peculiar que determina esta secuencia.

El acto de construir, de manipular o moldear era un ejercicio que Rulfo practicaba con apoyo de su retórica. De esta forma edificaba historias, las fortalecía con cimientos descriptivos y recursos literarios. Gámez y Rulfo, además de compartir el interés por el campo, por los espacios

¹¹⁶ Rulfo, *Cartas a Clara*, 90.

rurales, compartieron, por un tiempo, un terreno en Chimalhuacán. En este sitio Rulfo tenía planes de construcción:

El terreno de Rulfo se encontraba al final de una calle, con acceso desde una esquina; muy cerca estaba la pequeña casa de adobe, en mal estado, que quería reparar. Se trataba de añadir también, por el frente, un tejado abierto hacia la huerta, que tenía árboles de aguacate, manzanos y perales. También exploraba Rulfo la idea de hacer una mejor vista hacia el volcán. Me enteré entonces de que el terreno lo compartía con Rubén Gámez, quien se encontraba ahí. En el otro extremo del predio se levantaba un basamento de piedra que Gámez había terminado en esos días y sobre el que descansaban unas vigas de concreto. Era un excelente lugar, porque el suelo descendía y la casa quedaría en alto, gozando de una gran vista del Popocatepetl, lo que no era el caso del terreno que ocuparía Rulfo, Rubén Gámez percibió esto y poco después propuso a Rulfo venderle su parte a la mitad de lo que le había pagado unos años antes por todo el terreno, lo que era evidente una generosa expresión adicional de su aprecio y gratitud hacia Juan Rulfo. Gámez compró un lugar no muy alejado, un gran predio de siete hectáreas para cultivar frutales, con una hermosa vista a los volcanes.¹¹⁷

Mostrar los panoramas rurales lo más parecido a como ellos los conocían era una de las posiciones más responsables frente a la construcción de imágenes, las cuales serían productos de consumo. Posiblemente el cine de Gámez sería difundido por un grupo pequeño de espectadores, a diferencia de las producciones realizadas por la industria comercial cinematográfica del país, pero de igual forma Gámez trabajaba en la configuración de un cine propositivo e inusual, imágenes en movimiento, secuencias o filmes que reflejaban la compleja atmósfera que se vivía en las zonas urbanas y en el campo. Sobre este cine experimental Monsiváis refiere:

El cine nuevo intenta ver a un país y a una sociedad y verlos desde dentro, por primera vez. Y quizá el resultado más importante de este Primer Concurso es el señalamiento de un hecho definitivo: el director mexicano deja de ser turista en su propia tierra, abandona el apartamiento ante la fisionomía indígena o ante el colorido y la fuerza dialectal de Tepito y transforma el asombro en entendimiento, la curiosidad en elaboración formal. En 1965 una generación de jóvenes directores descubre que México no sólo es fotografiable o difamable sino también representable en términos de buen cine.¹¹⁸

En efecto, Gámez es un “perseguidor de lo insólito”¹¹⁹ como lo describe Jorge Ayala Blanco, y la mancuerna que traza con Rulfo es enérgica, pues dotó a *La fórmula secreta* de una fuerza simbólica complementaria, cruda y de alto contenido reflexivo. La importancia del montaje cinematográfico se entrevé en cada secuencia, permitiendo que el contenido fragmentario de este medimetroraje aborde temas diferentes, destacando el recurso de la metáfora, siendo ésta la herramienta principal para la comprensión de cada narrativa. Sobre este filme el crítico Emilio García Riera advirtió lo

¹¹⁷ Ortega, Rubén Gámez. *La fórmula secreta*, 20.

¹¹⁸ Ortega, Rubén Gámez. *La fórmula secreta*, 304.

¹¹⁹ Ortega, Rubén Gámez. *La fórmula secreta*, 63.

siguiente: “*La fórmula secreta*, especie de ensayo muy original con textos escritos por Juan Rulfo y espléndida fotografía del realizador. La cinta ilustraba con metáforas poéticas, algo reminiscentes de los procedimientos surrealistas, el drama de la más humilde población mexicana frente a la enajenación extranjera.”¹²⁰

El filme se vuelve un crucigrama de significantes, un juego siniestro de imágenes y planos perturbadores que le devuelven su propio reflejo al espectador. Tal vez por eso este medimetraje genera tanto picor, ya que promueve una sensación desconcertante que por momentos se relaja, gracias a su humor hilarante, pero sin dejar fuera un mensaje provocador. El espectador se mantiene entre lo familiar y el desconcierto desde inicio a fin y se ve obligado a acomodarse, desenmarañar y dar sentido al mensaje que patrocinan todas y cada una de las imágenes en movimiento, pero el montaje de las mismas, el guion y la música, convierten esta tarea en una hazaña casi imposible.

Si la temática principal es la pérdida de identidad, entonces el argumento principal debió interesar a Rulfo sobremanera, pues esta problemática fue constante en su vida siendo él muy pequeño. Sus orígenes fueron un camino difícil de comprender y de suma importancia para conocer, tanto su persona, como la de sus familiares. El tema de la identidad posiblemente fue otra afinidad entre Rulfo y Gámez. Una de las herramientas para el conocimiento propio y el despertar hacia una conciencia utilizada por Rulfo, fue la Historia. Al preguntarle sobre su vocación de escritor en una entrevista realizada por Ignacio Ezquerro y Ramón Artiach, Rulfo comenta: “Mi verdadera vocación es la Historia. Lo de la literatura vino como algo que tenía que venir, como una cosa aparte [...]”.¹²¹ La Historia para Rulfo parece ser una herramienta que tenía la finalidad de permitir la reflexión sobre aspectos de identidad: la propia, la familiar, la rural o la vinculada a la nacional.

En esta misma entrevista Rulfo responde lo siguiente: “[...] el mexicano está muy ligado tanto a su familia como a la tradición. En las clases humildes la juventud se encuentra atada de pies y manos a su pasado. La búsqueda de su padre de alguna manera puede expresar la incapacidad para afrontar el porvenir: la lucha por una identidad nacional, Pedro Páramo tiene mucho del conquistador español, la condena a un ayer en el que todos están muertos.”¹²²

¹²⁰ García, *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*, 236.

¹²¹ Ortega, Rubén Gámez. *La fórmula secreta*, 59.

¹²² Ezquerro y Ramón, “Rulfo: no soy más que un aficionado”, 60.

Sobre su postura como existencialista, el escritor jalisciense comenta: “En mi literatura es un existencialismo que no es el europeo, de naturaleza reflexiva, sino algo que tiene que ver mucho con el fatalismo temperamental del indígena [...]”.¹²³ Estos *testimonios* brindan información sobre la relación entre su identidad y su postura como escritor, fotógrafo o colaborador dentro del ámbito cinematográfico.

La fórmula secreta resultó ser un instrumento de crítica ante las preocupaciones de identidad que recaían en Rulfo y en Gámez. El medimetro expuso la influencia de Estados Unidos y Hollywood tanto en el cine comercial como en el sector de la moda, también en las dinámicas sociales y productos de consumo. Al final de este filme surge una pizarra con nombres en inglés, al parecer todos expuestos como denuncia. Al respecto, Jesse Lerner comenta:

Esta lista extensa de nombres resuena con la enorme publicidad de Esso, que aparece yuxtapuesta a los retratos de mexicanos y a la transfusión del refresco elaborado con la fórmula secreta –el “agua es el idioma del imperialismo yanqui”. El inglés es el idioma de la globalización, Coca-Cola su bebida preferida y el sargento del ejército estadounidense gritando órdenes a sus tropas, su agente. Mezcladas entre los nombres de estas corporaciones aparecen frases como: “Panama Canal”, “Ku Kux Klan”, “United Nations”, “Organización de Estados Americanos”, “South Vietnam” y “Peace Corps”: expresiones de intolerancia combinadas con lugares de guerras imperialistas, además de con agentes de globalización.¹²⁴

Además de revelar elementos de globalización, se abordaron dentro del filme cuestiones de incidencias de desaliento, sobajamiento e imposturas de parte de un sector superior, otro de los aspectos sensibles y posiblemente afines entre Gámez y Rulfo. Ambos mantenían una actitud abierta con respecto a las injusticias al sector rural y obrero, posiblemente debido a experiencias personales. En la carta XLI a Clara en 1947, Rulfo comenta: “[...] y si yo he tratado de buscar otros caminos es únicamente porque no me gusta el medio ese de las llantas, ni la gente de allí: una bola muy grande de gachupines neurasténicos que con sólo verlos se le revuelve a uno el estómago. Eso es lo que no me gusta de la Goodrich-Euzkadi.”¹²⁵ La industrialización del país, los elementos que recaían en la globalización, así como el trabajo diario en la empresa tanto de Rulfo como de sus compañeros creó en el escritor un sentimiento de empatía por sus similares y desencanto por el espacio laboral: “Cientos de máquinas por aquí, y por allá otro tanto, y un puro ruido y por donde quiera pedazos de hule crudo que parece carne de vaca recién destazada.”¹²⁶

¹²³ Ezquerria y Artiach, “Rulfo: no soy más que un aficionado”, 60.

¹²⁴ Lerner, “Rubén Gámez: cine neobarroco en tiempos de cambio”, 321.

¹²⁵ Rulfo, *Cartas a Clara*, 162.

¹²⁶ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, 177.

Sobre sus compañeros, Rulfo le comenta a Clara: “Ellos no pueden ver el cielo. Viven sumidos en la sombra, hecha más oscura que el humo. Viven ennegrecidos durante ocho horas, por el día o por la noche, constantemente, como si no existiera el sol ni nubes en el cielo para que ellos las vean, ni el aire limpio para que ellos lo sientan. Siempre es así e incansablemente, como si sólo hasta el día de su muerte pensarán descansar [...]”.¹²⁷

Por su parte, a Gámez le gustaba la experimentación cinematográfica, pero ésta no se encontraba muy alejada de sus intereses ideológicos ni de la idea de ejercer la crítica. *La fórmula secreta*, si bien es un instrumento de crítica ante la identidad, como ya lo había comentado, también es una provocación visual, un ensayo de rebelión por parte del director, un intento de inspiración para los sectores oprimidos o para los estudiantes, como él lo advierte en el siguiente testimonio:

Consta de una serie de secuencias encadenadas que no dicen algo en concreto. 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 golpeo dos veces y le hiero 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 sólo no tiene conciencia política, sino que no tiene conciencia de nada. Esta última fue mi preocupación, por eso me dije: “Quiero hacer una película para que la vean los jóvenes universitarios”.¹²⁸

A la edad de treinta años Rulfo manifestó a Clara Aparicio algunas incomodidades mientras laboraba en Goodrich-Euzkadi comentando: “Lo que ellos ignoraban era que después de cinco largos años yo ya estaba cansado, no sólo física y moralmente cansado, sino también estaba cansado de mentarles la madre todos los días, aunque no encontraba la forma de decírselos en su cara.”¹²⁹ Gámez y Rulfo encontraron en *La fórmula secreta* la oportunidad de externar puntos de vista en torno a los sectores laborales del país, algunos donde se ejercían prácticas de explotación, injustas o nada favorables a sus trabajadores. Sobre su participación en este medimetro, Rulfo comentó:

Yo la única película que hice se llamó *La fórmula secreta*. Originariamente se llamaba Coca-Cola en la sangre, pero le quitaron ese título porque pensaban que nadie iba a verla. 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 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-gobernista, anti todo... No la han dejado exhibir.¹³⁰

¹²⁷ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, 177.

¹²⁸ Ortega, Rubén Gámez. *La fórmula secreta*, 399.

¹²⁹ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, 178.

¹³⁰ Ortega, Rubén Gámez. *La fórmula secreta*, 23.

Durante los años sesenta la preocupación por asuntos sociales, reflexionar sobre las problemáticas laborales, así como exhibir la realidad del *campo de la posrevolución vernácula* (como lo denomina el biógrafo de Rulfo, Alberto Vital) son ejercicios que permitían el desarrollo un pensamiento crítico, desde donde se puede valorar tanto la obra literaria de Rulfo como su colaboración con Rubén Gámez.

En *La fórmula secreta*, la participación de Rulfo fue un poco más distante en términos de rodaje, pues el montaje de imágenes ya estaba realizado por Rubén Gámez. En este medimetroaje Rulfo se dedicó exclusivamente a redactar el poema. Posteriormente lo introdujeron en el filme. La libertad que poseía Rulfo para escribir el fragmento fue deliberada y quedó a gusto con el resultado. El corte experimental del filme le ofreció la posibilidad de jugar con sus intereses y con la temática del poema. La amistad con Gámez le brindó una consideración especial, además de que el argumento cinematográfico de este medimetroaje también fue de su agrado. Se puede decir que Rulfo se sintió considerado y su trabajo literario fue elaborado de manera autónoma influenciada por el montaje de una cinta en donde la experimentación fue elemento principal.

Rulfo desde la lente de Carlos Velo

La adaptación de *Pedro Páramo* fue algo bien pensado por Carlos Velo, años de planificación y altas exigencias fueron las que llegaron a apabullar a este director. El proyecto era en sí mismo demandante, pues la fama del libro homónimo, así como su estructura literaria hacían esperar un trabajo cinematográfico pulcro, original y riguroso. Carlos Velo lo sabía, y aunque ya contaba con una importante trayectoria como documentalista, el reto del largometraje de *Pedro Páramo* le preocupaba.

Velo debutó con su documental titulado *Almadrabas* en el año de 1934. Nació en España en 1909 y debido a la Guerra Civil española llegó a México en compañía de su familia. Colaboró en varias revistas como *España Peregrina* y *Saudade*. En 1944 ganó el premio Ariel como coguionista. De 1946 a 1953 ocupó la dirección del Noticiero Mexicano EMA, para este espacio realizó varios documentales sobre México y su historia. En 1952 conoció al productor Manuel Barbachano Ponce, quien estaba próximo a fundar junto con su hermana la empresa Teleproducciones. Velo logró entablar una relación profesional y de amistad con este importante

productor independiente, de esta manera Velo formó parte del círculo de colaboradores de Barbachano. Velo tuvo colaboraciones cinematográficas como *Raíces* (1955), dirigida por Benito Alazraki, en donde Velo participó como guionista. Para Fernando Gamboa realizó un documental sobre Diego Rivera, *Torero* (1957), producida por Manuel Barbachano y una de sus obras más representativas, *Nazarín* (1958) dirigida por Luis Buñuel y *Sotanas* (1959), dirigida por Juan Antonio Bardem.

Para 1961, Velo ya contaba con recursos y apoyos de producción para realizar la adaptación de *Pedro Páramo*, así que le solicitó a Rulfo, quien era su vecino, apoyo para la elección de locaciones en los alrededores de Colima y sur de Jalisco. Rulfo accedió. El guion para *Pedro Páramo* (1967), se configuró a partir de la colaboración de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Manuel Barbachano y el mismo Carlos Velo. García Márquez y Fuentes ya habían trabajado en la adaptación de una novela de Rulfo titulada *El gallo de oro* (1963), dirigida por Roberto Gavaldón.

Aunque por esos años la adaptación de *Pedro Páramo* no contó con buena recepción y crítica, la colaboración entre artistas dio como resultado un trabajo creativo y original. Gabriel García Márquez conocía la novela y la consideraba una obra maestra de la literatura latinoamericana: “Alguien le dijo a Carlos Velo que yo era capaz de recitar de memoria párrafos completos de *Pedro Páramo*. La verdad iba más lejos, podía recitar el libro completo al derecho y al revés sin una falla apreciable, y podía decir en qué página de mi edición se encontraba cada episodio, y no había un solo rasgo de carácter de un personaje que no conociera a fondo.”¹³¹

El ambiente cinematográfico y su origen como español exiliado en México lleva a Velo a relacionarse personal y profesionalmente con Luis Buñuel. El 15 de julio de 1975, Velo y Buñuel fundaron el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). No es de extrañar que para ese entonces Buñuel conociera el trabajo de Rulfo; al respecto, Mariana Frenk, historiadora del arte y reconocida traductora al alemán de *Pedro Páramo*, recordó lo siguiente:

Iba yo con Rulfo; [...] caminábamos por el Paseo de la Reforma, en la noche, bueno, tal vez eran las diez o diez y media, y de pronto llega de otro lado un señor (yo no sabía entonces quién era), así, como una bomba, sin hacer caso de que Juan Rulfo iba con su señora. Y le dice: “Juan, yo voy a hacer *Pedro Páramo*”. Era Buñuel. Entonces Rulfo le dijo: “Eso no va a ser posible, porque ya lo tiene Carlos Velo”. Pero yo creo que ni a un Buñuel que era de veras genial hubiera podido hacer una buena película de *Pedro Páramo*, porque hay dimensiones que el cine no puede captar. Es

¹³¹ Weatherford, “*Pedro Páramo: la película*”, 69.

posible que en otros sentidos pueda enriquecer la obra, por ejemplo, con paisajes maravillosos, etcétera; pero lo esencial, la profundidad de la obra es algo que el cine no puede atrapar.¹³²

El largometraje de *Pedro Páramo* dirigido por Velo tardó muchos años en consolidarse, antes de 1961, seis años aproximadamente. La adaptación, a mi parecer mal valorada en aquella época, no tenía la intención de ser mejor que la novela, ni de enriquecer una obra literaria que en sí misma no requiere de otras manifestaciones artísticas para sobresalir. Al respecto Robert Stam, en su texto *Las raíces de un prejuicio*, expone:

Con mucha frecuencia, el lenguaje que se ha utilizado para hacer la crítica de las adaptaciones ha sido profundamente moralista. Y también ha utilizado gran cantidad de términos que implican que de alguna forma el cine no le ha hecho justicia a la literatura. Términos como “infidelidad”, “traición”, “deformación”, “violación”, “adulteración”, “vulgarización” y “profanación” proliferan cuando se habla de adaptación. Cada uno de ellos tiene una carga específica de oprobio. [...] Una segunda fuente de hostilidad hacia la adaptación se deriva del *pensamiento dicotómico* que supone una rivalidad amarga entre el cine y la literatura. [...] La relación entre las dos artes es vista como una lucha darwiniana a muerte, en lugar de ser vista como un diálogo que podría ofrecer un beneficio mutuo de fertilización cruzada.¹³³

La adaptación cinematográfica, desde sus propias categorías y registros, es capaz de exhibir visualidades únicas sin el afán de competir con las obras literarias que le preceden o de las cuales se originan. Pero *Pedro Páramo*, como muchos filmes que surgen a partir del universo literario, son comúnmente ninguneados debido a la constante comparación de visualidades, goce, experiencias emotivas o perceptuales que son el producto de la capacidad imaginaria y configuración subjetiva de cada lector. Durante el rodaje de *Pedro Páramo*, Velo hizo frente a muchas dificultades técnicas y de adaptación. El escritor colombiano Gabriel García Márquez, comenta al respecto: “Carlos Velo había hecho algo sorprendente: había recortado los fragmentos temporales de *Pedro Páramo* y consiguió armar el drama en riguroso orden cronológico. Como simple trabajo, me pareció legítimo, aunque el resultado venía a ser un libro diferente, plano y legítimo.”¹³⁴

A pesar de contar con importantes intelectuales y artistas, los entramados narrativos que discurren entre lo real y lo ilusorio eran complicados de esclarecer para el espectador a partir del uso del lenguaje cinematográfico, así como la difícil exposición de temporalidad y salto entre décadas, cualidades narrativas con las cuales está saturada la novela. Sin embargo, con muchos

¹³² Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, 370.

¹³³ Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, 24-25.

¹³⁴ Fernández. *Las imágenes de Carlos Velo*, 170.

obstáculos a cuestas, Velo logró darle sentido y coherencia a la adaptación, así como una lógica comprensible sin perder los elementos de ensoñación que son parte indispensable para comprender el filme, los cuales dejan suspendido al espectador, colocado entre la realidad y la ilusión, con una sensación de desconcierto y atemporalidad. Velo había pensado detenidamente la forma de justificar y sobre todo de armar las secuencias de *Pedro Páramo*, a pesar de poseer una línea discontinua debido a la misma complejidad de la adaptación. Otro aspecto importante son las múltiples coincidencias de vida que Velo encontraba entre esta novela y las similitudes históricas que le tocó vivir como exiliado español. Al respecto, Velo argumenta:

La novela está escrita en fragmentos al estilo de Huxsley y al estilo de Joyce, dentro de la misma línea de Rulfo [...] es una mitología en la que las señales externas conservan identidades: la supervivencia de los muertos [...] la persistencia en el mundo rural mexicano de estos mitos poéticos, de estas reminiscencias culturales, fue un descubrimiento. Hay rastros de esa mitología, tanto en Juan Rulfo, como en Valle-Inclán. Este tremendismo, este universo feroz, de muerte, violencia y sexo guarda un parecido que impresiona. [...] El alto funcionario que tiene el poder de darme los permisos y ayudas para hacer *Pedro Páramo* me preguntó por qué quería hacer esa película y le respondí –me hizo tanta gracia– que la hacía porque no podía matar a Franco y si mataba a Pedro Páramo me realizaba en parte, en fin, un poco mis abuelos caciques, un poco la imagen paterna que todos llevamos dentro, el pueblo lo mata al final de la película, eso es importante.¹³⁵

Este *testimonio* ofrece una importante explicación sobre el tan criticado final que Velo decidió para la adaptación de *Pedro Páramo*. A diferencia de la novela, en donde Pedro Páramo parece morir por causas naturales, en la adaptación de Carlos Velo el cacique muere asesinado por el arriero Abundio. En la novela, la muerte de Pedro Páramo está presentada de la siguiente manera: “Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.”¹³⁶

Ahora, entendemos la razón que predominó en Velo para exponer de forma tan clara el asesinato del cacique. La razón de este asesinato sugiere originarse, desde el punto de vista de Velo, como un acto de justicia y motivos personales a partir de la analogía entre el dictador español y el cacique de Comala. Sobre este tipo de coincidencias personales entre Velo y *Pedro Páramo*, la escritora y crítica literaria Marga Romero advierte:

¹³⁵ Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*, 168.

¹³⁶ Rulfo, *Pedro Páramo*, 132.

En la mente de Velo estaba el páramo de aquellos sesenta planes de desarrollo, o de años antes, cuando los ojos de Velo llevaron prendidos en su pensamiento la fertilidad de una Galicia republicana que contrastaba con el lugar más hostil, más inhabitable, de los arcones de muertos, de las mujeres raptadas en lo que se convertiría la Vieja Galicia [...]. En varias ocasiones argumenta que en la novela y en esa Nueva Galicia él encontró una mitología galaica, sobre todo en el sentido de vivir la muerte, huellas de esos mitos se podían encontrar en Valle Inclán y también en Rulfo.¹³⁷

El largometraje de *Pedro Páramo* contó con la participación de Gabriel Figueroa como responsable de la fotografía del largometraje. Para esta época Juan Rulfo y Figueroa ya se conocían pues habían trabajado juntos en el rodaje de *La Escondida* (1955), dirigida por Roberto Gavaldón. Estas dos personalidades poseían afinidades y gustos en común sobre fotografía y sus múltiples posibilidades de representación sobre los ambientes rurales, sin embargo, el registro y exhibición sobre comunidades rurales difería un poco. Douglas J. Weatherford en su texto “Gabriel Figueroa y Juan Rulfo”, expone:

[...] la fotografía de Rulfo es a menudo una seria tentativa de documentar con mesura las vidas cotidianas de un pueblo frecuentemente olvidado en el avance de México hacia la modernidad a mediados del siglo XX. Rulfo rechaza las representaciones estilizadas de la población nativa de México, ya sean míticas o degradantes. En cambio, trata de observar a los sujetos indígenas en sus actividades y ámbitos cotidianos. Estos hombres, mujeres y niños son testigos silenciosos de una existencia dominada a menudo por las necesidades y pobreza. Aunque a Figueroa también le conmueve la idea de explorar el entorno mexicano en el arte, la deformación lírica que define la mayoría de sus películas ofrece un acercamiento que Rulfo resiste.¹³⁸

La colaboración para una adaptación cinematográfica es un trabajo complejo y de múltiples matices, tratar de unificar gustos, intereses y tendencias arraigadas dentro del espíritu creativo de los participantes es, a su vez, una labor usualmente invisible por parte del espectador. Tratar de homologar criterios de corte técnico, estético y creativo es una labor difícil, la mayoría de las veces representa una enorme responsabilidad ética y profesional, comúnmente no se reconoce la problemática que conlleva y en pocas ocasiones se le otorga el mérito que merece. Respecto a esto, Douglas J. Weatherford, investigador y especialista en Juan Rulfo y su vínculo con el cine, comenta lo siguiente en su texto “¿Es posible Rulfo en el cine?": “*Pedro Páramo* era una producción comercial plenamente financiada que esperaba infundir nuevo vigor a una industria

¹³⁷ Rulfo, *Pedro Páramo*, 182.

¹³⁸ Weatherford, “Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada”, 485.

que estaba en ese momento en declive. [...] Aunque muchos la consideran una adaptación frustrada, la cinta tiene sus logros, entretiene y sigue proyectándose con frecuencia.”¹³⁹

Pedro Páramo resultó ser el primer largometraje de Carlos Velo, y era apoyado económicamente por el Banco Cinematográfico y por el productor Manuel Barbachano. El proyecto despertó grandes expectativas, pues el cine mexicano de la época se encontraba en “decadencia y no pocos tenían la esperanza de que el filme llegara a ser una fuerza para motivar la producción de películas de calidad”,¹⁴⁰ como lo menciona Weatherford. Eran muchas las expectativas puestas en él, aunque tampoco contó con la aceptación de Rulfo, quien expresó: “Es muy mala. Fue muy mala película. La hizo [Velo, quien era más bien] un biólogo [...] y entonces, se le ocurrió hacer cine y me agarró a mí de chivo expiatorio”.¹⁴¹ Todas estas reflexiones desvalorizadas de *Pedro Páramo* desalentaron a Velo. Sobre su adaptación, él mismo comentó:

Me siento frustrado con la realización de *Pedro Páramo*. Mi guion no pude filmarlo: se alegó que era muy largo, cuando sabemos que hoy las películas no tienen medida, se sugirió que era muy fuerte, no para la censura, sino para “nuestros públicos”. [...] La maldita circunstancia de ser mi primera película profesional me hizo cometer el error de aceptar todo esto. Así que la culpa es mía por haber aceptado estas ideas y estas “amables sugerencias”, que hicieron híbrido, frío, el film, cuando contaba con un guion magnífico, con actores estupendos, llenos de entusiasmo, sin embargo, todo fue sometido a un rasero de producción, a nivel de mediocridad industrial odioso.¹⁴²

Los grandes intelectuales y críticos de cine de la época como Carlos Monsiváis o Emilio García Riera ofrecieron negativos puntos de vista sobre este filme. Por otro lado, Weatherford, quien continuamente cuestiona la comparación usual entre la novela y su adaptación, señala que:

[...] la culpa de Velo no fue andar a la caza de la perfección sino perder de vista el tono y la textura de la novela de Rulfo. Su adaptación ordena de otra manera partes de la cronología fragmentada de la novela, elimina en gran medida la presencia de múltiples voces y perspectivas y nos deja con una cinta con ambigüedad, la confusión y el espíritu enigmático y juguetón original. Al mismo tiempo la adaptación de Velo pierde casi por completo el profundo sentido arquetípico de la novela que empieza con un descenso a un mundo infernal.¹⁴³

¹³⁹ Weatherford, “Juan Rulfo, cineasta”, 192.

¹⁴⁰ Weatherford, “Juan Rulfo, cineasta”, 490.

¹⁴¹ Weatherford, “Juan Rulfo, cineasta”, 491.

¹⁴² Weatherford, “Juan Rulfo, cineasta”, 491.

¹⁴³ Weatherford, “Juan Rulfo, cineasta”, 491.

Para poner en discusión las observaciones anteriores de Weatherford, me gustaría rescatar varios puntos que sin duda influyeron en la configuración de este largometraje, el primero: la participación que tuvo Rulfo en este proyecto cinematográfico (qué tanto pudo él involucrarse considerando que la novela ya estaba escrita), el segundo: el trabajo colaborativo entre importantes artistas de la época (vislumbrando su participación como un acto de unificación creativa), y el tercero: la diferencia de representación, así como la técnica que existe entre la literatura y las adaptaciones cinematográficas, aun cuando estas últimas tengan su origen o influencia a partir del mundo de las letras. El novelista Mauricio Magdaleno defendió la importancia y originalidad del largometraje *Pedro Páramo*, con el fin de que el Banco Nacional Cinematográfico apoyara el proyecto; el especialista comentó lo siguiente:

La novela de Rulfo es dura y, si se le quiere llevar al cine no debe ablandarse si se la quiere trasladar con toda su fuerza. Ése fue, tal vez, el más importante esfuerzo de sus adaptadores: ceñirse a la obra, respetarla, y –puesto que todos estamos de acuerdo en que es (la novela) excelente– verterla al cine sin subterfugios. Las grandes creaciones cinematográficas basadas en novelas han sido así, por otra parte, lo que parece difícil para las entendederas del público cinematográfico, la deliberada discontinuidad del relato y su atmósfera mágica será perfectamente comprendido y sentido cuando se transforme en imágenes.¹⁴⁴

La novela *Pedro Páramo* ya era conocida en varios países y contaba con un importante reconocimiento. Se volvió inseparable el filme de la obra literaria. La novela no dejaba de ser el referente principal, las constantes comparaciones generaron poca apreciación hacia el filme. Una explicación referente a la constante disputa entre obra literaria y cinematográfica es entendida por Stam como iconofobia:

[...] prejuicio cultural, profundamente arraigado en contra de las artes visuales, encuentra sus raíces no solamente en las prohibiciones judías, musulmanas y protestantes de “imágenes grabadas”, sino también en la depreciación platónica y neoplatónica del mundo de la apariencia fenoménica. El *locus classicus* de esta actitud está en el segundo mandamiento, que prohíbe hacer ídolos de cualquier forma en el cielo o en la tierra, y encima y debajo de las aguas. [...] El cine y los otros medios visuales parecen amenazar con el colapso del orden simbólico y del poder de los padres literarios, los narradores patriarcales y las artes consagradas.¹⁴⁵

Para *Pedro Páramo* Rulfo fue considerado como asesor de locaciones y para la elaboración del guion participaron reconocidas personalidades del ámbito intelectual. La complejidad de su

¹⁴⁴ Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*, 172.

¹⁴⁵ Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, 25.

confección habría demandado un trabajo minucioso, el cual apunta a procesos de cambio: “La adaptación implica cambio, modificación, alteración, supresión. También implica repensar, reconceptualizar, y fundamentalmente supone reconocer que la ‘dramática’ en el cine, es esencialmente distinta a cualquier forma literaria o teatral”.¹⁴⁶ El trabajo de adaptación cinematográfica es una compleja labor colectiva que engloba la participación de varias personas. Para la adaptación de este guion en particular se debieron unificar puntos de vista, abordajes y opiniones. El largometraje *Pedro Páramo* tuvo constantes críticas y comparaciones con la novela, aspecto que limitó verla como un producto independiente, alejado de sus fuertes e importantes referencias literarias. Una de las más importantes comparaciones entre el metraje y la novela fue hecha por el mismo Rulfo, quien le confesó a Velo que dentro de la película *no reconocía su novela*.¹⁴⁷

Miguel Anxo Fernández, autor del libro *Las imágenes de Carlos Velo*, comenta que así comenzó la guerra entre opiniones de importantes críticos de cine como García Riera: “*Pedro Páramo* debería haber marcado un hito para la historia de cine mexicano [...] ha conseguido el efecto contrario.”¹⁴⁸ Del mismo modo, Fernández comenta que el teórico mexicano Jorge Ayala Blanco expresó lo siguiente sobre la película dirigida por Velo: “tibia, rígida, pálida, inerte, hermética e impersonal”, y si bien reconoce que “rechaza los vicios de la industria sin proponer nada nuevo”, se queda en una tierra de nadie, inmovible, inconveniente.”¹⁴⁹ La polarización de las críticas sobre *Pedro Páramo* continuó. El español Juan Tebar comentó en su momento lo siguiente: “es una película frustrada por más respeto y cariño que el realizador pusiera en ella [...] hizo la película con evidente y respetuoso cuidado de la novela. [...] 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.”¹⁵⁰ Por otro lado, en el año de 1985, Claudio Rodríguez Fer, otro crítico español, expresó:

“...producto cultural bien ejecutado, pero desde el punto de vista cultural, toda una contribución al conocimiento de la novelística americana y del rulfiano mundo de Comala, quizás metonimia de toda Latinoamérica. Velo no sólo aporta las imágenes de celuloide sino toda una interpretación

¹⁴⁶ Espinosa y Montini, *Había una vez... cómo escribir un guion*, 255.

¹⁴⁷ Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*, 178.

¹⁴⁸ Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*, 178.

¹⁴⁹ Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*, 178.

¹⁵⁰ Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*, 180.

filmica válida por sí misma y por el desvelamiento explícito de las técnicas narrativas empleadas por el autor mexicano y por muchos otros compañeros degeneración literaria.”¹⁵¹

De esta manera podemos corroborar la fuerte contradicción que se desprendió de la obra cinematográfica de Velo, así como también las constantes comparaciones que se entablaron entre novela y largometraje. Estos ejercicios, comparativos que sostenían algunas de las reflexiones sobre el filme, generaron una posible tradición de pensamiento que dejó desvalorizado *Pedro Páramo* de Velo, perpetuando la continua e incesante lucha que existe entre las obras literarias y sus adaptaciones cinematográficas. En el caso particular de este filme, la depreciación que por décadas se ha ligado con este trabajo de adaptación de Velo es un ejemplo claro de lo anterior. Puede ser que la casi imposible separación entre esta novela y su traslado al cine no permita su valoración y estudio de forma independiente y desde las categorías de análisis que le corresponden, siendo éste un trabajo audiovisual. Otro testimonio que corrobora la constante comparación entre novela y filme es el siguiente, de Xosé Fernández Ferreiro, en 1986: “[...] llevar al cine la novela de Rulfo no era tarea fácil para ningún director. No nos dejó de gustar –aclaramos– pero en la mente teníamos aún el encanto de la obra literaria. Y si bien los paisajes nos convencieron, los personajes no nos parecieron los mismos de la novela.”¹⁵²

Más de una década después, en 1998, surge la reflexión de Marga Romero, quien comenta: “Lo cierto es que el lenguaje cinematográfico es uno y el literario es otro. Lo que ocurrió es que mientras 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.”¹⁵³ Romero reconoce el esfuerzo de adaptación, además de defender que el largometraje habla desde sus propios recursos audiovisuales:

Velo trabajó el tiempo del filme y éste es uno de los aspectos que habrá que estudiar, la categoría narrativa más importante de esta novela dividida en fragmentos 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. Ese tiempo se debate entre un pasado, el de Doloritas, el de Pedro Páramo, el de Susana San Juan, o el de Comala, y un presente, el de Juan Preciado y el que encuentra en un viaje, que probablemente nunca hizo, un presente de una Comala muerta y en la muerte el tiempo es otro. Velo traduce perfectamente lo ilógico del tiempo, igual que consigue diluir esa frontera entre la muerte y la vida, y aquí es donde tiene importancia la fotografía. Los diálogos de los personajes son ecos y como tal vienen envueltos en música extraña, en ese mundo

¹⁵¹ Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*, 181.

¹⁵² Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*, 182.

¹⁵³ Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*, 182.

del silencio en el que penetramos acostumbrados y acostumbradas a un mundo de ruido del que también viene Juan Preciado. Ese extrañamiento que se consigue en la novela y que se consigue en la película, en esta última no fue entendido.¹⁵⁴

La idea de generar distancia en el ejercicio de apreciación entre novela y largometraje es vital, pues de esta forma se otorga un análisis objetivo a cada manifestación considerando sus respectivos soportes y categorías de análisis. El objetivo de esta investigación es ofrecer nuevas aproximaciones a las producciones audiovisuales en las que colaboró Juan Rulfo o las que se sirvieron de su colaboración o influencia narrativa para crear propuestas cinematográficas. Stam advierte que el mundo de la literatura y el mundo de las imágenes en movimiento funcionan distinto en la mente y cuerpo del espectador:

A diferencia del cine, la literatura está dirigida a un plano más alto, más cerebral, más allá de lo sensual, fuera del cuerpo. Mientras que las novelas son absorbidas durante la lectura a través de la imaginación, las películas captan directamente los diferentes sentidos. [...] Aunque la lectura de una novela, tanto como el acto de ver una película constituye un evento puramente mental, las novelas no son literalmente vistas a través de lentes, ni proyectadas en grandes pantallas, ni tampoco son escuchadas mediante sentidos que pueden medirse en decibeles, que pueden romper el cristal o dañar el tímpano. Entonces las películas implican una respuesta corporal de manera más directa que las novelas. [...] El asunto importante es que para algunas mentes literarias el compromiso del cine con los cuerpos, —el cuerpo del actor o la actriz, el cuerpo del espectador e inclusive de la “piel” y la “mirada táctil” del “cuerpo” del cine en sí mismo—le resta crédito como una forma de arte seria y trascendente. La jerarquía cuerpo/mente, que influye en el prejuicio de la imagen/palabra, queda trazada en otra jerarquía binaria, como superficie/profundidad, por lo que las películas son desdeñadas por negociar con las superficies, literalmente con lo superficial.¹⁵⁵

Por esta razón habrá que aproximarse a los metrajes dejando de lado el ejercicio de la comparación, evitando cotejos donde se evidencian sus claras diferencias, pues es desde ahí, desde el contraste, desde la oposición de sus procesos de elaboración y percepción que pueden enriquecer el campo artístico. Una de las finalidades de esta investigación es generar vasos comunicantes entre las diferentes manifestaciones artísticas que posicionan a Rulfo como elemento constitutivo, integrador, como elemento relevante y dador de narrativa y sentido. No discutir cuál registro posee la mayor relevancia descriptiva, sino ver en qué medida fluctúan para confeccionar un producto matérico, un producto artístico que posea este sello distintivo que caracteriza la obra de Rulfo. Ninguna manifestación artística compite con la otra, pues es desde el acto de constelar desde donde

¹⁵⁴ Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo*, 183.

¹⁵⁵ Stam, Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, 28.

se puede edificar un análisis enfocado al cuestionamiento de la poética, sus elementos característicos, sus constantes visuales o simbólicos, así como su impacto con el espectador.

La finalidad es entender cómo funciona la percepción de un producto audiovisual desde la complejidad de un todo, de esa amalgama de información, la cual posee fragmentos de textos literarios, autobiográficos, biográficos, datos de contexto sociopolítico, entre otros, que, a su vez, se fusionan con actos corporales como son la mirada o la escucha. Estos actos de percepción, de sensibilidad crean referentes simbólicos en torno a lo *rulfiano*, siendo este último el eje rector que se establece como la médula espinal de los metrajes y el principal aspecto a analizar en el próximo capítulo.

Capítulo II

Poética ¿rulfiana? Cualidades visuales en la literatura, la fotografía y el cine de Juan Rulfo

Este capítulo tiene la intención de analizar la poética que caracteriza la obra de Rulfo desde el registro de la visualidad, es decir, se pretende generar una aproximación hacia el estudio de aquellos rasgos identitarios que se encuentran presentes en la mayoría de los cuentos escritos por Rulfo y en los guiones de *El despojo*, *La fórmula secreta* y *Pedro Páramo*, así como en su obra fotográfica. Por lo tanto, esta sección intenta proponer y corroborar la construcción de una poética, tomando como punto de partida ese sello distintivo que caracteriza la narrativa de Rulfo, tanto en su obra literaria como en donde impera la visualidad siendo ésta el recurso de primer orden, como en la fotografía y el cine. Asimismo, se propone una aproximación hacia la *poiesis* en relación con el sufijo *rulfiano*, siendo este último un adjetivo de uso frecuente, pero sin especificidad real, lo cual obliga a detenerse en su estudio, sus orígenes y cualidades. Es así como se propone la lectura de tres visualidades importantes que se mantienen como constantes en los filmes a analizar, las cuales son: *la atmósfera rural*, *el cuerpo protagonista/cuerpo hablante* y *el discurso desalentador*.

Estas tres visualidades también se pueden encontrar en la narrativa de Rulfo, así como las adaptaciones o influencias cinematográficas que se originan gracias a ella y pueden ser advertidas como hilos conductores entre los metrajes. Del mismo modo, este capítulo se centra en la singularidad de la *poética* de Rulfo, lo que obliga a pensar en la *poiesis* como ese sello distintivo en tanto *testimonio*, además de pensarla como instrumento para el entendimiento del proceso creativo, aspecto que proviene de su origen aristotélico. Este *testimonio* posee una narrativa propia, se convierte en una herramienta activa, lúdica y descriptiva, con potencia de denuncia, de creatividad, que, a su vez, es intervenida por otras narrativas, por otros discursos, como los familiares o sociales.

La historia de vida de Juan Rulfo, la forma de entender y narrar(se) su propia vida, así como los relatos que llegaron a él y que especificaban ciertos momentos de violencia en la historia de su familia repercutieron en la construcción de referentes personales. Sin embargo, también influyeron en la construcción de algunos relatos literarios capaces de expresar afectos y sentires que rompen los límites temporales, socioculturales e históricos.

Esta investigación centra su estudio en el término *poiesis*, que es una de las dos formas de acceder al análisis sobre la experiencia artística. La *poiesis* es el estudio sobre la creación, el análisis sobre el sello distintivo que caracteriza el proceso creativo de cualquier artista, la otra es

la *mimesis*, la cual se detiene en el estudio de la obra creativa desde su comparación y representación de la realidad, ambas son el ejercicio de reflexión sobre la materialidad artística, según el abordaje aristotélico.

Uno de los objetivos de esta investigación es encontrar y proponer una *poiesis*, es decir, una poética audiovisual, la cual se basa en la esencia que define ciertos rasgos de producción matérica. Este estudio toma en consideración la esfera literaria para posteriormente converger en encuentros con las artes visuales y formar colisiones con el mundo de las imágenes. Juan Rulfo enriqueció el terreno de la literatura, pero también ofreció material invaluable para la fotografía y el cine. Por lo tanto, la poética audiovisual se encuentra como un elemento constante y activo dentro del espectro literario, fotográfico y cinematográfico. Además, una de las finalidades de este estudio es ahondar en el ámbito de lo estético-político, de la contravisualidad y de la retórica visual, por esta razón, el estudio de la poética de Rulfo sólo se centrará en la configuración y análisis de la imagen.

Lo ¿rulfiano? Un estudio sobre la singularidad

La poética como sello distintivo y acercamiento hacia lo singular bien podría relacionarse con el adjetivo *rulfiano* considerando que ambos tienen la finalidad de señalar rasgos propios que pertenecen al nombre del autor del que se originan. El término *poiesis*, es decir, la poética, se deriva de la palabra creación, crear o hacer, aludiendo así a su inventor o productor de forma casi inmediata. El adjetivo *rulfiano* deviene del apellido de Juan Rulfo, quien es mencionado de forma directa en el uso y mención de la palabra misma. Considero que este adjetivo demanda un breve análisis, pues *lo rulfiano* es una enunciación usada de forma reiterativa en investigaciones tanto informales como académicas sobre este escritor jalisciense.

La onomástica es una rama de la lexicografía que estudia el origen, procedencia y catalogación de los nombres propios. En una de sus clasificaciones se encuentra la antroponimia, la cual investiga el significado de los nombres, así como de los apellidos y de los adjetivos que surgen a partir de estos. Los adjetivos deantroponímicos son aquellos que se originan del apellido con la finalidad de apuntar una cualidad, la cual se desdobra como espacio de determinación o identificación, como bien lo explican Dolores García y José Juan Bautista: “El estudio de los adjetivos derivados de antropónimos en español revela una clara preponderancia de los sufijos *-ano* e *-ista*, [...] El sufijo *-ano*, que hereda el valor relacional del *-anus* latino, ha sido el más usado

históricamente para formar adjetivos gentilicios y deantroponímicos.”¹⁵⁶ Es por esta razón que cuando se remite al uso de la palabra *rulfiano* se expresan cualidades vinculadas al apellido *Rulfo*, “el sufijo -ino, variante de -ano, significa ‘atribución’¹⁵⁷. Esta atribución de cualidades concentra, desde el uso del sufijo *Rulf-iano* una serie de características que ya no es necesario nombrar, puesto que el adjetivo las resume, las concentra y las expresa de forma contigua en el preciso momento de recurrir a lo *rulfiano*, es decir, “-ano significa la ‘atribución de una cualidad intrínseca’ que, en los casos en que se adjunta a antroponímicos de personas conocidas por haber desarrollado un sistema de ideas, creencias, teorías, etc., extiende la cualidad hasta expresar también la ‘adscripción’ a dichos sistemas. [...] los sufijos -ismo y -ano, que denotan, respectivamente, ‘creencia, sistema, partido, imitación o modo de ser’ y ‘natural, partidario o secuaz’, y siguiendo el patrón de palabras.”¹⁵⁸

Esta investigación está centrada en el análisis de las cualidades visuales concernientes a Rulfo en relación con los metrajes dirigidos por Reynoso, Gámez y Velo, quienes tuvieron una colaboración con o influencia directa de este escritor. Por esta razón, se pueden sugerir una serie de constantes, o atavismos, los cuales pueden provenir de un conjunto de ideas, imitaciones o recurrencias que parten y se mantienen como elementos reiterativos dentro de la narrativa *rulfiana*. Si bien sí se ha indagado sobre el *discurso desalentador*, la atmósfera rural y la importancia del cuerpo dentro de la obra de Rulfo, no se han considerado como constantes visuales que ofrecen (y forman parte de) un sello distintivo dentro de los filmes *El despojo*, *La fórmula secreta* y *Pedro Páramo*. Su estudio va desde un acercamiento individual. Por ejemplo, Monsiváis hace una reflexión sobre el discurso pesimista que, para él, es la esencia de la literatura de Rulfo, colocándola en el género llamado Novela de la Revolución, el cual se caracteriza por exponer enunciaciones alejadas de los idealismos de la nacionalidad, estudio que se encuentra en su

¹⁵⁶ García y Bautista, “Adjetivos deantroponímicos con el sufijo -ano en español”, *Estudios de Lingüística del Español*. No.39, 2018, 161.

<https://ddd.uab.cat/pub/elies/elies_a2018v39/elies_a2018v39p161.pdf>
(Consultado: 16/05/2021)

¹⁵⁷ García y Bautista, “Adjetivos deantroponímicos con el sufijo -ano en español”, *Estudios de Lingüística del Español*. No.39, 2018, 165.

<https://ddd.uab.cat/pub/elies/elies_a2018v39/elies_a2018v39p161.pdf>
(Consultado: 16/05/2021)

¹⁵⁸ García y Bautista, “Adjetivos deantroponímicos con el sufijo -ano en español”, *Estudios de Lingüística del Español*. No.39, 2018, 165.

<https://ddd.uab.cat/pub/elies/elies_a2018v39/elies_a2018v39p161.pdf>
(Consultado: 16/05/2021)

publicación de 1977 titulada “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”, incluido en la *Historia general de México* (vol. II) y publicado por el Colegio de México. El estudio sobre la atmósfera rural en la obra literaria de Rulfo cuenta con más investigaciones a cargo de Paulina Millán, Edgar García, Lucy Bell o Víctor Jiménez, los cuales se encuentran recopilados en *60 Años de El Llano en llamas. Reflexiones académicas*, publicado por la UNAM en el año 2015.

Asimismo, se encuentran los textos de Víctor Jiménez, Jorge Zepeda, Françoise Perus o Andrew Dempsey expuestos en el libro *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, publicado por la Editorial RM y la Fundación Juan Rulfo en el año de 2018, quienes hacen un detallado abordaje sobre la atmósfera rural, los lugares que Rulfo percibió como posibles escenarios, así como su registro fotográfico que exhibe ciertos ámbitos rurales. Por último, sobre el análisis del cuerpo y sus experiencias, procesos sensoriales, funciones corporales o el cuerpo en función de la construcción de personajes, testigos o narradores, se encuentran el texto de Dylan Joseph Brennan, el de Mauricio Beuchot, el de Adrián Gerardo Rodríguez, el de Jorge Ávila Storer, todos estos también publicados en *60 Años de El Llano en llamas. Reflexiones académicas*.

Rulfo y la literatura. El discurso desalentador en la narrativa rural como potencia poética y cualidad visual

En 1945 se publicó el primer cuento de Rulfo, titulado “La vida no es muy seria en sus cosas” en la revista *América*, a partir de esta fecha y hasta 1955, año en el cual se publica *Pedro Páramo*, este escritor ofreció varios cuentos que se caracterizan por situar al lector en una atmósfera rural. Cuentos como “Nos han dado la tierra”, “Es que somos muy pobres”, “La Cuesta de las Comadres” o “Diles que no me maten”, por mencionar algunos. A mi parecer, esto sirvió para ubicar la obra literaria de Rulfo como la máxima representante de una *narrativa rural mexicana*.¹⁵⁹ Más allá de definir esta narrativa, esta sección tiene la intención de indagar las cualidades visuales ligadas a un sentido de pesimismo, desesperanza o desasosiego que se perciben en algunos de los cuentos y novelas de este escritor, tratando de comprender el origen y la construcción de tales cualidades desde la esencia de la narrativa, para así hablar en términos de una potencia poética que se sostiene a partir de nociones *lingüísticas y visuales*. José Carlos González Boixo, en un apartado titulado

¹⁵⁹ Noción referida por Jorge Zepeda para ubicar a Rulfo dentro del contexto histórico y literario mexicano, según reseñistas como Gabriel Fontana, José Mancisidor, Arturo Souto, Edmundo Valadés y Francisco Zendejas, así como para exponer la recepción y críticas referentes a las propuestas literarias del escritor jalisciense. Zepeda, “Juan Rulfo en la historia de la literatura mexicana”, en *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, 159.

“Los temas habituales de la narrativa de Rulfo” comenta que uno de los aspectos recurrentes es la *soledad*¹⁶⁰, la cual está inmersa en varios cuentos de este escritor, así como en algunos personajes de *Pedro Páramo* y *El gallo de oro*. Asimismo, González Boixo menciona el *sentimiento de orfandad*¹⁶¹, otro elemento que integra gran parte de la narrativa de Rulfo, aspecto que podemos también encontrar de forma audiovisual y desde varios simbolismos cinematográficos en *El despojo*, *La fórmula secreta* y *Pedro Páramo*. Jorge Rufinelli, en su artículo “Juan Rulfo”, expresa que la soledad está ligada a la tierra y a un sentimiento de profundo abandono: “En el ambiente físico de los cuentos de Rulfo se palpa la infertilidad de las tierras, la pobreza absoluta de los personajes, un vagar constante hacia nadie sabe dónde...”¹⁶²

Por su parte, Carlos Monsiváis insinuó que el aporte literario de Juan Rulfo se encuentra en la cualidad de no mostrar adornos retóricos expuestos en algunas obras literarias con el fin de exaltar un idealismo vinculado a temas nacionalistas. Al respecto, Monsiváis comenta: “Le ha de corresponder a Juan Rulfo vulnerar y derruir hasta el último grado estas edificaciones embellecedoras de la provincia”.¹⁶³ González Boixo advierte que la narrativa rural se caracteriza por expresar distancia hacia ciertos idealismos y exponer problemáticas más cercanas a la condición humana, muy similar a lo expuesto por la escritora sueca Selma Lagerlöf y el escritor montenegrino Miodrag Bulatovic, González Boixo advierte: “[...] entre Rulfo y estos escritores (cuya obra se publica en un amplio periodo de tiempo, desde los años finales del siglo XIX, en el caso de Lagerlöf, a la década de 1960, en el caso de Bulatovic) es que, en diversa medida, hay un reflejo de un mundo rural despojado de toda idealización, y fundamento, en cambio, para mostrar las situaciones más conflictivas del ser humano.”¹⁶⁴ Es importante resaltar que la palabra despojado, despojo y sus variantes aparecerán de forma constante a lo largo de esta investigación, pues ayudará a entender sus varios significados y usos desde el análisis sobre la visualidad, y de algunas figuras retóricas.

González Boixo, en su texto “Ruralismo y modernidad”, expone que estos dos términos no deben ser contrarios, sino que su interrelación expresa una mejor comprensión del proceso literario

¹⁶⁰ González Boixo, *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura fotografía y cine*, 265.

¹⁶¹ González Boixo, *Juan Rulfo. Estudios*, 265

¹⁶² Rufinelli, “Juan Rulfo”, 38.

¹⁶³ Monsiváis, *Notas sobre la cultura*, 1434.

<<https://www.jstor.org/stable/j.ctv47wf8q.11>>
(Consultado: 07/03/2021)

¹⁶⁴ González Boixo, *Juan Rulfo. Estudios*, 180.

y del lugar de enunciación de los escritores, siendo especialmente Rulfo quien desde la modernidad retoma la temática rural en sus cuentos y novelas. Justamente González Boixo comenta que es desde lo particular que se debe llegar a lo general, este argumento expone que la literatura de Rulfo apela a las condiciones universales como el afecto, en lugar de referirse exclusivamente a sucesos que limitan su comprensión. Considero que la esencia de su narrativa resuena en territorios ontológicos, los cuales no se encuentran limitados en tiempo y espacio. González Boixo advierte: “Partir desde lo local para llegar al simbolismo de lo universal es lo que Rulfo hizo en su narrativa, motivo por el que es necesario deslindar el concepto de ruralismo, asociado a una narrativa regionalista de vuelo corto (muchas veces descriptiva y folclórica) de la visión profunda de la realidad, siempre local y universal a la vez.”¹⁶⁵

Dicho lo anterior, me aventuraré a proponer el pesimismo como esa cualidad que se entrevé en ciertos fragmentos de la narrativa de Rulfo. El mandato presidencial de Alemán duró de 1946 a 1952, periodo durante el cual se publican algunas de las novelas y cuentos trascendentes de Rulfo. Monsiváis expone que la narrativa de Rulfo “se entrega a la tarea de transmitir el eco y la presencia de una desesperanza profundísima.”¹⁶⁶ La referencia que hace Jorge Zepeda retomando las palabras de Daniel Sada sobre Rulfo ayuda a concebir la esencia de la narrativa de este escritor desde un espectro universal y resalta el acto de hablar desde un lugar atemporal, enmarcando la desesperanza de la historia, el desencanto de un tiempo que bien podrían ser todos los tiempos a lo largo de la historia de la humanidad, problemáticas que se vinculan con cuestionamientos existenciales u ontológicos. En el capítulo IV titulado “Escritor mexicano, escritor latinoamericano, escritor universal,” que integra la publicación *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, aparece una cita de Daniel Sada tomada del prólogo de *El Llano en llamas*:

La grandeza de Rulfo radica en su percepción. Depurar una voz mediante la limpia de fárragos – eludiendo lo accesorio para decantar lo sustantivo– hace más eficaz la penetración en las raíces de ese México profundo, impregnado de enigmas como pueden ser la soledad, las creencias, la muerte, derivadas de una suerte de allanamiento vital, preeminentemente trágico, que rebasa los meros cuadros de costumbres y hace posible que esas historias tengan opción de ocurrir en cualquier parte del mundo. Así, Rulfo siempre nos es próximo, como le es próximo a innumerables lectores de diferentes culturas. [...] Es palabra escrita en tiempo. No supeditada ni a épocas ni a modas.¹⁶⁷

Entre territorios particulares y universales es desde donde se mueve la narrativa de Rulfo, siendo este intersticio un recurso para expresar desencanto por el fracaso de la revolución vista desde las

¹⁶⁵ González Boixo, *Juan Rulfo. Estudios*, 183.

¹⁶⁶ Monsiváis, *Notas sobre la cultura*, 1480.

¹⁶⁷ Zepeda, “Juan Rulfo en la historia”, 165.

promesas de justicia y mejora en el sector económico, político, educativo y sanitario. La politóloga Felicitas López Portillo en su texto titulado *Las glorias del desarrollismo: el gobierno de Miguel Alemán*, en donde realiza un análisis de la carrera política de Miguel Alemán y de la política del régimen, advierte:

[...] la deuda externa a fines de 1952 alcanzaba la cantidad de 319 millones de dólares, con todo y reclamaciones petroleras y agrarias. A contrapelo de la retórica revolucionaria de nuestra clase política y de los esfuerzos en pos de un desarrollo que se quería armónico e integrado, en México la desigualdad sigue siendo la mayor afrenta histórica de nuestra sociedad. Como lo señala contundentemente Hansen, “el grado de desigualdad existente en la distribución mexicana del ingreso, como quiera que se mida, excede la que impera en la mayoría de los países en desarrollo del mundo”, que no deja de ser un saldo desalentador –por decir lo menos– de la primera revolución social de este siglo.¹⁶⁸

La situación que vivía el país durante la presidencia de Miguel Alemán ofrece un panorama desalentador para la mayoría. La industrialización favorecía a ciertos sectores privilegiados. En una carta dirigida a Clara Aparicio, el mismo Rulfo comenta su sentir al respecto de este tema mientras laboraba en la empresa Euzkadi en 1949: “Eso pasa con los señores de Euzkadi, creen que el pan y la leche que comemos vale más, mucho más caro que la pobre tranquilidad que estamos necesitando. [...] Me dan ganas de decir muchas barbaridades en contra de ellos, por todo el mal que le han hecho a uno por la sacrosanta utilidad de la Industria, que todo lo que nos hace ganar es ir perdiendo el poco valor humano que nos quedaba y que habíamos defendido tanto.”¹⁶⁹ Durante esta época, la desilusión permeaba en diversas esferas sociales, el ámbito rural se vio opacado por las campañas de industrialización, la desigualdad laboral sujeta a la disconformidad económica y escasa mejora del sector salud. Algunos escritores manifestaron el desencanto que cundía en el país. Al respecto, John Kraniauskas en su texto del 2012 titulado *Cronos y la economía política del vampirismo. Apuntes sobre una constelación histórica*, afirma:

Pero acaso la más extraordinaria narrativa de *revenants* es la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Escrita en el contexto de la refundación de la nación sobre mitos posrevolucionarios (“la Revolución” “como signo de progreso”), la novela relata una historia de familias rotas, de amores obsesivos y no correspondidos, de un terrateniente y de campesinos desposeídos que aparecen en el texto como muertos en vida y como narradores. [...] Si Benedict Anderson tiene razón cuando sugiere que el poder de los imaginarios nacionales en el mundo moderno y secular se funda en el hecho de que proveen a la muerte y, por ende, a la vida, de sentido, también resulta claro que el pacto entre Estado y “pueblo” que tal imaginación y tal sentido requieren no se materializó en el México

¹⁶⁸ López Portillo, *Las glorias del desarrollismo: el gobierno de Miguel Alemán*, 85.

<<http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i19.332>>

(Consultado: 07/03/2021)

¹⁶⁹ Rulfo, *Cartas a Clara*, 271.

de la posrevolución, mientras que los libretos culturales locales de las comunidades campesinas fueron destrozados en el afán secular “desarrollista”. Marginados por el Estado, los muertos de Rulfo viven en un presente continuo sin sentido, en el que su última esperanza de justicia y de trascendencia comunitaria, la Iglesia, ha sido comprada por el terrateniente local: la “ilusión” (esperanza) que los mueve es una “ilusión”. Leída desde la noción antropológica del nacionalismo de Anderson, la novela de Rulfo nos cuenta que estos *revenants* no son el producto de una supuesta obsesión con la muerte de la cultura popular mexicana, sino el producto de imaginarios en conflicto (formas de morir) y de una apropiación histórica del sentido existencial por parte del Estado: aquí Rulfo nos lleva más allá de la propuesta de Anderson. La nacionalidad, desde este punto de vista, se revela con el producto de una violenta apropiación y decodificación de imaginarios alternativos.¹⁷⁰

Siguiendo la misma línea argumental de Kraniauskas, la narrativa de Rulfo se vuelve una manera de exhibir parte de la situación histórica mexicana que en su momento mostraba desamparo y el no cumplimiento de las promesas de mejora dirigidas a los sectores socioeconómicos del país durante la Revolución. El descontento y la desigualdad que imperaba en varias atmósferas tanto urbanas como rurales eran evidenciados por algunos artistas y literatos de la época. Cabe mencionar que Rulfo fue contemporáneo de Juan José Arreola, Carlos Fuentes, José Revueltas, Sergio Pitol, Salvador Elizondo o Juan García Ponce, algunos de ellos generaban crítica del mundo literario o el ámbito cinematográfico desde otros recursos, reflexiones o narrativas literarias. El desencanto experimentado en esta época provee a la literatura de Rulfo de herramientas de conocimiento universal que se vinculan a la crítica, replanteando cuestionamientos vinculados a la pregunta por el ser, aspecto expuesto desde una narrativa lejana a exaltar la ideología nacionalista.

En palabras de Monsiváis: “Las características de Comala pueden ser las de un pueblo habituado al cacique: susurros, media voz, maledicencias entre crujir de dientes. Y son también las de una realidad literaria que ya no intenta persuadir o conmover.”¹⁷¹ anterior puede evidenciar la lejanía idealista que recubre la narrativa de Rulfo, sin embargo, sí podría exhibir la cercanía de un sentir frustrado y pesimista vinculado a la experiencia de vida, de lo íntimo que puede verse reflejado en diversos momentos a lo largo de la historia. Monsiváis comenta: “Pero las ruinas del llano y de Comala son a la vez históricas y literarias. La obra de Rulfo consigna la derrota y la corrupción de una realidad, de una retórica y una puesta en escena. Allí se integra la “pesadilla de

¹⁷⁰ Kraniauskas, *Políticas literarias: poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*, 199.
<<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbntXNvYXByZWNPYWNPb25jaW5lfGd4OjY5NmJhNzY5NzA2ZjFjZjI>>
(Consultado: 07/03/2021)

¹⁷¹ Monsiváis, *Notas sobre la cultura*, 1481.

la historia” y se vuelve visible o invisiblemente la obligación literaria de una realidad “ortodoxa” (lineal, unidimensional). De un tajo, Rulfo libera a la narrativa mexicana de la imposición de un realismo unívoco.”¹⁷²

El cuerpo en la literatura de este escritor es fundamental para entender sensaciones, pensamientos, dudas, sucesos, problemáticas o miedos. En el cuento titulado “El hombre”, Rulfo expone: “[...] y no había podido enderezar la cabeza y que luego se había puesto a resollar agua, hasta que le vi la sangre coagulada que le salía por la boca y la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado.”¹⁷³ Para ofrecer otro ejemplo, en el cuento “No oyes ladrar los perros”, Rulfo escribe: “La parte que a mí me toca la he maldecido. He dicho: ¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di! “Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente [...]”¹⁷⁴ Por último, en *Pedro Páramo*, se lee: “Aclaraba el día. Él desbarata las sombras. Las deshace. El cuarto donde estaba se sentía caliente con el calor de los cuerpos dormidos. A través de los párpados me llegaba el albor del amanecer. Sentía la luz.”¹⁷⁵ El panorama desalentador emparentado con la experiencia corporal supone una experiencia desde el territorio subjetivo, pero también se convierte en una posible condición de designio universal. Por esta razón, tiene la capacidad de ser comprendido por todo lector, desde la atemporalidad, desde el afecto, desde la relación experiencia-cuerpo, a pesar del distanciamiento histórico, político, social. Al preponderar la subjetividad y la historia personal como factor determinante se promueve, a su vez, la idea de una vigencia universal y contemporánea que recubre los cuentos y novelas escritas por Rulfo.

El cuerpo del que lee, del que mira, del que vive son una herramienta de entendimiento sobre ciertos sucesos del mundo. Por esta razón, la potencia de la narrativa de Rulfo vinculada hacia el ámbito rural mexicano tiene la capacidad de tensar o expandir los límites del tiempo y de la historia. Sobre lo anterior, Monsiváis apunta:

La novela rural adquiere diversificaciones existenciales. Para Rulfo, los hombres de la provincia y el campo no son protagonistas morales, son criaturas vencidas por un destino anterior al libre albedrío, a la posibilidad de elección, pero no anterior a la fatiga y la sequía y la humillación sexual y el crimen. La fatalidad lo es todo. La Revolución Mexicana se disuelve bajo un clima cruel, soez. No hay

¹⁷² Monsiváis, *Notas sobre la cultura*, 1480.

¹⁷³ Rulfo, *El Llano en llamas*, 39.

¹⁷⁴ Rulfo, *El Llano en llamas*, 132.

¹⁷⁵ Rulfo, *Pedro Páramo*, 53.

gratitudes ni gratuidades: toda violencia es una extensión del proceder de la naturaleza; toda acción es una síntesis de la historia y del paisaje.¹⁷⁶

La narrativa rural mexicana en la que se sitúa a Rulfo puede promover cuestionamientos filosóficos (ontológicos/existenciales) desde la frontera de nuestro cuerpo en relación con lo conocido por nosotros mismos en tanto sujetos cognoscibles. Rulfo ofreció imágenes desalentadoras, expuestas tanto en su obra literaria, en su fotografía, así como en las relacionadas al cine, una veta de desconsuelo, como lo afirma González Boixo: “El lector tenía ahora, ante sus ojos, una obra tan breve como densa, donde se hacía un sutil y desesperado análisis del hombre mexicano, del hombre, en definitiva, de cualquier parte del mundo que se encuentra desamparado. [...] Rulfo, tan aficionado a la fotografía, nos dejó una imagen de un mundo sin futuro, una imagen que solo tendrá los colores vivos cuando lo que retrata es la sangre fruto de la violencia, una imagen que a veces se tiñe del verde de la esperanza”¹⁷⁷. Las lógicas de la violencia, los cuestionamientos del ser, los medios de reflexión, la comprensión de sucesos históricos, políticos, artísticos y sociales se asimilan a partir de nuestras posibilidades cognitivas, corporales o sentido de experiencia, y es así como se puede comprender la historia de la humanidad, la literatura de Rulfo o la diversidad de nuestros actos, deseos, sexualidad o pensamientos.

Rulfo y la fotografía. Entre imágenes literarias y visuales. *Testimonio y memoria para la construcción de universos des-iguales*

Las imágenes que se desprenden del universo propuesto por Rulfo sitúan al lector / espectador dentro de una sincronía simbólica, la cual nos introduce en un mundo de referencias a lo rural, la soledad, el desconsuelo, la muerte, entre otros, pero también nos sumerge en significados subjetivos que son producto de otras formas de mirar. La poética que caracteriza la producción visual de este artista se sostiene desde el terreno de la singularidad, de la habilidad en las múltiples formas de ver, registrar y exponer sucesos. Es decir, su singularidad es el *testimonio* vivo, es una resonancia de narrativas que versan desde la misma esencia hacia múltiples maneras de exponer/experimentar/vivir un suceso.

La poética de Rulfo, situada tanto en su obra literaria como en su producción fotográfica, expone la construcción de visualidades y simbolismos particulares. Rulfo sabía escuchar, y su

¹⁷⁶ Pascual, “Imaginación y realidad en la obra de Juan Rulfo”, 1480.

¹⁷⁷ González González Boixo, *Juan Rulfo. Estudios*, 159.

escritura se pulió gracias a su relación con el oído y la lectura. Para aprender a tomar fotos había que observar, que mirar, y este acto Rulfo también lo perfeccionó, Vital comenta: “[...] de la misma manera que el oído y la mano aprenden a conectarse y a aliarse naturalmente por medio de la escritura de cartas, el ojo, creador instintivo de metonimias visuales, se ejercita y adiestra por medio de la fotografía y de la cuidadosa observación y el estudio de espacios arquitectónicos”.¹⁷⁸

La poética de Rulfo apela al uso de *testimonio* desde la importancia de la singularidad en relación con la diversidad de imágenes que construyen y permiten cuestionar la construcción subjetiva del ente cognoscible. Para precisar la importancia del concepto de *testimonio* y su relación con la literatura, la fotografía y el cine, así como otras manifestaciones artísticas que enriquecen el ámbito cultural, retomo el estudio trabajado de Shoshana Felman titulado *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, en donde Felman propone un acercamiento hacia al acto de testificar, hacia al acto de ser testigos y sobrevivientes. Felman reflexiona sobre los cuestionamientos relacionados con la edificación de *testimonio*, lo cual se vincula con la constitución y percepción del trauma. En este subcapítulo ahondaré en la construcción de una poética que toma al *testimonio* como factor indispensable para su formación.

Es fundamental tomar en consideración el acto de testimoniar como dinámica para la construcción de una narrativa personal, en este caso, la de Rulfo. Para lo anterior, me apoyaré en el concepto de *testimonio* de Felman dado que ofrece una dimensión amplia sobre las implicaciones de construcción de relatos en función de una narrativa que sobrexcede el campo personal, lo que repercute en la construcción de una *memoria cultural*. Felman reflexiona en el *testimonio* expuesto desde el recurso de la literatura advirtiéndolo lo siguiente: “¿Qué nos dice la literatura sobre el testimonio? [...] ¿Qué significa testimonio en general? ¿Y qué intenta hacer?”¹⁷⁹ Posteriormente Felman expone que el *testimonio* es más que una relatoría de hechos, pues pone en evidencia la carga simbólica que se encuentra entre el texto y la vida, sobre esto Felman comenta: “Un *testimonio de vida* no es simplemente un testimonio de una vida privada, sino un punto de confluencia entre el texto y la vida, un testimonio textual que puede penetrarnos como una vida actual. [...] el testimonio se dirige para otros, el testigo, desde dentro de la soledad de su propia postura, es el vehículo de un hecho, una realidad, una actitud o una dimensión *más allá de sí*

¹⁷⁸ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 13.

¹⁷⁹ Shoshana Felman. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, 1.

misma.”¹⁸⁰ En este subcapítulo, y a lo largo de la presente investigación, se pretende destinar una atención muy particular a los *testimonios* de Rulfo, ya que son elementos válidos e irrepetibles que de forma invaluable contribuyen a la formación de este sello distintivo que caracteriza el proceso creativo de su poética.

Por lo tanto, este capítulo más allá de centrarse en encontrar una sincronía entre la literatura y la fotografía en Rulfo trata de exponer la multiplicidad simbólica que rige su aparente parecido, pues es en esa supuesta similitud donde radican las interrogantes para ver o percibir ampliamente la diversidad de aspectos que circularon a lo largo de su historia de vida y de los cuales se tiene registro. Los *testimonios* que expresan el sentir de Rulfo desde su propia voz no son tan prolíficos como los textos que hablan sobre él. Existe una gran cantidad de artículos e investigaciones que se dedican a generar aproximaciones a su vida y obra, pero no ofrecen una escucha minuciosa a su sentir, desde la potencia de sus palabras, frases y argumentos.

Por lo tanto, esta investigación recupera algunas enunciaciones que se originan y son expresadas por Rulfo, en este sentido, se tiene presente la información recabada en entrevistas como las realizadas por Joaquín Soler titulada “Entrevista con Juan Rulfo en el programa A Fondo de 1977”, así como la entrevista de Máximo Simpson “Sobre Pedro Páramo. Entrevista con Juan Rulfo”, la cual se publicó íntegramente por vez primera en la primera edición de *Noticias sobre Juan Rulfo* en el 2003. También existe la entrevista de Cristina Pacheco. “Juan Rulfo: más allá de la vida” que se encuentra en *Cuadernos del Norte*, con fecha de 1983. Otra entrevista es aquella de Juan Cruz titulada “El silencio de Juan Rulfo” expuesta en *Arte y Pensamiento*, suplemento de *El País* del año 1979. Asimismo, otra fuente importante de *testimonios* está en el libro *Cartas a Clara*, el cual contiene una correspondencia epistolar entre Clara Aparicio y el mismo Juan Rulfo de 1944 a 1950, publicado por la Editorial RM & y la Fundación Rulfo en el 2018, así como la biografía escrita por Alberto Vital, titulada *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, publicada también por Editorial RM en 2003 y reeditada en el año 2017. Lo anterior son algunos registros de información que permiten conocer y escuchar a Rulfo desde un plano íntimo y personal.

Ya que se tiene considerado el *testimonio* como un elemento fundamental que integra la poética, es trascendente considerar que éste forma parte de una narrativa personal que a su vez compone y expande narrativas sobre procesos históricos, pues de esta forma se generan relatos sociales que apelan a la construcción y comprensión de sucesos mucho más complejos y de

¹⁸⁰ Felman. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, 2,3.

dimensiones más amplias a nivel temporal, social, político, artístico y económico. La visualidad generada en la literatura y la fotografía de Rulfo va a impulsar la confección de mundos des-iguales que a su vez expongan formas de ver o percibir el pasado, lo que nos obliga a recurrir a la noción de memoria. La historia de vida de Rulfo se vio afectada por sus propios recursos narrativos, pero también por las historias de los *otros*, sucesos o relatos que en algún momento Rulfo percibió y que también integraron su subjetividad.

Esta tradición oral la advierte Jann Assmann como un recuento de información que se basa en una comunicación e interacción social, que tienen la capacidad de edificar memoria. En el texto de Assmann titulado “Communicative and Cultural Memory” propone conceptos sobre este término (memoria) además de indagar en el mismo en otros artículos recopilados por Astrid Erll y Ansgar Nünning en su publicación titulada *Media and Cultural Memory*. Artículo que expone diversas problemáticas en torno a los Estudios de la memoria cultural. Assmann advierte que la *memoria cultural*: “Es una forma de memoria colectiva, en el sentido de que es compartida por varias personas y que un grupo lo transmite a otras, siendo, por lo consiguiente, identidad cultural.”¹⁸¹ La memoria cultural tiene como referencia las visualidades construidas a partir de la narrativa de Rulfo, las cuales se deben a un proceso creativo, un sello distintivo y una serie de sucesos dentro de la historia de vida de este escritor.

La *memoria cultural* se ha valido de un poder simbólico que ha trasladado un despliegue de significados transmitidos de una generación a otra, más allá de las palabras en sí mismas, el poder de la *memoria cultural* surge cuando se ponen en interacción varios testimonios, varias memorias humanas:

La memoria cultural es una especie de institución. Se exterioriza, objetiva y almacena en formas simbólicas que, a diferencia de los sonidos de las palabras o la visión de los gestos, son estables y trascendentes de la situación: pueden ser transferidas de una situación a otra y transmitidas de una generación a otra. Los objetos externos como portadores de la memoria ya juegan un papel en el nivel de la memoria personal. Nuestra memoria, que poseemos como seres equipados con una mente humana, existe solo en interacción constante no solo con otras memorias humanas sino también con “cosas”, símbolos externos.¹⁸²

De esta forma, se pueden asociar las visualidades que integran tanto el mundo literario de Rulfo como el fotográfico, y entender que la información escrita con tinta, en el caso de sus textos, o con luz, en el caso de sus fotografías, contiene objetos, lugares o personas que a su vez forman parte

¹⁸¹ Jann Assmann. “Communicative and Cultural Memory”. *Media and Cultural Memory*, 110

¹⁸² Assmann. “Communicative and Cultural Memory”. *Media and Cultural Memory*, 110

de una *memoria cultural*, es así como se puede comprender su uso y acepción, o en el caso de los seres humanos fotografiados, toda esa información que los recubre. Por lo tanto, gracias a la memoria cultural es que los datos conviven con/desde un pasado y un presente de forma constante, interactiva y simbólica, lo que actualiza la manera de percibir nuestro tiempo, nuestra contemporaneidad, sin tener que conocer de forma cercana la materialidad de una tierra árida, de un espacio desolado, de unas casas en ruinas, de infinidad de objetos que, gracias a la comunicación social, se pueden conocer, comprender o recordar, Assmann al respecto comenta:

Las cosas no “tienen” un recuerdo propio, pero pueden recordarnos, pueden desencadenar nuestra memoria, porque llevan recuerdos que hemos invertido en ellos, cosas tales como platos, fiestas, ritos, imágenes, historias y otros textos, paisajes y otros “lieux de mémoire”. A nivel social, con respecto a grupos y sociedades, el papel de los símbolos externos se vuelve aún más importante, porque los grupos que, por supuesto, no “tienen” memoria tienden a “Hacerse” uno por medio de cosas que se entienden como recordatorios como monumentos, museos, bibliotecas, archivos y otras instituciones mnemotécnicas.¹⁸³

Es a partir de la diversidad de *testimonios* e imágenes que se va creando una memoria individual que trasciende y repercute en la configuración de una *memoria cultural*. Es importante dejar de lado la idea de que la fotografía de Rulfo es la ejemplificación visual de sus cuentos o novelas, puesto que, desde la constelación de vivencias, expande las referencias vividas por él, como un mar de posibilidades que se cuelan entre la materialidad de sus productos artísticos. Al respecto González Boixo comenta:

[...] Rulfo ha sabido captar la esencia profunda de un México rural y secular (al igual que lo hace en su obra literaria) cuyo sentido de permanencia trasciende los avatares temporales. [...] sería burdo convertir la fotografía en mera ilustradora de sus textos literarios. Sí puede resultar útil, sin embargo, analizar si existen conexiones entre ambos sistemas artísticos. [...] Sí es importante señalar que no se puede analizar la fotografía de Rulfo como un complemento de su obra literaria. Ambas artes tienen autonomía y Rulfo insistió en diversas ocasiones en que se trataba de procesos diferenciados.¹⁸⁴

Pensar que las fotografías son el reflejo de su narrativa literaria no abre posibilidades, por el contrario, construye un muro que obstaculiza analizar la potencia de su singularidad. Las cualidades visuales que enmarcan la poética de Rulfo suponen una constelación de elementos que en conjunto pueden trazar uno –de muchos– caminos hacia la identificación de un sello distintivo. Este sello distintivo que señala la singularidad puede desencadenar reflexiones en torno a la

¹⁸³ Assmann. “Communicative and Cultural Memory”. *Media and Cultural Memory*, 111.

¹⁸⁴ González González Boixo, *Juan Rulfo. Estudios*, 296-298.

construcción de memoria singular y colectiva que promueve replanteamientos sobre la historia de las imágenes, su consumo, difusión, así como su función en torno a la construcción de la historicidad misma y del cine mexicano. La obra literaria y fotográfica de Rulfo activa y pone a funcionar lo que vendría siendo la memoria colectiva, sobre la potencia simbólica. Al respecto González Boixo comenta:

[...] ese mundo compacto de *Pedro Páramo* que gira en todo momento a la religión católica hace difícil una interpretación de la novela como reflejo del mundo cultural del indígena mexicano, así como de la simbología religiosa precortesiana. No tendría sentido que el mundo campesino de Rulfo, en el que no hay indígenas (solo en una escena de la novela aparecen, cuando bajan de Apango a vender sus mercancías), se hubiese elaborado con tan sofisticada traslación cultural, máxime cuando el propio Rulfo insistió en muchas ocasiones en recalcar que sus campesinos no eran indígenas y que estos poseían una cultura casi indescifrable para el resto de la población mexicana, ahora bien, aunque Rulfo no utilizase la simbología indígena como fundamento compositivo de su obra, sí en cambio, es posible establecer comparaciones simbólicas entre diversas culturas, de manera que el infierno cristiano simbolizado en la novela, tendría su equivalencia en el Mictlán, mexicana, o en el Hades de la mitología griega. La universalidad de ciertos símbolos enriquece la lectura de la novela y nada impediría suponer que Rulfo los hubiese tenido presentes: tal vez, cuando nos describe ese simbólico descenso de Juan Preciado al infierno cristiano, pensó en el viaje de Quetzalcóatl al Mictlán o en el descenso de Ulises al Hades, pero no podemos atestiguarlo en el texto, al contrario de lo que ocurre en relación con el infierno cristiano.¹⁸⁵

El concepto de *memoria* permite ahondar en el estudio de Rulfo e indaga el acercamiento a cada manifestación artística desde la particularidad de éstas, pasando por una escucha hacia la historia de vida de este escritor jalisciense, los momentos que marcaron la vida de su familia, de sus padres, los momentos históricos como la Revolución mexicana o la rebelión cristera que determinaron tan fuertemente su infancia y el destino de sus seres queridos. Juan Nepomuceno, padre de Juan Rulfo, redactó una carta en 1917 referente a ciertas preocupaciones económicas, en donde aparece por primera vez el nombre de Juan Preciado, quien será un personaje fundamental en la novela *Pedro Páramo*. La carta expresa lo siguiente: “Me puse a vender a Campollo, el caballo alazán que era de Cachito en \$50.00. Ya me dirá qué hago con su importe, si le pago a Juan Preciado los dos pastos o no. Aquí llovió 4 días consecutivos y el pastito de la pitayera ya se acabó, el mediero de la otra que está por el rancho de Miguel Anguiano vino a ver qué se hacía con el producto porque ya no aguantaba más daños.”¹⁸⁶ Una de las explicaciones que puede reafirmar la importancia de la

¹⁸⁵ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 199.

¹⁸⁶ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 55.

historia de vida son justamente las referencias autobiográficas y biográficas de Rulfo. Alberto Vital puede corroborar la trascendencia de la singularidad y el *testimonio* como elementos dadores de sentido al ligar esta referencia de Juan Preciado en la carta redactada del padre de Juan Rulfo, Vital advierte:

Como una sombra inconsciente, como una oscura referencia tal vez llegaron al niño estas voces y estos nombres. Y pocas cosas afectan tanto a un ser humano sensible como las angustias de sus progenitores oídas reiteradamente al principio de la vida. Y pocas cosas hay que preocupen como las deudas, tan cotidianas para el laborioso Juan Nepomuceno, cuyo emblema de vida, aquel que lo define, fue el empeño de sacar adelante las economías caseras en medio de la incertidumbre habitual del campo, agravada por la situación política. Juan Rulfo convirtió a Juan Preciado de un acreedor económico de Juan Nepomuceno a un acreedor psíquico del otro padre, de Pedro Páramo.¹⁸⁷

Aunque Juan Rulfo era un conocedor de la fotografía y el cine siempre advirtió diferencias entre ambas manifestaciones artísticas, así como con su labor de escritor. Los sutiles hilos conductores que se pueden entablar entre cada manifestación artística en la que participó, ofrecen múltiples datos que ayudan a advertir la complejidad de las visualidades que se construyen a lo largo de los años de vida, los marcos de referencia histórica y la causalidad de las circunstancias sociopolíticas. Rulfo realizó gran parte de su trabajo fotográfico entre 1940 y 1950, aunque hay registros de que su afición por este quehacer artístico lo empezó desde 1930.

Para hacer un breve recuento sobre su labor fotográfica me apoyo en la investigación realizada por Andrew Dempsey, quien ha dedicado más de una década al estudio del tema, ha realizado investigaciones sobre el acervo de este escritor, el cual se compone de alrededor de 6,000 imágenes. Dempsey publicó en colaboración con la Editorial RM el libro *100 Fotografías de Juan Rulfo* en el año 2010, este libro-catálogo contiene las diversas temáticas e intereses que fueron registrados por las cámaras de Rulfo en diferentes momentos de su vida, por ejemplo, la arquitectura de México, paisajes varios del país, así como la vida, costumbres y momentos cotidianos de pequeñas comunidades o pueblos, también se encuentran fotografías de actores, artistas, escritores, colegas, amigos y familiares. Un importante artículo de Dempsey titulado “Las fotografías de Juan Rulfo” abre su contenido con este valioso testimonio: “[...] viajando seguí sacando fotos. Saqué muchos templos que los jesuitas hicieron construir a los indios; esos templos derruidos algunos y derrumbados que se encuentra en los caminos y en las llanuras de mi tierra. Saqué, fundamentalmente, motivos naturales y traté de mostrar a mi gente, de mostrar aquella

¹⁸⁷ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 55.

tradición oral que dice: ‘Pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos’.”¹⁸⁸ Las primeras fotografías de las que se tiene registro exponen los lugares de la infancia de Rulfo, como los pueblos de San Gabriel o Apulco, donde creció y pasó la primera parte de su vida. Estos lugares del estado de Jalisco exponen esas cualidades que se presentan como elementos reiterativos en su obra, los espacios rurales, los habitantes de estas zonas, las costumbres y la vida diaria.

Para el año de 1949 la revista *América*, espacio en donde también se publicaron algunos de sus cuentos, dio a conocer once fotografías del escritor. Su obra fotográfica se diversificó debido a otras vivencias experimentadas mientras trabajaba entre la ciudad de México y Guadalajara. En 1941 conoció a Clara Aparicio, quien se convirtió en su esposa en el año de 1948. En 1949 su equipo fotográfico consistió en una cámara sencilla, además de una Rolleiflex Automat, la primera con un formato de negativos de 4x4 y la segunda de 6x6. Dempsey advierte que Rulfo siempre fue un fotógrafo *amateur*¹⁸⁹, aunque conforme adquiría más experiencia estuvo muy cerca de convertirse en un profesional, pues desarrolló una destreza que ayudó a que sus fotografías fueran publicadas en revistas. El quehacer fotográfico de Rulfo durante la década de los cincuenta evidencia una relación importante entre los diversos trabajos en los que laboró, los cuales influyeron en su desempeño como fotógrafo, evidenciando también su faceta como escritor:

Rulfo trabajó en la compañía de llantas Goodrich-Euzkadi desde principios de 1947 hasta finales de 1951. El Centro Mexicano de Escritores le otorgó una beca en septiembre de 1952. Su libro de cuentos *El Llano en llamas* se publicó en 1953 y su novela de *Pedro Páramo* en 1955. Antes de dejar la Goodrich-Euzkadi, Rulfo ya había publicado textos y fotografías en *Mapa: Revista de Automovilismo y Turismo* (financiada por la Goodrich-Euzkadi). Esta fue la primera publicación comercial de sus fotografías. En 1954, entre la publicación de sus dos libros, hizo impresionantes fotografías publicitarias para la compañía de danza de Magda Montoya [...] Tras la publicación de *Pedro Páramo* hubo una interrupción en la escritura de Rulfo, pero se dio un verdadero auge en su fotografía. Tomó fotografías mientras trabajaba (1955-1957) para la Comisión del Papaloapan (un proyecto gubernamental para mejorar las condiciones de vida de las comunidades que habitaban en las riberas del río Papaloapan, en los estados de Oaxaca, Veracruz y Puebla); mientras fungía como asesor histórico (otoño de 1955) durante la filmación, en Tlaxcala, de la película *La Escondida*, dirigida por Roberto Gavaldón, y, a principios de 1956, [...] de las nuevas terminales ferroviarias de la ciudad de México.¹⁹⁰

Es importante mencionar que Rulfo fungió como asesor de locaciones para el largometraje de *La Escondida* y registró con su cámara fotográfica algunos de los momentos rodados en las puestas

¹⁸⁸ Andrew Dempsey, “Las fotografías de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, 74.

¹⁸⁹ Dempsey, “Las fotografías de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, 75.

¹⁹⁰ Dempsey, “Las fotografías de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, 75.

en escena como lo reconoce Andrew Dempsey: “[...] las imágenes del Papaloapan que tomó en el estado de Oaxaca en compañía del fotógrafo Walter Reuter, las que tomó en el set de *La Escondida* y las de las terminales de trenes de la ciudad de México, incluyen muchas de sus imágenes más celebradas.”¹⁹¹

Posteriormente en una carta a Clara Aparicio con fecha del 23 de octubre de 1947 redacta un testimonio que exhibe la relación tan cercana que existía entre dos de sus más grandes aficiones, la fotografía y el alpinismo: “El domingo, como te dije antes, fui siempre al Popo. A pesar de lo nublado que estaba y del frío que hacía allí había un gentío de gente. Y yo no pude sacar ninguna fotografía porque el señor no se dejó ver en todo el día. Pero volveré otra vez. Eso dije allí: volveré después y escogeré un día con sol. Tal vez para ese entonces sea ella y yo los que vendremos. También me dio coraje haberlo encontrado así porque me habían prestado una cámara de cine y quería ensayar con él.”¹⁹²

Sobre el conocimiento de Rulfo en relación con la fotografía, Nacho López comenta: “Rulfo tenía una gran cultura cinematográfica, conocía a los mejores fotógrafos del mundo y opinaba sobre ellos como todo un profesional.”¹⁹³ Para la década de los sesenta, Rulfo colaboró con Rafael Corkidi, Antonio Reynoso y Rubén Gámez en la producción de metrajes y en la adaptación de algunos de sus cuentos a la industria cinematográfica. Se contó con su participación en distinto grado de involucramiento en los filmes *El despojo* y en *La fórmula secreta*. En 1962, Rulfo inició su trabajo en el Departamento de Publicaciones del Instituto Nacional Indigenista (INI), pareciera que esta labor le permitió viajar de forma regular y recabar más fotografías durante este periodo, para entonces empezaba a contar con un fuerte reconocimiento como escritor, que se acrecentó a nivel mundial en las dos décadas siguientes. En 1980 se realizó para Rulfo un Homenaje Nacional en el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México, este evento originó la publicación de un libro titulado *Juan Rulfo: Homenaje Nacional*. Dempsey comenta que la relación entre exposición y publicación no es muy clara, pues:

La publicación del libro *Homenaje Nacional* con textos de colegas escritores como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Elena Poniatowska y otros, reprodujo cien fotografías de Rulfo. [...] Sabemos que la presentación física de la muestra, la instalación, estuvo a cargo del museógrafo mexicano Fernando Gamboa. Las imágenes de la instalación muestran que parte de la exposición

¹⁹¹ Dempsey, “Las fotografías de Juan Rulfo” en *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, 76.

¹⁹² Rulfo, *Cartas a Clara*, 171.

¹⁹³ González González Boixo, *Juan Rulfo. Estudios*, 278.

estuvo integrada por el trabajo de otros, no sólo fotógrafos, sino también artistas como Diego Rivera. El artista Vicente Rojo fue quien diseñó la publicación, y en algunas aparecen Rojo y Rulfo observando las impresiones esparcidas sobre la mesa. En esta publicación se utilizaron impresiones existentes, mientras que para la exposición se usaron impresiones de al menos dos distintos tamaños. Es probable que Nacho López fuera el impresor de las fotografías para esta exposición. Cuando López devolvió los negativos a Rulfo en una carpeta con la leyenda “Juan Rulfo, fotógrafo”, Rulfo respondió, en una cita que se hizo famosa: “Yo no soy fotógrafo”, que como todo con Rulfo es una cita cierta y al mismo tiempo engañosa.¹⁹⁴

Años más tarde se publicaron libros con importantes fotografías como *Inframundo: The Mexico of Juan Rulfo* publicado en 1983. Posteriormente, Víctor Jiménez, arquitecto y amigo de Rulfo gestiona una exposición en el Palacio de Bellas Artes en el año de 1994 la cual llevó por nombre *Arquitectura de México: fotografías de Juan Rulfo*. Por último, en el 2001, se publica *Juan Rulfo fotógrafo*.

Cuatro fotografías. Un breve análisis visual

A continuación, se pretende relacionar cuatro fotografías capturadas por Rulfo, las cuales son registradas en décadas distintas. La intención es generar un análisis visual breve, aunque forjado desde un estudio sobre elementos que se encuentran dentro de las cuatro imágenes. El acervo fotográfico de Rulfo es extenso, pero vale la pena entablar una serie de vínculos entre estas fotografías, pues revelan ciertos intereses que se mantuvieron presentes a lo largo de la trayectoria fotográfica de este escritor, del mismo modo, pueden ofrecer información de relevancia para esta investigación, así como constantes visuales que también se pueden corroborar en los filmes *El despojo*, *La fórmula secreta* y *Pedro Páramo*. Las cuatro fotografías, además de situar al espectador dentro de una evidente atmósfera rural, presentan en su composición datos de suma relevancia, como, por ejemplo, un énfasis en la arquitectura o en figuras geométricas expuestas como líneas que rompen o dividen espacio.

En la primera fotografía se puede identificar la curvatura que caracteriza a la barda de adobe y los múltiples ladrillos rectangulares que la componen, en comparación con el marco de la puerta que resalta en la segunda fotografía, lugar en donde se encuentra la anciana sentada. Este

¹⁹⁴ Dempsey, “Las fotografías de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, 77.

marco ofrece un umbral de luz que también posee forma geométrica. En la tercera fotografía, los magueyes establecen una diferencia entre el cielo y la tierra con una línea irregular que atraviesa de forma horizontal la composición, la parte superior de las puntas de los magueyes son triangulares, a pesar de ser triángulos irregulares, tienen la capacidad de marcar la diferencia entre la tierra árida y el cielo con sus nubes.



Figura 1 – *Barda de adobe* (1940)



Figura 2 – *Anciana sentada en el umbral* (ca.1950)



Figura 3 – *Jinete cayendo La Escondida* (1955)



Figura 4 – *Mujer y niña en Mexicaltzingo* (ca. 1965)

La cuarta fotografía posee varias líneas que forman un punto de fuga hacia la parte central del marco derecho de la imagen. La línea superior pertenece al techo de la edificación escueta y de gran sencillez que abarca casi toda la composición. Las líneas que forman el inmueble también fracturan y dividen el espacio de la tierra con el cielo. En medio, dos figuras humanas obligan a dirigir la mirada hacia ellas, a las puertas de la construcción, así como al perro que se encuentran dentro del encuadre.

Las acciones cotidianas de los fotografiados serán también un factor que caracterice las fotografías de Rulfo, sin ser forzadas, sin ser pretensiosas o llenas de folclor. Esta temática de la vida diaria fue registrada con discreción, capturando acciones como mirar, correr, tocar instrumentos musicales o trabajar. Rulfo, al igual que Nacho López, usaba una Rolleiflex, esta cámara permitía un acercamiento menos invasivo hacia los espacios y hacia las personas, en palabras de Dempsey:

La “Rollei”, con su característico visor, hacía que el usuario bajara la vista para enfocar y encuadrar en lugar de ver al sujeto. El hecho de que no hubiera necesidad de ver directamente a sus sujetos – sin tener que imponerles la cámara– convino al temperamento de Rulfo como fotógrafo, a su famosa “discreción”. Le permitió acercarse a ellos, en especial a las mujeres en los poblados y mercados, y tomar fotografías de una naturalidad notable.¹⁹⁵

Así como las conductas de la vida diaria o festividades regionales se convirtieron en un interés notable en la fotografía de Rulfo, también se puede destacar la importancia que le daba a los cuerpos de los pobladores. Parece ser que los cuerpos fotografiados por Rulfo son de suma importancia para entender la relación afectiva y simbólica que tenían los habitantes de los espacios registrados con la tierra. Siendo la tierra posibilitadora de un sentido de pertenencia, como lo vemos en la segunda y cuarta fotografía, pues son los cuerpos de las mujeres los que sostendrán un vínculo con el suelo, con la tierra árida, con los escalones que forman parte del piso de concreto. Esto muestra una poderosa correlación, dando a entender que el suelo en el que están paradas es el elemento dador de identidad. El discurso de sus fotografías sugiere un lazo afectivo entre los pobladores y la tierra. La tierra, ya sea convertida en polvo, en cemento, en adobe, es dadora de sentido, sus texturas, sombras, luminosidad o claroscuros son generadores de intención y discursos visuales.

¹⁹⁵ Dempsey, “Las fotografías de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, 75.

Rulfo reconocía que había varias miradas, varios mundos, varias maneras de representar y acceder a lo *mexicano*, no impuso su concepción como la única. Él mismo expresó: “Tampoco fue mía la idea de imponer ningún tipo de aspecto de lo mexicano, porque no representa ninguna característica lo mexicano, en absoluto. Lo mexicano son muchos Méxicos. No hay una cosa determinada que pueda permitirnos decir: *Así es México*. No, no es México. Ninguna de las cosas es México. Es una parte de México. Es uno de tantos Méxicos.”¹⁹⁶ De esta forma, la manera de construir la historicidad es partiendo de la singularidad, del uso de *testimonio* en función y a partir de la experiencia propia, brindar la palabra sin interlocuciones, asumir el *testimonio* como fiel registro de las vivencias. La vida de Rulfo se vio interpelada por la guerra, por la injusticia, la orfandad. La singularidad de la poética rulfiana ahonda, desde los senderos del *testimonio*, en el cuestionamiento de cómo se construye la historicidad a través del relato, de las imágenes y de las visualidades. Alberto Vital, en su texto “Primeras personas en un ambiente de violencia”, expone:

Las guerras engendran tal suma de relatos orales que las historias escritas representan una parte mínima en el tejido total de las cosas contadas. Se necesita narrar como un conjuro, como una catarsis o premonición, como noticia. Esos relatos crean una atmósfera particular que durante la Revolución mexicana se magnifica y agrava en la penumbra y frente al anafre, el café en el pocillo, el calor de la lumbre, la crepitación del ocote, la cera derretida. Y había grandes narradores orales en cada familia, en cada comunidad, en cada casa, que aprendían a ejercitar la voz, a modular y dosificar los efectos, a prever y provocar reacciones. [...] Rulfo dejó narrar en sus páginas a personajes locales o regionales de la Revolución y la Cristiada. Dejó que voces primarias condujeran sus historias y por eso prefirió los textos en primera persona; es que esa primera persona pobló su infancia, además de todo porque la costumbre de contar lo que nos pasa se agudiza cuando la vida está en peligro.¹⁹⁷

La importancia de los relatos orales se vuelve un elemento que se integra dentro de la subjetividad que sirve para contar la historia propia y en el caso de Rulfo, sirvió para edificar una *memoria cultural* que se fundó gracias a esta transmisión oral que se da entre humanos, intercalando testimonios, historias, relatos, narrativas. Es el acto de narrar lo que formará una *memoria comunicativa*, este término es propuesto por Assmann, quien lo define de la siguiente forma:

La memoria comunicativa no es institucional; no es compatible con cualquier institución de aprendizaje, transmisión e interpretación; no es cultivado por especialistas y no es convocado ni celebrado en ocasiones especiales; no está formalizado y estabilizado por ninguna forma de material simbólico; vive en la interacción y la comunicación cotidianas y, por esta misma razón, tiene sólo una profundidad de tiempo limitada que normalmente no alcanza más atrás de ochenta años, el lapso de tiempo de tres generaciones. Sin embargo, existen marcos, “géneros

¹⁹⁶ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 297.

¹⁹⁷ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 46.

comunicativos”, tradiciones de comunicación y tematización y, sobre todo, los lazos afectivos que unen a familias, grupos y generaciones.¹⁹⁸

La *memoria comunicativa* se origina a través del relato, a través del ejercicio de transmitir, ahí está su fuerza, a diferencia de la *memoria cultural*, no está en la dimensión simbólica, sino en el acto de comunicar. La *memoria comunicativa* se encuentra situada entre la poética que recae en el proceso creativo de Rulfo y entre la *memoria cultural* que será la construcción de una memoria más extensa, de una memoria colectiva.



La obra literaria y fotográfica de Rulfo son expresiones/manifestaciones culturales que forman parte de las prácticas de la *memoria cultural*, las cuales poseen discursos específicos que repercuten en la construcción de historicidad. El sentido de experiencia que integra el *testimonio* va marcando otra manera de entender la historia personal como la historia en términos generales. Sobre la concepción de advertir *la historia a contrapelo*, Sergio Villena advierte: “El escrutinio del pasado que realiza el materialista histórico consiste, por el contrario, en romper con esa forma de continuar la opresión de los vencidos, para lo cual es necesario, precisamente, ‘pasarle a la historia el cepillo a contrapelo’, es decir, realizar una crítica de la ideología del historicismo con el fin de mostrar la otra cara de la historia: la historia de los vencidos, de sus sufrimientos y de sus resistencias”.¹⁹⁹ Tanto la literatura de Rulfo como su fotografía está plagada de universos des-

¹⁹⁸ Assmann. “Communicative and Cultural Memory”. *Media and Cultural Memory*, 111.

¹⁹⁹ Sergio Villena. “Walter Benjamin o la historia a contrapelo”. *Revista de Ciencias Sociales*, 97
<<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15310009>>
(Consulado: 15 de julio de 2021).

iguales que desde su *testimonio* va abriendo posibilidades que nos enseñan, con otros ojos, a mirar las representaciones y las narraciones de esos ámbitos rurales.

Bien parece que su literatura y su fotografía nos sitúan –la mayoría de las ocasiones– en ambientes rurales, desde donde cuerpos hablantes expresan discursos desalentadores. Estos elementos reclaman el más exigente ejercicio de escucha y reconocimiento ante lo singular. Sobre el trabajo fotográfico de Rulfo, André Stoll comenta:

[...] Juan Rulfo podría prometer auténticos paraísos del exotismo. Sin embargo, esto es lo último que pretenden evocar sus fotografías. Lejos de ahí, desvaneciendo tales expectativas turísticas, estos supuestos iconos de un primitivismo idílico revelan las huellas de violencia, la destrucción y la muerte, que una inexorable catástrofe histórica cinceló en ellos. Sobre la tierra yerma aparecen diseminadas ruinas de iglesias y palacios de cuyas fachadas se han desprendido los ornamentos; la maleza invade los relieves aztecas, salpica por impactos de bala, y los torsos totonacas incrustados en muros medio derruidos; los instrumentos musicales, abandonados por sus dueños en pánico, se recortan contra el cielo como desmesurados insectos; algunas ancianas erguidas ante pilas de escombros; y una y otra vez esas descompuestas cruces de madera que por doquier se clavan sobre las solitarias tumbas y que en nada recuerdan a las dulces calaveras de azúcar del día de los difuntos en México...²⁰⁰

Los replanteamientos de lo singular obligan a generar aproximaciones críticas sobre los productos artísticos, particularmente las imágenes; es así como al indagar sobre una imagen es un requisito inapelable inquirir sobre los discursos *otros* que la conforman, en el momento de su creación, difusión y consumo, así como reflexionar en los momentos bélicos y violentos que repercutieron en la experiencia de vida de su creador. Considerando lo propuesto por Adorno y Horkheimer: “Jamás se da un documento de cultura que no sea también un documento de barbarie”²⁰¹, se puede pensar que los registros literarios y fotográficos de Rulfo, al considerarlos como documentos de cultura, ofrecen también una mirada a la violencia, la soledad y la muerte que experimentó, no sólo el escritor, su familia o conocidos, sino también todos sus lectores o espectadores, quienes unen sus referentes simbólicos en *memorias colectivas*. Sobre las relaciones simbólicas en la obra de Rulfo, González Boixo comenta en su texto “«Pedro Páramo»: Interpretaciones simbólicas de carácter mítico”:

Los símbolos, convenciones culturales que nos permiten representar una idea o un concepto mediante una imagen o una historia concreta, son consustanciales a la realización artística. [...] ¿Aceptamos un relativismo crítico por la que el lector puede dar por válida cualquier interpretación

²⁰⁰ André Stoll. “Iniciación fotográfica en la mexicanidad. Los desconcertantes mundos surrealistas de Juan Rulfo, visitados por una peregrino europeo”. *Los murmullos. Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, 1999, 56

²⁰¹ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 341.

²⁰¹ Villena. “Walter Benjamin o la historia a contrapelo”. *Revista de Ciencias Sociales*, 97.

simbólica, lo que le permitirá apreciar la incorporación del símbolo en el proceso creativo de la obra literaria? El autor puede incluir el símbolo de manera consciente, siendo evidente para el lector [...], pero, en muchas ocasiones, son símbolos que el autor utiliza de manera inconsciente, en razón de que forman parte de su acervo cultural. [...] El valor universal de los símbolos permitirá que lectores de ámbitos culturales diferentes vean reflejadas en la obra de Rulfo versiones locales de esos símbolos.²⁰²

Lo anterior propaga, desde el recurso simbólico, aquella información referente a las imágenes y la narrativa literaria en tanto documentos de cultura, lo que puede posibilitar un entendimiento universal desde el conocimiento individual, como consecuencia de las lógicas de violencia que se originaron en el país, proponiendo y subrayando el concepto de *memoria*.

Se puede decir que las imágenes creadas gracias al proceso mecánico de la cámara fotográfica se relacionan con las imágenes literarias que se crean a partir de un proceso subjetivo y abstracto, este último se vale de las referencias lingüísticas, anímicas, emocionales, afectivas y visuales de cada individuo. Ambas producciones de imágenes, tanto las literarias como las fotográficas, pueden poseer ciertos paralelismos, que revelan distintas formas de advertir, crear y configurar productos matéricos, es decir, el arte desde su percepción como objeto, pero dejando claro que son dos manifestaciones artísticas diferentes con sus distintas estrategias y soportes de representación. Paulina Millán, en su artículo titulado “Construcciones paisajísticas en *El llano en llamas*”, intenta encontrar paisajes reales a través de las fotografías de Rulfo en comparación con la narrativa de sus cuentos, es así como ofrece un registro de espacios geográficos, como conclusión expresa:

[...] deseaba compartir lo complicado y forzado que me resulta tratar de entender al Rulfo fotógrafo a partir del Rulfo escritor. Sin duda, en su narración se pueden hallar ecos de su manera de captar el paisaje o a la gente a través del lente de la cámara, pero su fotografía ofrece otros aspectos de estudios que han sido pasados por alto al entenderla como una extensión de su obra literaria, cuando se trata de dos maneras de entender, construir e interpretar la realidad.²⁰³

Ese gusto por la historia y por comprender, memorizar y no olvidar los momentos de vida o muerte de sus seres queridos, como su padre, madre o tíos, es para Rulfo, otra manera de comprender su vida, su origen. Es desde la construcción de visualidades que genera un ejercicio de reflexión, esto lo confirma Béatrice Tatard en su artículo que lleva por nombre “Juan Rulfo, ¿Fotógrafo? Nueva mirada hacia su obra” quien expresa:

²⁰² González Boixo, *Juan Rulfo. Estudios*, 199-200.

²⁰³ Millán, “Construcciones paisajísticas en *El llano en llamas*”, 64.

Esta alusión al poder catártico de la expresión personal no es exclusiva de la escritura. Fotografía significa, en sus raíces griegas, “escribir con luz”. Es probable que Rulfo sintiese con su cámara el mismo alivio. “Mi último refugio” y las casas en ruinas dieron una resolución visual y una forma palpable a sus obsesiones: las reminiscencias del Jalisco de su niñez y del núcleo familiar azotado por la guerra cristera. Estos dos medios de expresión son respuestas complementarias en Rulfo, quien se esfuerza así en descifrar su propia historia de huérfano y ponerla en orden.²⁰⁴

Rulfo testimonia su propia historia, narrada de forma escrita u oral, escrita con pluma, máquina de escribir o gracias al proceso técnico de una cámara fotográfica. Lo advierte Alberto Vital al comentar que: “La vitalidad de Rulfo rebasa con mucho el territorio del sistema literario. [...] De hecho, toda lectura es un acto creativo de segmentación y de articulación inédita conforme al poder y la inventiva de cada individuo. El inconsciente personal con su historia propia y sus mapas únicos y secretos, sabe reunir pasajes de literaturas y de artes en apariencia muy lejanas, y es esta actividad la que libra de la rutina a los autores y los trae de verdad al presente.”²⁰⁵

Para el concepto de *testimonio*, los testigos tienen una gran importancia simbólica en la reconstrucción de hechos. En la vida de Rulfo, los testigos son personajes que marcan su historia de vida y su producción artística, del mismo modo, los hechos fatídicos tendrán una presencia fundamental, pues se relacionan con las revoluciones, los conflictos armados, las rebeliones o pleitos tan presentes en la memoria de Rulfo. Al respecto, Alberto Vital expresa:

La narrativa y la fotografía de nuestro biografiado van a buscar una y otra vez esos espacios que reflejan tanto las secuelas de la violencia como la crisis de la cultura católica, y las trazas de los asentamientos indígenas. Rulfo entendió el sentido de las ruinas que miró desde pequeño. No es difícil imaginarlo en San Gabriel durante el primer año de la guerra cristera, antes que lo mandaran a Guadalajara: en los días en que no anunciaban batallas ni saqueos. [...] El efecto principal del estilo rulfiano se manifiesta aquí con fuerza: la imagen del lugar no está sólo en las palabras sino en una atmósfera donde el terror es el efecto puro de la simple soledad.²⁰⁶

La poética de Rulfo, aquellas cualidades visuales que recubren tanto la literatura como la fotografía, permite reflexionar sobre cómo este escritor se narró a sí mismo parte de su historia construyendo una resonancia que generó formaciones en la memoria colectiva. La cualidad visual tanto de las imágenes literarias como visuales en Rulfo aporta cuestionamientos en torno a la configuración de las narraciones de vida, de aquellos que permiten formular replanteamientos sobre la violencia que atravesó su producción artística y los relatos que de ella se desprenden.

²⁰⁴ Tatard, “Juan Rulfo, ¿Fotógrafo? Nueva mirada hacia su obra”, 42.

²⁰⁵ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 341.

²⁰⁶ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 96.

EL *discurso desalentador* dentro de la narrativa de Rulfo posee una potencia más profunda, vinculada principalmente a problemáticas de corte existencial, pues la estructura narrativa va ligada a cuestionamientos sobre identidad, sobre una conciencia hacia la imperfección, hacia la mirada crítica de un contexto desaventurado, en palabras de Rosser: “[...] como en otros textos de Rulfo, hay una corriente oculta de simpatía para con la protagonista de ‘La vida no es muy seria en sus cosas’. Se asocia con él una pérdida de identidad. Su existencia triste, su desesperación, y su desolación sirven para fragmentar aún más su identidad. El lector se inquieta, no tanto por la protagonista misma, sino por el sentido penetrante de una existencia humana desamparada, una existencia irrevocablemente condenada.”²⁰⁷

Miguel Ángel Garrido define que “El nombre *existencialismo* se deriva de la definición que dio Heidegger de la persona: “La esencia de la persona consiste en su existencia” (en su diario vivir entre las cosas del mundo y con las otras personas).”²⁰⁸ Aunque la noción filosófica sobre existencialismo suscita connotaciones más complejas que el mismo término obliga a pensar, lo que se puede relacionar a partir de este vínculo entre el estilo narrativo de Rulfo y el carácter filosófico del término es este ejercicio de conciencia sobre el propio ser, aspecto que está relacionado con los personajes de Rulfo, como menciona Rosser:

En resumidas cuentas, todos los personajes de Rulfo parecen vagar en la oscuridad, encarnaciones de ánimas en pena, –sean o mujeres. [...] Cuando se toma la obra de Rulfo en su totalidad, es evidente que el maestro mexicano toma un nuevo camino dentro de su territorio literario con este cuento “olvidado”. Juan Rulfo proyecta un rayito de luz sobre la primera de muchas figuras umbrías que poblaron el pavoroso mundo de su narrativa subsecuente, esos seres llenos de imperfecciones y de tan poca esperanza, esa gente melancólica predestinada a la destrucción y al olvido.”²⁰⁹

Este estilo literario recurre a la vinculación que caracteriza dicho *discurso desalentador* en relación con otros elementos que, a partir de imágenes visuales y literarias, ayudan a formar una atmósfera que resuena tanto en la conciencia del lector como de los personajes. El ejercicio de conciencia que se origina a partir de la narrativa de Rulfo ofrece estatutos de reflexión, a partir de hilar un

²⁰⁷ Rosser, Harry. “Un cuento olvidado de Juan Rulfo.” *Revista Iberoamericana*, p. 193-202, ene-marzo. 1990. Vol. LVI, Núm. 150, enero-marzo, 1990, 199.

<<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4677/4841>>
(Consultado: 02/02/2022)

²⁰⁸ Morón-Arroyo, Ciriaco. *Existencialismo*. Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI), Dirigido por Miguel Ángel Garrido, s/f.

<<http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Existencialismo.pdf>>
(Consultado: 11/03/2022)

²⁰⁹ Rosser. “Un cuento olvidado de Juan Rulfo.” 199.

discurso que va narrando las vicisitudes personales, pero también y de forma desesperanzadora, la misma angustia del ser humano y su existencia. “No es posible despertar a la conciencia sin dolor...”, enunció Carl Jung. Desde aquí, la *memoria* representa un papel determinante en la confección de la historia propia, las vivencias y la versión que nos narramos sobre nuestra vida poseen una gran fuerza sobre la historia que contamos a los demás. Parecerá entonces que el *discurso desalentador* se asoma, se esconde y juega con Rulfo entre sus fragmentos literarios y algunos fragmentos biográficos que marcaron su transitar. Sobre las vivencias que Rulfo tuvo en relación con la violencia, él mismo comenta:

Cuando se fue a la Cristiada, el cura de mi pueblo dejó su biblioteca en la casa porque nosotros vivíamos frente al curato convertido en cuartel y, antes de irse, el cura hizo toda su mudanza. Tenía muchos libros porque él se decía censor eclesiástico y recogía de las casas los libros de la gente que los tenía para ver si podía leerlos. Tenía el índice y con ése los prohibía, pero lo que hacía en realidad era quedarse con ellos porque en su biblioteca había muchos más libros profanos que religiosos, los mismos que yo me senté a leer, las novelas de Alejandro Dumas, las de Víctor Hugo, Dick Turpin, Buffalo Bill, Sitting Bull. Todo eso lo leí yo a los diez años, me pasaba todo el tiempo leyendo; no podía salir a la calle porque te podía tocar un balazo. Yo oía muchos balazos. Después de algún combate entre los federales y los cristeros había colgados en todos los postes. Eso sí, tanto saqueaban los federales como los cristeros.²¹⁰

Generar reflexiones sobre la violencia y los discursos desalentadores que se originan a partir de ella, así como la suma de sus visualidades revelan que la violencia forma parte de la historia de la humanidad. Lo que se percibe como fotografías de los ámbitos rurales a partir de 1930 documentadas por Rulfo son fragmentos que exponen esa agresión que continúa trastocando nuestro presente, como lo advierte Benjamin: El “tiempo ahora”, como modelo mesiánico, “resume en una abreviatura enorme la historia de toda la humanidad.”²¹¹ La idea de este subcapítulo es pensar la fotografía y la literatura como dos universos que se complementan, pero que más allá de ilustrarse el uno al otro ofrecen múltiples visualidades que desde soportes distintos posibilitan reflexiones sobre el proceso creativo, su historia de vida y a su vez su función como narrador visual y literario, labor que repercute en la formación y crítica de la historicidad. Lucy Bell en su artículo “Nuevas perspectivas: una aproximación a lo visual en los cuentos de Juan Rulfo” relaciona el impacto del proceso mecánico de la fotografía desde Benjamin y la obra visual de Rulfo desde el análisis de la experiencia del shock, como experiencia que relaciona la

²¹⁰ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 95.

²¹¹ Villena. “Walter Benjamin o la historia a contrapelo”. *Revista de Ciencias Sociales*, 99.

modernidad con los rastros de violencia en la narrativa literaria del escritor. Al respecto, Bell advierte:

Para Walter Benjamin, la experiencia del *shock* caracteriza e incluso define la experiencia de la modernidad y la producción artística moderna. Según él, los desarrollos sociales, económicos y tecnológicos han producido un gran cambio en la vivencia de la vida cotidiana. [...] Y agrega que, entre “los innumerables actos de intercalar, arrojar, oprimir, etcétera, el “disparo” del fotógrafo ha tenido mayores consecuencias. Bastaba hacer presión con un dedo para fijar un acontecimiento durante un periodo ilimitado de tiempo. [...] La tecnología fotográfica permite congelar el instante con solo pulsar un botón, lo que corta el momento fotografiado de la secuencia temporal y le confiere inmortalidad.”²¹²

En la poética de Rulfo, una de sus cualidades, uno de sus sellos distintivos tanto en la fotografía como en la literatura, es ofrecer elementos simbólicos con los cuales nos reconocemos, pues los elementos subjetivos que integran su narrativa o sus visualidades han estado presentes a lo largo de la humanidad, marcándola y recubriéndola de forma constante y atemporal. La poética de Rulfo, aquella que recubre su obra artística, ofrece replanteamientos sobre la historia del artista y la historicidad que ayudó a construir a partir de su experiencia de vida, posicionando a los lectores y espectadores como testigos de varios momentos que hacen evidente la crítica de nuestro devenir.

Sobre el papel del testigo dentro de *El Llano en llamas*, Gerardo Meza comenta: “*El Llano en llamas* inaugura una nueva forma de la intención narrativa, en la que los relatos que inicia *in medias res* –es, cuando la historia se narra temporalmente, no al principios sino en un nudo– se dan a conocer por el narrador que se sitúa en una focalización interna; participa de los acontecimientos como protagonista o como testigo, y los hechos que relata son vistos desde su subjetividad.”²¹³ La narrativa de Rulfo, aquella que ofrece imágenes tanto literarias como visuales, hace evidente la potencia de la imagen, la función de la fotografía como mecanismo moderno que registra actos de violencia, de soledad, de desaliento, posibilitando así su inmortalidad. Estos mundos des-iguales ofrecen la opción de crear cuestionamientos en torno a las imágenes, la temporalidad y la experiencia de lo subjetivo desde el testimonio de su creador, lo que permitirá repensar de forma crítica el pasado desde nuestro tiempo presente. La poética de Rulfo sugiere replanteamientos desde su sello distintivo que caracteriza la literatura y la fotografía en tanto documentos culturales que obligan a reflexionar en la construcción de historicidad, la violencia y

²¹² Bell, “Nuevas perspectivas: una aproximación a lo visual en los cuentos de Juan Rulfo”, 67.

²¹³ Meza, “La muerte como visión social en la obra breve de Juan Rulfo”, 101.

discursos desalentadores que la recubren, de esta forma se puede dar paso a la poética audiovisual como herramienta de enunciación crítica desde/entre la historia y la cinematografía.

Rulfo y el cine como *sello encarnado*. La poética *rulfiana*, una extensión del territorio creativo

Entre 1944 y 1964 Rulfo se ve fuertemente interesado por la cinematografía, se involucró con Antonio Reynoso en el año de 1960 para grabar *El despojo*, en donde su intervención fue decisiva para la experimentación cinematográfica que caracteriza el filme, Alberto Vital reconoce que Rulfo fungió como *codirector*²¹⁴ del metraje, por esta razón se puede suponer que su función ofreció exploración sobre la configuración de las composiciones y el guion, en donde expuso discursos y simbolismos alejados de las referencias idealistas del cine industrial comercial de la época, en el que participaban importantes personalidades, tanto a nivel actoral como a nivel técnico. Al respecto, Vital advierte:

El nombre de Gabriel Figueroa marca la época con su genio para los encuadres, los claroscuros, y el aprovechamiento del áspero relieve mexicano durante aquellos años en que, justo cuando la Revolución se alejaba de sus postulados básicos, la gesta era idealizada como fenómeno compensatorio a través de las figuras de Pedro Armendáriz, Dolores del Río, María Félix, Jorge Negrete. Era el tiempo en el que el nacionalismo se volvía en las pantallas un nacionalismo romántico, un romanticismo nacionalista.²¹⁵

El fenómeno de la experimentación e innovación cinematográfica es un aspecto que interesaba a Rulfo y es importante para evidenciar algunas propuestas cinematográficas en las que éste decidió participar, como lo comenta Vital:

Rulfo no sólo efectuó la crítica de los regímenes de la Revolución; ejerció igualmente la crítica de las propuestas de imaginarios hechas por directores del Nuevo Régimen. Y en todo esto desempeñó un papel central en la oposición táctica del pasaje romántico y la imagen indígena que se incorporaba a aquel como pura esencia de sí mismo: 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 contradictorias dinámicas de la vida cotidiana.²¹⁶

Debido a lo anterior, es importante considerar la posibilidad de que para Rulfo existiera una propuesta diferente de desenlaces o visualidades, al introducir tanto en su narrativa literaria como dentro de su colaboración audiovisual otro tipo de historias o corporalidades que se encontraban alejados de la esteticidad de un corte, tal vez, romántico o idealista. Aquellos actores que continúan

²¹⁴ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 255.

²¹⁵ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 255.

²¹⁶ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 256.

siendo las estrellas protagónicas del cine de la Época de Oro revelan la importancia que tenía la corporalidad dentro de las lógicas de representación que llevaban hasta trastocar los imaginarios colectivos. La esteticidad de los cuerpos que encarnaban las celebridades como Pedro Armendáriz, Dolores del Río, María Félix, Jorge Negrete o Pedro Infante en contraposición con las corporalidades anónimas que se exhibieron tanto en *El despojo* como en *La fórmula secreta*, evidencian que la imagen posee una importancia trascendental para la comprensión e identificación de los cuerpos, tanto para los espectadores como para aquellos que se encarnan como íconos cinematográficos.

La colaboración de Rulfo en los metrajes *El despojo*, *La fórmula secreta* y *Pedro Páramo* ofrece aproximaciones para entender la confección del cine desde su orden y esencia más básica, más orgánica, más representativa. Es un giro hacia la importancia de la materialidad de aquellos cuerpos que confeccionan las visualidades de un metraje. Además de proponer que la *poiesis*, ese sello distintivo de Rulfo, a su vez, es la extensión del cuerpo creativo del artista mismo, que de forma abstracta se encarna en las imágenes cinematográficas y trasciende hasta llegar a las corporalidades con las que se relaciona su colaboración y adjetivo.

Para proponer el concepto de *sello encarnado* recurro al texto titulado *Skin of film. Intercultural cinema, embodiment and the senses*²¹⁷ de Laura Marks, quien propone que la memoria subjetiva del espectador desencadena los recuerdos que fueron experimentados desde su *piel*, lo que creará una sensorialidad cultural, lo que plantea una consideración importante de la percepción del cuerpo y de sus sentidos para hablar en términos colectivos.

Es decir, el cine como experiencia que se advierte desde el cuerpo propio del espectador: “Para los artistas interculturales es más valioso pensar en la piel de la película no como una pantalla, sino como una membrana que pone a su audiencia en contacto con las formas materiales de la memoria”.²¹⁸ La poética de Rulfo permite considerarlo un artista comprometido en expresar su percepción con algunos momentos históricos que lo marcaron desde su niñez. Sus obras son una extensión de sí mismo, desde donde se expresan preocupaciones y cuestionamientos sobre su transitar. Para Marks, la teoría intercultural del cine será aquella que se encuentra preocupada por

²¹⁷ Marks, *La piel de la película. Cine intercultural, corporeidad y los sentidos*, 243

²¹⁸ Marks, *La piel de la película. Cine intercultural, corporeidad y los sentidos*, 243.

el impacto en el espectador, impacto que está relacionado por *la encarnación y la percepción de los sentidos*²¹⁹, así como de su impacto a nivel social.

Este acercamiento teórico y didáctico hacia el cine se genera a partir de aproximaciones multidisciplinarias a modo de excavación antropológica y fenomenológica. Para Marks los productos audiovisuales que son considerados cine intercultural deben, más allá de la experimentación, poner énfasis en su mensaje visual, el cual debe mostrar una preocupación en exhibir problemáticas relacionadas a la memoria cultural, es decir: “[...] donde se ha concedido a la visualidad óptica una supremacía única. Una diferencia relacionada entre el cine intercultural y otros tipos de cine experimental y convencional es que enfatiza el carácter social de la experiencia encarnada: el cuerpo es una fuente no solo de memoria individual sino también cultural”.²²⁰ En una entrevista realizada por Cristóbal Escobar a Laura Marks se expresa lo que para ésta última es la vivencia del cine intercultural: “Las películas ciertamente son productos audiovisuales pero, al experimentarlas con nuestros sentidos los espectadores traemos todo nuestro cuerpo a la pantalla, de modo que una película puede provocar múltiples respuestas sensoriales.”²²¹

La propuesta sobre el cine intercultural creada por Marks posee una influencia de las teorizaciones de Henri Bergson y Gilles Deleuze en relación con el cine, desde donde se entabla una cercana relación entre la historia del arte, la fenomenología, la neurociencia, la antropología, el feminismo, entre otras escuelas de pensamiento. De esta forma se puede replantear la idea de estudiar el cine desde la multidisciplina, pues todo cine, principalmente el *cine intercultural* aborda argumentos sensibles que circulan entre culturas para reflexionar sobre temas de hegemonía, dominación, exclusión, diáspora, todo lo anterior vinculado a la experiencia perceptual que rige la experiencia del cine, en donde se genera la proximidad desde el olfato, el tacto o el gusto.

Dicho lo anterior, es importante comentar que la colaboración de Rulfo dentro de la esfera cinematográfica expone cualidades visuales que a partir de elementos como la atmósfera rural, los cuerpos protagónicos/ anónimos o hablantes, así como los discursos desalentadores, ofrecen *otras* visualidades capaces de cuestionar la configuración hegemónica que dictaba el cine mexicano comercial de esa época principalmente. Sobre este punto, Vital expresa: “En resumen, el paisaje

²¹⁹ Marks, *La piel de la película. Cine intercultural, corporeidad y los sentidos*, 12.

²²⁰ Marks, *La piel de la película. Cine intercultural, corporeidad y los sentidos* 13.

²²¹ Escobar, C. “Correspondencias con Laura U. Marks”, *La Fuga*, 24. 2020,
< <http://2016.lafuga.cl/correspondencias-con-laura-u-marks/1035> >
(Consultado: 09/12/2022)

en la literatura y en la fotografía de Rulfo pudo estar influido por la conciencia de que el paisajismo revolucionario a través del cine urgía un análisis agudo y una expresión distinta, mucho más perspicaz, del papel del entorno geográfico en la historia de México y en el imaginario hegemónico.”²²² La poética de Rulfo y la singularidad que enmarca su obra artística (literaria, fotográfica y cinematográfica) resonó en la confección de un imaginario colectivo experimentado por sus lectores y espectadores construyendo simbolismos que ofrecen *otras* imágenes que pertenecen también al cine mexicano de los sesenta. Aquí podemos advertir que *estas otras visualidades también son México*, tomando como referencia la frase de Rulfo: “uno de tantos Méxicos”²²³. Estas visualidades poseen la potencia de generar reflexiones sobre temas concernientes a la formación de los imaginarios colectivos; al respecto, Tatard expresa:

A Juan Rulfo la fotografía le sirvió tal vez como contrapunto a su escritura; integraría la fotografía a su labor de creación literaria como la música que proporciona un contrapunto a las imágenes de una película. En cuanto a su oficio de escritor, Juan Rulfo dijo: “Lo que hago es una trasposición literaria de los hechos de mi conciencia. El escritor no desea comunicarse, sino que quiere explicarse a sí mismo. [...] Pasaba las noches con mis angustias y mi conciencia. Me puse a escribir para librarme de aquellas sensaciones”.²²⁴

Aquellas sensaciones referidas por Rulfo permiten corroborar que es desde su conciencia desde donde se configuran ideas, propuestas, imágenes o explicaciones que se vuelven materialidad al ser escritas en papel o máquina de escribir, de igual forma pasa con sus registros fotográficos y sus afinidades audiovisuales expuestas principalmente en *El despojo* y en *La fórmula secreta*. En *Pedro Páramo* el proceso fue diferente, aun así, lo que siempre se pretendió era tratar de exponer esa atmósfera *rulfiana*, por lo que Rulfo y su poética, sus cualidades visuales, siempre fueron un parámetro o marco de referencia para construir tanto el guion como las imágenes en movimiento que integraron la película. Sobre la fuerte referencia que representó Rulfo para algunos directores de cine como Mitl Valdez²²⁵ y Velo, Weatherford comenta los siguiente:

“Es muy difícil aproximarse a Rulfo” explicó Valdez. Aunque parezca contradictorio, la figura de Rulfo pesó mucho, mucha gente seguramente pensó que por ser una obra de Rulfo las tenía todas

²²² Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 257.

²²³ González González Boixo, *Juan Rulfo. Estudios*, 297.

²²⁴ Tatard, “Juan Rulfo, ¿Fotógrafo?”, 42.

²²⁵ Cineasta mexicano nacido en 1949. Su formación como cineasta la realizó en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, lugar del que fue director de 1997 a 2004. Dentro de su filmografía se encuentran dos metrajes que tomaron como referencia la narrativa de Rulfo: *Tras el horizonte* (1985) y *Los confines* (1987).

ganadas, porque me estaba apoyando en un escritor de gran prestigio. Pero no, fue justamente al revés”. Carlos Velo había sentido también ese peso y lamentaría el resto de su vida su falta de tino al tratar de igualar la complejidad y la riqueza de su fuente de inspiración²²⁶.

*Dichas sensaciones expresadas por Rulfo parten de un cuerpo que las percibe e identifica, el cuerpo de Rulfo poseía inquietudes que se reflejaban en sus productos creativos. Esto reafirma que la poética, si bien es un sello que caracteriza la obra de un artista en particular, también tiene la capacidad de ampliarse hasta convertirse en una extensión del territorio creativo del artista, volviendo este sello distintivo en un *sello encarnado*. Considero que este *sello encarnado* genera una resonancia en sus lectores, espectadores o audiencias, y se convierte en la explicación perfecta para esclarecer que es desde el campo creativo de la singularidad en el que se llegan a configurar imaginarios colectivos, en donde los símbolos promueven reacciones a los públicos, sobre todo cuando se trata de la transmisión desde el ámbito cinematográfico. Al respecto, Marks refiere lo siguiente:*

Quiero enfatizar la cualidad táctil y contagiosa del cine como algo con lo que los espectadores nos rozamos como un cuerpo más. Las palabras contacto, contingente y contagio comparten la raíz latina *contingere*, “tener contacto con; contaminar; caer”. Las circunstancias contingentes y contagiosas de los eventos de cine intercultural provocan una transformación en su audiencia. [...] Las obras contaminan las ideas de distinción cultural de los espectadores, involucrándonos a cada uno de nosotros en ellas. Además de tener significados para el público, estas obras reciben impresiones de las personas que las han visto. El cine intercultural construye estas impresiones como un palimpsesto y las transmite a otros públicos. La propia circulación de una película entre diferentes espectadores es como una serie de contactos cutáneos que dejan huellas mutuas.²²⁷

La revisión del cine influenciado por la obra de Rulfo o aquel que adaptó su obra revela que el campo de lo sensible está vinculado con la singularidad poética, lo que puede presentar cuestionamientos que atañen no sólo a la confección de la historia del artista en cuestión, sino de también su papel como ente que trastoca otras subjetividades, otros cuerpos, otros territorios sensibles. Al respecto, Marks advierte: “El cine intercultural tiene motivos muy concretos para apelar al conocimiento de los sentidos, en la medida en que pretende representar configuraciones de percepción sensorial”.²²⁸ Dicha percepción sensorial es factible a partir de los sentidos; oído y vista, particularmente, es decir, se perciben con el cuerpo y es desde la memoria desde donde se

²²⁶ Weatherford, *Juan Rulfo y el cine*, 49.

²²⁷ Marks, *La piel de la película. Cine intercultural, corporeidad y los sentidos*, 12.

²²⁸ Marks, *La piel de la película. Cine intercultural, corporeidad y los sentidos*, 13.

plasman, en el caso de Rulfo, en papel o de forma visual. Sobre este aspecto, Vital comenta: “Juan nació en aquella atmósfera y aprendió a contar escuchando. No es casual que el último de los obstáculos antes de escribir *Pedro Páramo* –el de la falta de estilo, del todo adecuado– se resolverían gracias a la memoria auditiva”.²²⁹ Y es aquí donde Vital introduce un *testimonio* de Rulfo: “Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas esas situaciones. Pero no encontraba un modo de expresarlas. Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo”.²³⁰ Por lo tanto, gracias a los *testimonios* de Rulfo se puede suponer que su obra está fuertemente trastocada por sus sentidos, por sus sensaciones, por su cuerpo, por su memoria, aspectos que intervinieron de forma directa en la creación de su obra.

Las imágenes confeccionadas gracias a la influencia o colaboración de Rulfo, es decir, las creadas por Reynoso, Gámez o Velo, poseían, como marco de referencia, la narrativa de Rulfo, lo que intervino en la confección de ciertas imágenes en movimiento. Posiblemente esta sea la razón por la que se puede percibir una extensión del campo literario del escritor dentro del contenido global o en algunas de sus secuencias pertenecientes a los metrajes: *El despojo*, *La fórmula secreta* y *Pedro Páramo*. Sobre la relación entre los sentidos y la evocación de memoria para la construcción de imágenes, Marks expresa: “Cuando el lenguaje no puede registrar recuerdos, a menudo buscamos imágenes. Cuando las imágenes no logran revivir la memoria, podemos buscar los secretos bien guardados de los objetos. Desempaquetando los secretos codificados en imágenes y objetos, encontramos la memoria de los sentidos”.²³¹ Una de las maneras de poner en tela de juicio la memoria cultural, los imaginarios colectivos o la narrativa histórica, muchas veces de corte hegemónico, puede ser a través del cine y del territorio de lo sensible que lo recubre, así se puede entender el tipo de narrativa que éste posee, la cual es compartida por una construcción de imágenes determinadas. Pues como Marks advierte:

[...] el *sensorio* [...] es decir, el sensorio, varía tanto cultural como individualmente; por tanto, esperaríamos que el cine representara la organización sensorial de una cultura determinada. A menudo, el sensorium es el único lugar donde se conservan los recuerdos culturales. Para el cine intercultural, por tanto, la experiencia sensorial está en el corazón de la memoria cultural. Toda esta evidencia del rico cultivo de la experiencia sensorial solo es útil para comprender el cine si podemos comprender la experiencia cinematográfica como experiencia multisensorial [...] Cabría esperar

²²⁹ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 46.

²³⁰ Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, 46.

²³¹ Marks, *La piel de la película. Cine intercultural, corporeidad y los sentidos*, 195.

que los artistas sospecharan un poco de la capacidad del aparato cinematográfico para representar sus preciados, y a menudo no audiovisuales, conocimientos sensoriales.²³²

El *sensorium* para Marks es el conjunto de los sentidos, pero determinado e influenciado por la cultura que lo forma, pues es desde el referente cultural que nos es enseñado, no sólo a usar el cuerpo, sino también a interpretar la información que los sentidos reciben. En palabras de Marks: “El *sensorium* está formado por la cultura: produce un mapa del mundo “objetivo” que refleja nuestra configuración cultural de los sentidos. [...] nuestro sensorio crea el mundo “subjettivamente” para nosotros. Por lo tanto, uno esperaría que en una cultura ocularcéntrica, las personas experimentarán y producirán el mundo como un mundo principalmente visual”.²³³ Para algunas culturas, la vista es uno de los ejercicios más influyentes para la comprensión del mundo, con esta acción se cimientan las maneras de percibir lo que está alrededor, dando también la posibilidad de crear una subjetividad que confeccionará una mirada propia ante las vivencias recibidas, compartidas o imaginadas.

Una poética cinematográfica rulfiana. Propuesta para pensar en la *atmósfera rural*, el *cuerpo protagonista/cuerpo hablante* y el *discurso desalentador*

En este estudio, la atención se concentrará en la representación dentro de los filmes que gira en torno a la atmósfera rural, las edificaciones en ruinas, los paisajes desérticos y áridos, así como los cuerpos hablantes o protagonistas en constante movimiento/en fuga, desde donde experimentan estados de insatisfacción o búsqueda, aspecto que se puede corroborar en los discursos desalentadores que configuran el guion. Por lo tanto, menciono tres importantes visualidades que engloban rasgos o cualidades *rulfianas*, los cuales en este estudio son propuestos como constantes o hilos conductores que se presentarán en correlación en algunos fragmentos de la narrativa literaria de Rulfo, pero principalmente expuestos dentro de estos metrajés:

Atmósfera rural

La representación de este rasgo característico se centra en focalizar paisajes desérticos y áridos, donde prevalecen cactáceas, matorrales, arbustos y hierba baja o árboles de poca altura. Por otro lado, también prevalece la representación de la tierra, tanto como elemento empleado para

²³² Marks, *La piel de la película. Cine intercultural, corporeidad y los sentidos*, 195.

²³³ Marks, *La piel de la película. Cine intercultural, corporeidad y los sentidos*, 13.

la construcción de edificaciones en ruinas, así como elemento metafórico que refleja a nivel simbólico desaliento y soledad. Considero importante mencionar que la atmósfera rural se caracteriza principalmente por no contar con sectores de salud, cultura o educación especializados, además de poseer una población más baja que aquella que prolifera en zonas urbanas: “El número de habitantes de una localidad determina si es rural o urbana. De acuerdo con el INEGI, una población se considera rural cuando tiene menos de 2,500 habitantes, mientras que la urbana es aquella donde viven más de 2,500 personas.”²³⁴ En 1960, década en la que se rodaron *El despojo*, *La fórmula secreta* y *Pedro Páramo*, el porcentaje de habitantes que residían en comunidades rurales era el 49%, según el INEGI.

La población general en México, en aquella década, era de 37.77²³⁵ millones y la que vivía en zonas rurales, considerando las fuentes mencionadas, era de 18.5073 millones, es decir, de porcentaje menor, esto ha ido cambiando con el paso del tiempo. La atmósfera rural es importante, ya que será el espacio donde se llevarán a cabo la mayoría de los cuentos y novelas de Rulfo, así como *El despojo*, *La fórmula secreta* y *Pedro Páramo*. Carolina Sancholuz en su texto titulado “Territorios de la poesía y la violencia en *El Llano en llamas*. Sobre una poética del espacio en los cuentos de Rulfo”, comenta lo siguiente: “La atmósfera desolada del paisaje *rulfiano* se transforma en protagonista de sus relatos, imagen que no sólo es simbolización de soledad extrema, sino que alude en concreto al despoblamiento del campo jalisciense en los últimos años de la Revolución mexicana, incluida la rebelión cristera de 1926-1928.”²³⁶ La atmósfera rural que caracteriza tanto la narrativa de Rulfo como las imágenes en los filmes es árida, seca, David García comenta al respecto en su artículo “Raíces del cosmos en la narrativa de Juan Rulfo”:

Y tal vía recrea otra vez la cualidad de la tierra: el camino por el que transitan los personajes es por lo general polvoriento; los pies despiertan a la tierra, o la sacuden, o amasijan los pasos que por ella ya han pasado. Hay una conmutación entre la vida de quienes transitan por los caminos descritos por Rulfo y el destino de los sujetos. [...] El camino es esperanza

²³⁴INEGI. Población total según tamaño de la localidad para cada entidad federativa, 1950 - 2010.

INEGI. Censo de Población y Vivienda 2020.

<[HTTP://CUENTAME.INEGI.ORG.MX/POBLACION/RUR_URB.ASPX?TEMA=P](http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/rur_urb.aspx?tema=P)>

(Consultad: 21/02/2021)

²³⁵The World Bank's premier compilation of cross-country comparable data on development. World Development Indicators (WDI).

<<https://datatopics.worldbank.org/world-development-indicators/>>

(Consultado: 21/05/2021)

²³⁶ Sancholuz, Carolina “Territorios de la poesía y la violencia en *El llano en llamas*. Sobre una “poética del espacio” en los cuentos de Rulfo” en *60 Años de El llano en llamas. Reflexiones Académicas*, UNAM, 2015, 95.

fallida, porque la tierra parece un engaño que haría pensar que conduce a un lugar mejor, cuando lo único que lleva es a la tragedia, límite inexorable de la condición humana.²³⁷

La atmósfera rural es un espacio importante que será el escenario en donde casi siempre se hace evidente alguna vicisitud que es experimentada por los personajes. La atmósfera rural: sus tierras, montes, arbustos, o piedras serán testigos de historias, muchas veces, trágicas. La geografía de estos lugares será los ojos y los oídos de aquellos cuerpos sufrientes: “Y los personajes bajan cada vez más, no sólo los de Pedro Páramo, sino todos aquellos a los que Rulfo pone en el camino, símbolo de la andanza del destino, en una profundidad que es la urdimbre de la locura y de la muerte. [...] El bajar la tierra es sinestesia de la desolación, pues tal elemento llama y atrae a los personajes porque son suyos: la madre tierra acoge a sus hijos para reengendrarlos una y otra vez”.²³⁸ La atmósfera rural es el recinto que enmarcará sucesos polémicos, en trágicos recuerdos, en miedos insoportables, en actitudes pecaminosas y violentas.

Da la impresión de que para Rulfo no hay otros espacios más adecuados para sus historias que los que las atmósferas rurales pueden exhibir. En *El despojo* la tierra está solitaria, en ruinas, la huida del protagonista se vuelve una caminata sin retorno, se convierte en “[...] un andar sin cesar ante un terreno que se ‘siente’ como si no tuviera límites”.²³⁹ En *La fórmula secreta* los grandes surcos de tierra forman agujeros donde los hombres descansan. En este filme, “La tierra se abre delante de los campesinos como tumba sin fondo”.²⁴⁰ En *Pedro Páramo* la tierra supura muertos, penurias, recuerdos dolientes, es como si “El atravesar por la geografía de los elementos hasta llegar al fuego sobre el que se halla Comala: el declive descrito para bajar a este pueblo es una analogía de la bajada al infierno”.²⁴¹ Rulfo hace visible la atmósfera rural de forma constante tanto en la narrativa de sus cuentos o novelas como dentro del lenguaje cinematográfico que integra estos filmes.

Cuerpo protagonista/Cuerpo hablante

En estos filmes, los protagonistas, quienes poseen cuerpos masculinos exclusivamente, ofrecen posibilidades de comprensión del argumento cinematográfico a partir de su intervención corporal

²³⁷ García Pérez, “Raíces del cosmos en la narrativa de Juan Rulfo”, 150.

²³⁸ García Pérez, “Raíces del cosmos”, 151.

²³⁹ García Pérez, “Raíces del cosmos”, 153.

²⁴⁰ García Pérez, “Raíces del cosmos”, 153.

²⁴¹ García Pérez, “Raíces del cosmos”, 153.

y la relación de esta última con los discursos expuestos en cada guion. A su vez, los guiones se enfocan en generar una narrativa desde el cuerpo, siempre considerando el estado y sentir corporal de sus personajes, quienes experimentan diversas situaciones, las cuales se vinculan y repercuten desde el *cuerpo hablante* del protagonista. Una de las propuestas de esta poética es revisar las constantes visuales que se encuentran dentro de los filmes, el *cuerpo hablante* además de la atmósfera rural, es otro de los rasgos que perduran en *El despojo*, *La fórmula secreta* y *Pedro Páramo*.

En la mayoría de los cuentos o novelas escritas por Rulfo se expone un origen o retorno hacia el cuerpo, desde donde los protagonistas o personajes exponen su sentir haciendo referencia a su estado corporal. Al respecto, Sancholuz expone: “Pero, además, todo ocurre en una dimensión espacial que atraviesa los relatos rulfianos, en los que la naturaleza penetra los cuerpos, los invade; la naturaleza se hace literalmente un cuerpo”²⁴². Las constantes relaciones que se establecen entre la trama y la corporalidad de los personajes es una cualidad que aparece de forma reiterativa dentro de estos metrajés. La confección de los guiones que pertenecen a estos filmes corrobora dicho rasgo, que parece ser reiterativo también en la escritura de Rulfo y a veces en su obra fotográfica.

Pedro, protagonista de *El despojo*, inicia su aparición con un monólogo que evidencia una preocupación por planear una huida, una fuga, la cual está por encima de conservar la misma vida, esa huida es un riesgo que atañe a su cuerpo y que lo pone en peligro. Pedro comenta: “A como dé lugar tengo que llevarme a mi mujer y a mi hijo. Ora que si se me atraviesa Don Celerino pues ya Dios dirá, pero lograré mi propósito. Y si me quitan la vida, qué importa”. Es evidente el vínculo que se establece entre la preocupación de escapar en relación con su muerte, la muerte que apela al cuerpo de forma directa, con el objetivo de dar sentido y potencializar el argumento trágico y general del filme. La angustia que experimenta Pedro se expone desde la vulnerabilidad de su existencia, reunida y aglutinada en su corporalidad.

Del mismo modo, en *La fórmula secreta* aparece un cuerpo con el que se inicia la secuencia que contiene el poema escrito por Rulfo, en esta secuencia una *voz en off* expresa: “Y aunque digan que el hambre repartida entre muchos toca menos, lo único cierto es que aquí todos estamos a medio morir y no tenemos dónde caernos muertos.” De nuevo se expresa la mención de ese estado de inexistencia, de término, de defunción, de aniquilamiento, que parece denunciar la pobreza y desaliento experimentados por los cuerpos que aparecen en la presente secuencia. Además, se

²⁴² Sancholuz, “Territorios de la poesía y la violencia”, 195.

mencionan, a lo largo del poema, frases que hacen referencia a diversas partes del cuerpo, o actos que se originan a partir de él, como, por ejemplo: “Hemos andado con el ombligo pegado al espinazo”, “alguien tiene que oírnos, aunque les revienten o reboten nuestros gritos”, “remolino de muertos”, “con la cara ensombrecida”, “al menos éstos ya no vivirán calados por el hambre”, estas frases poseen una importante fuerza descriptiva y gran potencia metafórica.

Por último, en *Pedro Páramo* aparecen diálogos y frases que remiten al cuerpo, sus múltiples sensaciones, experiencias, emociones y estados de vida o muerte. En este guion es indispensable hacer notar los actos que se mantienen entre una fluctuación de los cuerpos y los estados temporales en los que éstos se sitúan. Por ejemplo, Eduviges Dyada, al referirse a Abundio, el arriero, comenta: “El bueno de Abundio, así es que todavía me recuerda, yo le daba sus propinas por cada pasajero. Era un gran platicador, después no, como se quedó sordo decía que para qué hablar de cosas que él no oía.” En ese momento, Juan Preciado le responde: “Éste que yo vi, oía bien.” A lo que Eduviges le comenta: “No debe ser él, además Abundio ya murió.” La incapacidad de escuchar, en esta secuencia, no está relacionada con la muerte, sino con la vida. En esta secuencia la información relacionada con la sordera ofrece datos útiles para ubicar el estado de un personaje (Abundio) dentro del filme, aunque en otras ocasiones esa misma información vuelve difusa la certeza sobre el estado de su existencia.

De esta misma manera se mencionan oraciones que retoman al cuerpo como un elemento de significativa carga expresiva, de la misma manera es el cuerpo el que permite los actos de oír, hablar, escuchar, latir, murmurar, estar, pues estos se originan a partir de múltiples órganos corporales como la boca, el oído, el corazón, es por tal esta razón que estas frases son vitales para comprender la importancia que tiene el cuerpo: “Estás temblando, parece que vas a echar el corazón por la boca.”, “Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz.” “Todos estaremos muertos antes de nacer.” “¿Nunca has sentido el quejido de un muerto?” “En la casa donde estuve no me dejaban en paz los gritos, como que estaban asesinando a alguien.” Es así como la difusa relación entre los actos que surgen a partir del cuerpo (oír, hablar, escuchar, sentir, latir, murmurar, estar) es la misma que ofrecen confusión y complejidad para distinguir la temporalidad de los personajes y romper con una secuencia lineal de la trama.

Discurso desalentador

En *El despojo*, *La fórmula secreta* y *Pedro Páramo* se presentan frases que, además de ofrecer un sentido a la trama, enuncian de forma desbordada un sentido de desesperanza y pesimismo. En *El despojo*, Lencho, el hijo paralítico de Pedro, quien posee una carga simbólica fuerte, no puede caminar hacia aquel nuevo mundo hacia el que se dirigen, se encuentra inválido. A pesar de lo anterior, es a este cuerpo inmóvil al que se le ofrecen todas las promesas de una mejor calidad de vida. A él se dirigen las motivaciones y las esperanzas que sustentan y dan origen a la huida de su familia. Al preguntar hacia dónde huyen, Pedro advierte: “-A un lugar donde nos libremos para siempre de la gente dañina.” A pesar de las palabras de aliento, las pocas que ofrece Pedro a su hijo, éste último muere. En *La fórmula secreta* el poema se convierte en una especie de letanía, la cual, entre rostros de hombres y de imágenes de ángeles barrocos, hace peticiones que a base de ruegos se convierten en súplicas desalentadoras que reafirman las precarias condiciones de existencia. Hacia el final, este poema escrito por Rulfo advierte:

El alma se ha de haber partido
de tanto darle potreonos a la vida.
Puede que se acalambren
entre las hebras heladas de la noche.
O el miedo los liquide
borrándoles hasta el resuello.
San Mateo amaneció desde ayer con la cara ensombrecida.
Ruega por nosotros.
Ánimas benditas del purgatorio.
Ruega por nosotros.
Tan alta que está la noche y ni con qué velarlos.
Ruega por nosotros.
Santo Dios, Santo Inmortal.
Ruega por nosotros.
Ya están todos pachiches de tanto que el sol les ha sorbido el jugo
Ruega por nosotros.
Santo san Antónito.
Ruega por nosotros.
Atajo de malvados, retahíla de vagos
Ruega por nosotros
Cáfila de bandidos.
Ruega por nosotros.
Al menos éstos ya no vivirán calados por el hambre.²⁴³

²⁴³ Rulfo, *El gallo de oro y otros relatos*, 114.

De igual forma, en *Pedro Páramo* se pueden localizar frases desoladoras como aquella que enuncia Dolores Preciado, esposa de Pedro Páramo: “Comala, mi pueblo, donde los sueños se enflaquecieron, ahí, hijo mío, se ventila la vida como si fuera un puro murmullo.” Existen otras frases dentro del guion que revelan un mensaje de desencanto, como aquella que enuncia Damiana Cisneros a Juan Preciado: “La ilusión, eso cuesta caro”, o la que repite Susana San Juan: “Tú no sabes que nada es verdad, yo sí sé que hay alguien que nos está soñando y cuando despierte, tú y yo y Pedro Páramo y La Media Luna nos desvaneceremos como una pesadilla y todos estaremos muertos antes de nacer.”, también está la siguiente oración que le ofrece el Padre Rentería a Susana San Juan sabiendo que ésta se encuentra cercana a la muerte: “Tengo la boca llena de tierra [...]Trago saliva espumosa; mastico terrones plagados de gusanos que se me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar... Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que la taladran y devoran.”²⁴⁴ Asimismo, Juan Preciado escucha lamentos, súplicas de perdón en forma de letanía similares a las de *La fórmula secreta*:

Ruega por nosotros a la hora de nuestra muerte, amén.

Santa María

Ruega por nosotros

Santa Madre de Dios

Ruega por nosotros

Santa Virgen de vírgenes

Ruega por nosotros

Me acuso Padre que ayer dormí con Pedro Páramo

Ruega por nosotros

Me acuso de que tuve un hijo de Pedro Páramo

Ruega por nosotros

De que le presté mi hija a Pedro Páramo

Ruega por nosotros

Líbranos, Señor, del espíritu de fornicación.²⁴⁵

A lo largo del metraje, Juan Preciado escucha murmullos, recuerdos, relatos que van trazando de forma discontinua y atemporal la historia de Pedro Páramo, así como la de otros personajes que

²⁴⁴ Rulfo, *Pedro Páramo*, 120.

²⁴⁵ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, dir. Carlos Velo, CLASA Films Mundiales, Producciones Barbachano Ponce, 1967, 1:06:22.

<https://www.youtube.com/watch?v=Q8_ZRJKHfdk&t=5408s>
(Consultado: 12/05/2021).

vivieron en Comala. Las frases también hablan sobre el pueblo y sus fantasmas; es así como poco a poco se va narrando la muerte de los personajes, la vida de los difuntos o la muerte de aquellos que simulan estar con vida. *Pedro Paramo* es, también, la historia de un pueblo que, desde un relato pesimista, remite a la construcción de representaciones y miradas dolientes que envuelven otros regímenes históricos promovidos por el cine mexicano.

Harry L. Rosser advierte sobre el estilo narrativo de Rulfo lo siguiente: “La informalidad del título del cuento [“La vida no es muy seria en sus cosas”] y la tragedia inevitable que se comunican son rasgos caracterizadores tanto de este cuento como de todos los del escritor [...] En efecto, las cosas van de mal en peor en todo lo que Rulfo escribió.”²⁴⁶ Para entrar a un análisis más formal sobre la construcción literaria que caracteriza la obra de Rulfo, Rosser comenta que “Los rasgos fundamentales de las narrativas fragmentadas de Rulfo son la ambigüedad intencional, la falta de enfoque en el plano temporal, y una aproximación no lineal a los pensamientos y a las acciones de los personajes.”²⁴⁷ En los guiones de los presentes filmes coinciden varios factores que exaltan la cualidad desalentadora, de desánimo y desesperanza, no solamente es el importante estilo narrativo el sello distintivo de Rulfo, sino que también la fotografía, los fenómenos sonoros y la trama, es decir, la forma en la cual se compone y narra el relato, va confeccionando un lenguaje cinematográfico capaz de exponer una posible poética audiovisual *rulfiana* de los años sesenta.

Rosser comenta que “Al pensar en la estilística de Rulfo, lo más típico, según Luis Leal, es ‘el aura de vaguedad que se suspende sobre la identificación de la gente y de las cosas la indecisión de los personajes’ [...] Esta observación se podría extender a las acciones mismas, también, ya que el resultado final de muchos de los cuentos se deja irresuelto o simplemente implícito.”²⁴⁸ La trama que exhiben los tres metrajés exagera esta ambigüedad en términos narrativos, pues no ofrecen un desenlace específico o concreto, alentador o bienaventurado, sino que apuntan al desconcierto, al enigma, la incertidumbre, lo que genera en el espectador la misma suerte de desazón que en el lector. De esta manera, ambos se sumergen en un mundo incómodo, peligroso y amenazante, lo que genera sensaciones de desesperanza, condición que Rulfo era capaz de exacerbar de forma paulatina. En palabras de Rosser, “la disposición de ansiedad que aumenta paulatinamente es algo que Rulfo maneja con destreza”.

²⁴⁶ Rosser. “Un cuento olvidado de Juan Rulfo.” 194.

²⁴⁷ Rosser. “Un cuento olvidado de Juan Rulfo.” 196.

²⁴⁸ Rosser. “Un cuento olvidado de Juan Rulfo.” 196.

Capítulo III

“Ora no puedo volverme atrás...” *El despojo* (1960)

En este capítulo comienza el análisis visual de las tres películas que dan sentido a la presente investigación. En este apartado se exponen los diversos territorios a analizar, los cuales se mantienen como un hilo conductor entre los tres filmes, pero con algunas pequeñas variaciones, las cuales responden a problemáticas particulares dependiendo el argumento de cada metraje. En esta sección da comienzo el estudio de lo *estético-político* desde la problemática del caciquismo y los conflictos de administración geopolítica en algunas zonas rurales, así como de los cuerpos que las habitan.

De igual forma, se advierte, desde la noción compuesta titulada *contravisual-sensible*, una posibilidad de pensar en aquellos cuerpos ambivalentes que presentan la cualidad de mostrarse entre la dicotomía de la vida y la muerte, son cuerpos fantasmales que representan simbólicamente una mayor dimensión corpórea, pues expanden violencias y traumas que van más allá de la historia personal y subjetiva, aspecto que supone una exposición a traumas de índole históricas y colectivas. Por último, se exhibe el territorio *retórico-visual*, desde donde se pretende generar un análisis de un conjunto de metáforas que giran en torno a los espacios en ruinas y diversos elementos que se presentan en *El despojo*, con el fin de desmenuzar el título de ese metraje. La idea es entablar un juego con la palabra *despojo*, así como con sus diversos significados y usos, lo que obliga a indagar en las múltiples evocaciones que éste tiene al ser encontrado y expuesto a partir de diversas razones, representaciones visuales, connotaciones literarias y problemáticas históricas, políticas y económicas.

Síntesis de El despojo (1960)

El cortometraje de 12 minutos de duración comienza con un plano americano que enfoca al protagonista que se asoma a través de un gran número de ejemplares de la cactácea conocida en México, como órgano, chilayo o cardón, y que prolifera en estados como Jalisco, Puebla, Colima, Hidalgo y Michoacán. El primer hombre que aparece en este cortometraje responde al nombre de Pedro y él será cuerpo protagónico a lo largo de todo el filme, este cuerpo da la impresión de ser un habitante de la región, usa sombrero y lleva en la espalda un instrumento musical. Todo este preámbulo está acompañado por una música parecida a *Los sones de volador*, nombre que

caracteriza las composiciones genéricas que son utilizadas en el ritual de los voladores, el más popular es la danza de *Los voladores de Papantla*. La música de esta danza es producida gracias al sonido de la flauta de carrizo y el tambor. La ceremonia tiene su origen en la época prehispánica y su objetivo era fertilizar la tierra y solicitar lluvia debido a los largos periodos de sequía. Esta música será el sonido principal que acompañará muchas de las escenas del cortometraje.

Desde el comienzo de este filme se da a conocer la línea argumental a partir del recurso narrativo del guion, el cual inicia con la enunciación “*Ora no puedo volverme atrás...*” Las transiciones entre los fotogramas de esta primera parte del cortometraje denominada *fundido encadenado*²⁴⁹ de imágenes acentúan el acto reflexivo del protagonista. Este recurso permite que el espectador advierta dos imágenes a la vez hasta que un plano predomina al final. El montaje de dichas escenas destaca la importancia de la *elipsis*,²⁵⁰ pues este cortometraje juega con las dimensiones de tiempo y espacio, deja al espectador sumergido en un final difuso.

Después de expresar que el cacique don Celerino puede poseer los pocos bienes del protagonista excepto su mujer, éste comienza su recorrido, el cual da inicio o finaliza con el enfrentamiento con el cacique, quien dispara a Pedro, haciéndolo caer al suelo junto con su instrumento musical. Por su parte, don Celerino también es herido y asesinado por el protagonista. Estas escenas se desarrollan en un pueblo casi vacío, en el que predominan calles terrosas y casas desmoronadas. La iluminación natural sugiere un ambiente cálido y seco. En la escena siguiente se puede apreciar al protagonista corriendo en un ambiente diferente, entre árboles, pasto y ovejas, desaparece en su mano derecha la pistola con la que asesina a don Celerino, ahora lleva un palo

²⁴⁹ “Tipo de transición también denominada de disolvencia. Consiste en hacer desaparecer gradualmente un plano mientras el siguiente surge también en forma gradual. En la posición central de este efecto se observa una superposición o sobreimpresión de imágenes (tomas). Y en forma ampliada, por “disolvencia” se entiende todo plano donde haya sobreimpresión de imágenes”.

Guarino, Imagen y nuevos medios. junio 02, 2016.

<<http://imagenynuevosmedios5arte.blogspot.com/2016/06/montaje-enlaces-y-transiciones.html>>

(Consultado: 11/02/2019)

²⁵⁰ Para definir la función de elipsis me remito al concepto de Marcel, quien comenta lo siguiente sobre las elipsis de estructura: “Están motivadas por razones de construcción del relato, es decir, *razones dramáticas* [...]. Las más de las veces, la elipsis puede tener por objeto disimular un movimiento decisivo de la acción, ante el espectador, con el fin de suscitar en él un sentimiento de espera angustiante, que se llama *suspense*. [...] La elipsis puede servir incluso para la tónica dramática del relato y tener por objeto evitar una ruptura de la unidad tonal pasando por alto un incidente que no se corresponde con el entorno general de la escena. [...] También hay elipsis que se pueden llamar *simbólicas*, porque la ocultación de un elemento de la acción no tiene una función de suspense, sino que abarca un significado más amplio y profundo”.

Martin, *El lenguaje del cine*, 102.

largo, un detalle importante es que ya no lleva consigo su instrumento musical.²⁵¹ El protagonista llega a una casa austera, en donde le indica a su esposa Petra que tome sus pertenencias y, junto con su hijo Lencho, se dispongan a huir. La mujer, preocupada, le comenta que su hijo no puede caminar debido a que lo lastimaron en un enfrentamiento al tratar de defenderla. Los planos generales insinúan que el hombre y su familia emprenden una fuga que discurre entre paisajes llenos de árboles y calles áridas característicos de los pueblos de la zona. En alguna de estas poblaciones Petra logra cambiar sus pertenencias por dinero, el cual entrega a su marido. Pobladores de la región pasan por las calles y llaman la atención del protagonista. Dejan atrás el último pueblo, la familia atraviesa formaciones de tierra, barrancas y pequeños cerros.

El cortometraje, rodado en blanco y negro, no ofrece datos sobre el color de los paisajes, pero los diálogos del protagonista brindan información sobre la desigualdad y violencia que vive en ese lugar, menciona uno más fértil, al que supuestamente se dirigen. A la pregunta de su mujer “¿Y a dónde nos llevas, Pedro?“, éste contesta: “A un lugar donde nos libremos para siempre de la gente dañina”. Hasta este momento se conoce el nombre del protagonista, quien trata de darle ánimos a su hijo Lencho diciendo: “Ten ánimos Lencho, ya estamos cerca. Te aliviarás pronto. Allá donde vamos es tan verde la tierra, que hasta el cielo es verde. Allí no te lastimará nadie y podrás jugar sin que te muerdan las espinas o los cardones.”

Durante su huida, el protagonista advierte la presencia de un nahual cada vez que se cruzaba con otro personaje, así que apresura a su mujer. Grandes planos generales indican que la familia camina por amplias extensiones de tierra. Al caminar por pueblos desolados se escucha un alboroto de gente, lleno de gritos y música. Petra, siempre atrás de su marido, se detiene junto con él al advertir que algo le sucede a Lencho. Tras recostarlo sobre el piso, Pedro lo mueve y espera alguna señal de vida de su hijo, sin éxito.

Vuelven las transiciones en superposición de los fotogramas, se funden imágenes que parecen ensoñaciones, la de una mujer que amamanta a un bebé sugiere un recuerdo de Petra. En otra imagen, Petra aparece con el torso desnudo y peina su cabello, estas imágenes darán la impresión de ser creadas por la imaginación de Pedro. En la escena siguiente, otro *plano general*²⁵²

²⁵¹ Este instrumento parece ser un guitarrón mexicano inventado en México en el siglo XIX. Tiene parecido a una guitarra, pero es de dimensiones más grandes, anchas y su mango es más corto. Está diseñado para tocar las notas bajas.

²⁵² Este plano se emplea habitualmente para ubicar al espectador en un contexto determinado mostrándole información sobre un gran espacio o lugar importante que tener como referencia en contraposición con algún objeto o personaje. En palabras de Marcel Martin: “El plano general, que hace del hombre una silueta minúscula, reintegra a este en el

muestra a los padres de Lencho arrodillados en el piso, ellos forman un túmulo de piedras que tiene la forma de una cruz. Esto da entender el entierro de Lencho en ese lugar. Posteriormente se advierte la última toma, Pedro cae al piso después de ser herido de muerte por la pistola de don Celerino. Al desplomarse sobre el piso con la pistola en la mano derecha se escucha cómo se rompe la madera de su guitarrón. Las sombras y los pies de los curiosos que se acercan a mirar el cuerpo de Pedro cierran la escena y se da por terminado el filme.

Territorio estético-político: apropiación, cuerpos e identidades:

Lógicas de apropiación. Caciquismo y corporalidad

El despojo (1960) fue filmado en la región de Cardonal, un pueblo situado al norte del Valle del Mezquital, localidad habitada principalmente por el pueblo otomí. La locación que se entrevé en la secuencia de los campesinos en *La fórmula secreta* (1965) tiene un notable parecido con las formaciones de tierra rojiza que proliferan en la Mixteca Alta de Yanhuitlán, ubicada en la Sierra Madre del Sur en Oaxaca, habitada por el grupo étnico mixteco. Mientras que para el filme *Pedro Páramo* (1967) Rulfo acompañó a Carlos Velo por el sur de Jalisco con la finalidad de buscar locaciones para el rodaje. Esta región la habita la *identidad colectiva*²⁵³ de los *nahuas-otomíes*,²⁵⁴ situados principalmente en la Sierra de Manantlán.

Menciono lo anterior porque creo importante ubicar el territorio en donde se llevaron a cabo las grabaciones de cada uno de los filmes que integran esta investigación, pues los dos primeros filmes se realizaron bajo una dirección experimental, las actuaciones estaban a cargo de personas que vivían en esas regiones, sin formación actoral previa o profesional. En *Pedro Páramo* la audición se llevó a cabo de una manera diferente, pues al contar con el apoyo financiero de la productora mexicana CLASA Films, así como la productora del director y guionista Manuel

mundo, lo hace víctima de las cosas y lo «objetiviza»; de allí que haya una tonalidad psicológica bastante pesimista, una atmósfera moral más bien negativa, pero a veces, también una dominante dramática, lírica y hasta épica”.

Martin, *El lenguaje del cine*, 52.

²⁵³ Término que utiliza Alejandro Macías-Macías con el cual aborda la definición de identidad, situando el concepto como una denominación vaga, pues los pobladores del sur de Jalisco generan su propia identidad a partir de aspectos geográficos e históricos, así como del modelo de desarrollo del capitalismo en el ámbito nacional del siglo XX. Macías-Macías, “La identidad colectiva en el sur de Jalisco”, 1025-1069.

(Consultado: 02/02/2021).

<<file:///C:/Users/Cedric/AppData/Local/Temp/246-Texto%20del%20art%C3%ADculo-3257-1-10-20140820.pdf>>

²⁵⁴ Término empleado por Tetreaul y Lucio, “Jalisco: pueblos indígenas y regiones de alto valor biológico”, 169.

<<http://www.scielo.org.mx/pdf/espinal/v18n51/v18n51a6.pdf>>

(Consultado: 07/02/2021).

Barbachano Ponce, sus exigencias de adaptación demandaron otro tipo de actores con formación profesional, de renombre y experiencia dentro del medio, como Ignacio López Tarso o Pilar Pellicer. Para tener una idea de la estructura de la industria cinematográfica en México retomo las palabras de Juan Escobar sobre la infraestructura de CLASA:

Ya en 1935, la Nacional Productora contaba con tres foros de filmación, al igual que su competencia México Films. Diez años más tarde, los Estudios Churubusco, propiedad de la productora CLASA en asociación con la empresa norteamericana RKO, contaban con 180 mil metros cuadrados de terreno, en donde se erguían 12 foros bien equipados. Los Estudios Tepeyac tenían 11 foros de filmación con tecnología de última generación, mientras que los Estudios San Ángel Inn poseían 9 foros para sus producciones. Hacia 1951 México contaba con 58 foros de filmación que daban cuenta de un excedente de capacidad productiva²⁵⁵

Para dimensionar las dinámicas de poder representadas en cada uno de los filmes ahondaré en los postulados de Stuart Hall en “¿Quién necesita identidad?” *Cuestiones de identidad cultural*, donde discute sobre la multiculturalidad dentro de los procesos sociales de identificación, los cuales parten del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con *otra persona o grupo o con un ideal*.²⁵⁶ Esto se empalma con lo reflexionado por Darcy Tetreaul y Carlos Lucio, quienes analizan las comunidades étnicas del Jalisco rural, poniendo en discusión las unidades políticas como los “señoríos” y “cacicazgos”²⁵⁷ desde donde se generaba una organización social y actividades agrícolas. Oriel Gómez en su artículo “Indio, Nación y cuerpo en el porfiriato. La representación fotográfica de la exclusión” revela las leyes ejercidas sobre los hombres que trabajaban la tierra en caso de que decidieran huir de las condiciones de opresión que experimentaban:

[...] el trabajador indio era irresponsable como financiador o proveedor y cuando necesitaba unos pesos, podría obtenerlos del patrón a condición de que trabajara para él a peso por semana. De esta manera se convertiría en esclavo, prácticamente por el resto de su vida... si un hombre se escapaba o se ausentaba del trabajo sin una buena causa, podría ser castigado de muchas formas, incluso ser azotado. Al escaparse era traído de vuelta por uno de los sobresalientes (hombres montados usados especialmente para cazar fugitivos) del patrón, podría ser castigado y obligado a pagar los gastos de su captura”²⁵⁸

²⁵⁵ Escobar, *La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social*, 15.

²⁵⁶ Hall, ¿Quién necesita identidad? *Cuestiones de identidad cultural*, 15.
<<https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/hall-s-du-gay-p-1996-cuestiones-de-identidad-cultural.pdf>>
(Consulado: 07/02/2021).

²⁵⁷ Tetreaul y Lucio, “Jalisco: pueblos indígenas y regiones de alto valor biológico”, 168.
<<http://www.scielo.org.mx/pdf/esprial/v18n51/v18n51a6.pdf>>
(Consulado: 07/02/2021).

²⁵⁸ Gómez, *Indio, Nación y cuerpo en el porfiriato. La representación fotográfica de la exclusión*, 255.

Me parece que el guion improvisado por Rulfo para *El despojo* (1960) aborda la trama general del filme, advierte en resumen el desenlace, pues, en efecto, el protagonista Pedro emprende una huida con su mujer y su hijo paralítico después de haberle disparado al cacique don Celerino. Pedro puede pasar por alto que el cacique se adueñe de todo lo que le pertenece, su tierra, sus adobes, sus tejas... menos su mujer. El guion hace evidentes las lógicas de apropiación que se originaron décadas antes del porfiriato con el objetivo de ejercer un estricto orden social. A propósito de la palabra “indio” el mismo Oriel Gómez comenta que su uso se empezó a dirigir como un calificativo peyorativo por lo que se substituyó por el término indígena:

Con el estallamiento revolucionario se trastocaron todos los lazos de la vida social en México: se experimentó un alejamiento brutal respecto de todas aquellas reminiscencias del afrancesamiento cosmopolita tan añorado por las élites porfirianas. Se hizo patente que el México profundo era fundamentalmente rural y no urbano; con ello los actores posibles del proyecto de construcción nacional también se redimensionaron. A partir de ahí, incluso se pensó en un eufemismo para la incorporación del indio y se comenzó a sustituir por el neologismo de indígena.²⁵⁹

Las lógicas de apropiación recaían en la tierra a trabajar, así como en la corporalidad no sólo del campesino que ejercía esta labor, sino también de las mujeres de la región. Esta dinámica de poder tiene su antecedente en la época feudal, periodo en donde existía el llamado *derecho de pernada*,²⁶⁰ que consistía en que el señor feudal tenía el privilegio de poseer a las mujeres de sus vasallos. El encuentro entre Pedro y don Celerino, el cacique del pueblo, es sorpresivo y marca un punto de referencia para la comprensión global del filme. El personaje identificado como el cacique²⁶¹ es reconocible por algunos simbolismos que giran en torno al diálogo y a su momento clave de aparición dentro del cortometraje.

El primer plano enfoca la boca del cacique, quien advierte: “¿Qué andas haciendo? ¿No te dije que no vinieras más por aquí?”. El audio se encuentra desfasado de la imagen en movimiento, el contenido de la frase es autoritario y corrobora su posición de mando. Otro

²⁵⁹ Gómez, *Indio, Nación y cuerpo en el porfiriato. La representación fotográfica de la exclusión*, 2565.

²⁶⁰ Montoya, “Tierra tiempo y reposo”, 191.

<https://books.google.cl/books?id=gs3zgKC_un4C&pg=PA191&dq=derecho+de+pernada+peru&hl=es&sa=X&ei=ILZfT9PrEe680QGutYjkCQ&ved=0CEYQ6AEwAQ#v=onepage&q=derecho%20de%20pernada&f=false>
(Consultado: 07/02/2021)

²⁶¹ La palabra cacique es una corrupción de *kassequa*, vocablo arahuaco con que se denominaba a los jefes indígenas que encontró Colón en La Española en 1492. Su función fue como *intermediario* entre la sociedad local o el grupo y las autoridades formales y superiores del sistema de poder.

Meyer, “Los caciques: Ayer, hoy ¿y mañana?”, *Letras libres* 31 (2000).

<<https://www.lettraslibres.com/mexico/los-caciques-ayer-hoy-y-manana>>
(Consultada: 24/08/2019)

elemento importante para definir a este personaje en un lugar de mayor jurisdicción es la zona donde se encuentra, el espacio que lo rodea, es decir, arriba de las escaleras, por lo tanto, arriba del campesino. La camisa blanca y el sombrero son vestimentas que contienen una significación particular y que, en este caso, ayudan a atribuir a los personajes distintivos su posición socioeconómica. A la pregunta del cacique, Pedro responde: “– Nomás he venido a esto...”. El protagonista saca una pistola y la dispara varias veces, pero sus disparos se confunden con los disparos del cacique, quien a su vez ha sacado su pistola para defenderse.



Figura 5 – Fotogramas *El despojo* (1960)
Dir. Antonio Reynoso. 0:02:01 – 0:02:08

La ruina es el recurso visual que muestra una sensación de desilusión y apatía. Este tipo de configuración audiovisual ofrece panoramas resquebrajados en diversas zonas rurales donde prevalecían carreteras sin pavimentación y casas de adobe. El filme revela la escasez de recursos y las dinámicas de apropiación con respecto a aquellos que eran considerados “indios”, quienes no poseían respaldo de parte del gobierno mexicano, en palabras de Oriel Gómez: “Hay muchas cosas que nuestro propio gobierno podría aprender de México que no tiene par en su eficiencia de garantizar los derechos de los verdaderos ciudadanos. De ello se sobreentiende que el indio no era considerado un verdadero ciudadano, sino, a duras penas, un menor de edad.”²⁶² El proceso creativo y de experimentación técnica de *El despojo* (1960) no sólo plasmó el simbolismo de la

²⁶² Gómez, *Indio, Nación y cuerpo*, 256.

ruina dentro del filme, sino que también la producción misma estaba despojada de material profesional para llevar a cabo este cortometraje, existía escasez de recursos técnicos como cámaras especiales para grabar en este lugar tan complejo.

Las mismas necesidades del cortometraje requerían un equipo cinematográfico específico con el que no se contaba. Al respecto, Elisa Lozano y Álvaro Vázquez Mantecón comentan:

La serie de fotografías sobre la filmación de *El despojo* conservadas en el archivo Antonio Reynoso es elocuente: el trabajo del reducido equipo técnico en el pueblo, el uso de espejos como reflectores de luz, la improvisación de un *Dolly* para la cámara sobre una carretilla montada sobre tablas en el camino polvoriento. Sin embargo, de ahí se obtienen imágenes de personas y paisajes, como el desnudo de la muchacha campesina, que revelan ante la cámara a un país que no había podido aparecer en las películas industriales.²⁶³

Si bien lo experimental se determina por poseer un propositivo lenguaje cinematográfico que se aleja de las estructuras convencionales con la intención de generar posturas críticas ante sucesos determinados, también es importante reconocer la originalidad que integra todo el proceso de realización, pues esto es lo que hace única e inigualable la confección que deriva en el producto final. Por otro lado, la familia Pérez Rulfo se vio directamente afectada, tanto por los estragos de la Revolución Mexicana (1910-1924), como por la Guerra Cristera (1926-1929). Rulfo también escuchó directamente este tipo de problemáticas cuando colaboró para el Instituto Nacional Indigenista en ciudad de México. En “Nos han dado la tierra”, se desarrolla la trama a partir de un conflicto de intereses con respecto a la administración de espacios geográficos:

Nos dijeron:

—Del pueblo para acá es de ustedes.

Nosotros preguntamos:

—¿El llano?

—Sí, el llano. Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las paraneras y la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama el Llano.

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros.

Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

—No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.

—Es que el Llano, señor delegado...

—Son miles y miles de yuntas.

—Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua.

²⁶³ Lozano y Vázquez, *Antonio Reynoso Cinefotógrafo*, 135.

—¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riego. En cuanto ahí llueva, se levantará el maíz como si lo estiraran.

—Pero señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es tierra del Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada nacerá.

—Eso manifiéstelo por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra.²⁶⁴

La inconformidad experimentada por el sector rural debido a la administración de territorio era un suceso de sumo interés, no sólo con respecto a Rulfo, sino también con respecto a los cineastas que durante la década de los sesenta desearon hacer un cine que pudiera reflexionar sobre estas problemáticas de forma independiente y crítica. Antonio Reynoso logró desde su quehacer como fotógrafo y cineasta, desde 1940 hasta 1970, ofrece nuevas visualidades abordando temas marginales como algunas de sus fotografías de *La Castañeda* (1965), *Texcoco* (1966) o *Brasil* (1970).

Este cortometraje, sin introducir un complejo argumento comparable con las situaciones que caracterizan la vida diaria del campesino, pone en evidencia el sentido de pertenencia del protagonista al pensar que el cacique puede ser dueño de casi todo lo que posee: su tierra, sus adobes, sus tejas... menos su mujer. En *El despojo* (1960) el caciquismo, su política y relaciones de poder se muestran como la justificación del asesinato, se evidencia un hartazgo por parte del protagonista, quien no encuentra otra salida más que la huida llevándose consigo a su mujer y a su hijo. En este filme impera una intimidad especial con la que se describe cada infortunada situación que vive el protagonista. (Fig. 5)

La colaboración audiovisual entre Reynoso y Rulfo logra exacerbar una atmósfera de desesperanza, elemento que a Rulfo le interesaba desarrollar en su narrativa literaria. El tema del caciquismo parece ser una temática importante en aquella época. Para comprender cómo se fue estructurando el concepto de cacique a partir de finales del siglo XVIII, Lozano comenta:

Los caciques del Porfiriato eran hacendados o sus representantes, comerciantes, prestamistas, propietarios de alguna fábrica o mina y, ¿por qué no?, también lo que quedaba del caciquismo indígena; todos ellos mantenían una relación directa e incluso de superioridad, dependiendo del caso, con los presidentes municipales [...]. En esta etapa, el cacique, que puede o no ocupar un puesto público, tiene ya la característica principal en la definición que ofrece Antonio Ugalde: un control político, económico y social total, o casi, de un área geográfica.²⁶⁵

²⁶⁴ Rulfo, *El Llano en llamas*, 10.

²⁶⁵ Meyer, “Los caciques: Ayer, hoy ¿y mañana?” en:

La problemática de identidad que posiblemente se cimentaba a partir de la convivencia con los españoles, los regímenes de poder y las castas establecidos desde su llegada y hasta el gobierno de Porfirio Díaz, ofrecía una serie de contradicciones y rígidos lineamientos con los que se ejercía un estratégico control social. Sobre el caciquismo relacionado con *Pedro Páramo*, Rulfo comentó:

[...] pero concretándonos a México, el cacicazgo existía como forma de gobierno siglos antes del descubrimiento de América, de tal suerte que los conquistadores españoles sólo “echaron raspa”, es decir, les fue fácil desplazar al cacique indio para tomar ellos su lugar. Así nació la encomienda y más tarde hacienda con su secuela de latifundismo o monopolio de la tierra. [...] Pedro Páramo es un cacique de los que abundan todavía en nuestros países: hombres que adquieren poder mediante la acumulación de bienes y éstos, a su vez, les otorgan un grado de impunidad para someter al prójimo e imponer sus propias leyes.²⁶⁶

La ambivalencia entre ser indígena, criollo o mestizo, pero ser cacique al mismo tiempo experimenta un dilema que parece manifestarse notoriamente en la narrativa de Rulfo, pues deja clara la dinámica de poder que existía entre los campesinos que trabajaban la tierra y los caciques con autoridad, a pesar de que algunos provenían de comunidades que habitaban el espacio rural, poseían un reconocimiento social y recursos socioeconómicos más favorables. Ya Rulfo advierte en fragmento narrativo titulado “El descubridor”:

Cuando lo conocí se llamaba Candelario José. Años más tarde apareció con el nombre de Candelario Lepe porque según él ya había dejado de ser indio. En la cárcel aprendió a leer y a escribir y algo de leyes. Quizá bastantes leyes, pues con muchas averiguatas y con un librito titulado *México, ésta es tu Constitución*, que siempre traía en la bolsa, se dedicó a echar fuera de la prisión a docenas de viejos compañeros. Traía unas tarjetas con su nombre y el título de “gestor legal”, de las cuales me dio algunas para que las distribuyera entre mis amistades. Y aunque le dije que posiblemente ninguno de mis amigos necesitara sus servicios, él me miró muy serio, luego se sonrió enseñando todo el oro de sus dientes, y con una palmada en los hombros y el sombrero tejano bajo el brazo se dio media vuelta alejándose a grandes zancadas. Eso fue a mediados de julio del 68. Y quién iba a imaginar que tres meses más tarde yo andaría detrás de él con una larga lista de gente, entre la que estaban mis tres hijos, suplicándole gestionara su libertad como diera lugar.

–Favor por favor–me dijo–. Tú me consigues un certificado y yo hago las gestiones pertinentes.

–¿Qué clase de certificado? –le pregunté.

–Un documento legitimando ante Notario Público que no soy indígena.

–Esos documentos no existen –le dije.

<<https://www.letraslibres.com/mexico/los-caciques-ayer-hoy-y-manana>>
(Consultado: 19/11/2020)

²⁶⁶ Simpson, “Sobre Pedro Páramo. Entrevista con Juan Rulfo”, 48.

–Pero sí proceden –me alegó.²⁶⁷

A pesar de tener el *testimonio* del mismo Rulfo donde expresa que él no escribe sobre la realidad indígena pues expone: “No, no tengo ningún personaje indígena, ni he escrito sobre los indios jamás”. [...] He trabajado con ellos más de quince años, pero su mentalidad es muy difícil de penetrar”²⁶⁸, considero que sí se puede asociar su narrativa con espacios geográficos de características rurales, atmósferas lejanas a la centralización industrial, vías de comunicación, transporte, instituciones o edificios propios de la modernización. En el cortometraje de *El despojo* (1960) pareciera que dentro de las lógicas de poder establecidas por parte del cacique predominaba un desdén hacia las comunidades rurales y los rasgos de la población que ahí residía. En *El despojo* no existe la representación de un cacique gallardo, bondadoso, de voz melodiosa y gran sentido del humor. La representación del cacique dentro de este cortometraje es violenta, su inmersión dentro del filme es breve, pero atemorizante. (Fig. 6)



Figura 6 – Fotograma *El despojo* (1960)
Dir. Antonio Reynoso. 0:02:11 – 0:02:23

Territorio contravisual-sensible: estar desde la otredad:

Estar en la otra representación mexicana. Asesinatos, muertes y cuerpos fantasmales

Después de los disparos se enfoca a don Celerino, quien, con varias manchas de sangre sobre la camisa blanca, va cayendo al suelo mientras dispara a su vez contra Pedro. El siguiente plano se

²⁶⁷ Rulfo, *El gallo de oro y otros relatos*, 199.

²⁶⁸ José Pascual Buxó. “Imaginación y realidad en la obra de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*, 65.

centra en el guitarrón, dando paso al campesino, quien dirige la mirada hacia sí mismo y desde una toma en picada da media vuelta y cae al suelo. La imagen se congela. Esta secuencia marcará la pauta para la comprensión del argumento y su respectiva narrativa, pues introduce la concepción ilusoria entre la vida y la muerte, la huida y la resignación. La imagen congelada de Pedro al caer abre las puertas a otra parte de la historia, una continuidad, aunque a lo largo del cortometraje va despertando una curiosidad gradual y constante, la expectativa por saber si es un sueño, una ilusión, una fuga como consecuencia del asesinato del cacique o tan sólo el deseo de un muerto. En palabras de Israel Rodríguez: “Todo se evidencia como la larga crónica de un instante”.²⁶⁹

Es en este engranaje donde la problemática entre la no certeza de la muerte del protagonista y el contundente asesinato de don Celerino crea un abanico de posibilidades, además de proponer nuevas lógicas de representación, lo que dispone de otros recursos técnicos y narrativos para construir desenlaces filmicos. Aquel que mira estará supeditado a una serie de acontecimientos que lo orillarán a discernir el desenlace del cortometraje, construyéndolo de manera particular, propia y subjetiva.

Es a partir de la información dada por parte de Rulfo como guionista, Antonio Reynoso como director o Rafael Corkidi como fotógrafo, que el final abierto exige desde los inicios una relación íntima entre un juego de mentiras y verdades, de estar o desvanecer, de estar vivo o muerto. El abordaje filosófico referente a *Estar* transcurre entre las dimensiones ontológicas, parte del conocimiento en relación con la ubicación espacial desde donde se piensa la condición de existencia. Por lo tanto, *el ámbito del estar*” (*estar-en-la-tierra*),²⁷⁰ es pensar-se desde un lugar que posibilite el cuestionamiento sobre la narrativa histórica y cultural. El *estar* se puede traspasar a la idea de representación puesta en el filme bajo la dirección de Reynoso, pues más que un verbo es una condición filosófica, estética y política capaz de volver difuso el estado de vida y muerte.

Es así que, cuando Pedro cae al piso y la imagen se congela, empieza el antecedente de que la trama del filme nunca se esclarecerá del todo. Este cortometraje es clave para entender la profundidad que puede alcanzar la condición del *Estar* de los personajes dentro de un filme. Asimismo, también se puede percibir la representación a partir de la injerencia directa de la

²⁶⁹ Rodríguez y Ramírez, *Antonio Reynoso Cinefotógrafo*, 159.

²⁷⁰ Scannone, *El “estar-siendo” como acontecimiento originario: articulación del horizonte tridimensional de la filosofía latinoamericana*, 158.

<<https://www.redalyc.org/pdf/5155/515551845009.pdf>>

(Consultado: 11/04/2020)

literatura de Rulfo; la forma en la que se realizó la codificación del filme muestra una estrecha relación entre los constantes recursos literarios del escritor y las características descriptivas de sus elementos simbólicos.

Segundos antes del altercado entre los cuerpos de Pedro y don Celerino podemos observar cómo el encuadre de la toma se compone a partir de un plano general. El paisaje está iluminado por luz natural, lo que genera en la imagen la sensación de claridad y de calor otorgándole una paleta de colores que varían entre diferentes tonalidades de gris. Dentro de la composición no existe la presencia de otro habitante, el pueblo está desierto. Similar al que Rulfo describe en *La cuesta de las comadres*:

A Remigio Torrico yo lo maté. Ya para entonces quedaba poca gente entre los ranchos. Primero se habían ido de uno en uno; pero los últimos casi se fueron en manada. Ganaron y se fueron, aprovechando la llegada de las heladas. En años pasados llegaron las heladas y acabaron con las siembras en una sola noche. Y este año también. Por eso se fueron. Creyeron seguramente que el año siguiente sería lo mismo y parece que ya no se sintieron con ganas de seguir soportando las calamidades del tiempo todos los años y la calamidad de los Torricos todo el tiempo. Así que, cuando yo maté a Remigio Torrico, ya estaban bien vacías de gente la Cuesta de las Comadres y las lomas de los alrededores.²⁷¹

Además de la similitud del espacio geográfico entre este cuento y el plano general que integra *El despojo* (1960) comentado anteriormente, hay algo que se aborda con toda naturalidad, de forma sincera, sin culpas aparentes y sin tristeza y es la autoría del asesinato. Sin embargo, existe otra constante en la obra literaria de Rulfo y en *El despojo* (1969), se trata del complejo abordaje sobre la temática de la muerte, la cual se desdobra bajo diversos entramados desde donde se afronta el asunto con total naturalidad, pero de forma simultánea se entretejen factores ilusorios que dificultan digerirla fácilmente.

Tanto en el guion de Rulfo, como en las imágenes en movimiento dirigidas por Reynoso, se refleja la convivencia difusa sobre la representación de la vida y la muerte. No hay simpleza que gire a su alrededor, al contrario, en este cortometraje, la muerte siempre se mantiene como un elemento fundamental para generar interrogantes en torno al tiempo, a los sucesos importantes y a la vigencia de sus problemáticas, aspecto que también sucede en el largometraje *Pedro Páramo*. Sergio Fernández comenta lo siguiente en su libro *Cinco escritores hispanoamericanos*: “Sólo la muerte, dice Rulfo, es responsable de la parálisis del ser humano. Son los difuntos fieles en su

²⁷¹ Rulfo, *El Llano en llamas*, 18.

afecto por los vivos, los que los detienen. Si logran hacerlo, si tanta es su fuerza, es porque, como los difuntos, los vivos también tienen su muerte.”²⁷² La muerte en la narrativa rulfiana representa una certeza, algo que la vida elude.



Figura 7 – Fotograma *El despojo* (1960)
Dir. Antonio Reynoso. 0:11:27 – 0:11:34

Dicho lo anterior, es importante mencionar que, en la narrativa de Rulfo, la vida y la muerte convergen dentro y fuera de los cuerpos de forma tan cercana que se dificulta precisar los límites entre ambas, pues en los vivos siempre hay referencias, frases o destellos que hacen evocación sobre su muerte o la de alguien más, del mismo modo que en la muerte se hacen presentes instantes de vida. (Fig. 7) Esta última condiciona el actuar tortuoso y repetitivo que caracterizó la vida del difunto, sus pesares, preocupaciones, miedos y deseos de lo cotidiano. Sin embargo, existe una forma de diferenciar la vida de la muerte, pues esta última se presenta, tanto en los guiones de estos tres filmes como en la mayoría de la obra literaria de Rulfo, como la única certeza capaz de ser experimentada por los personajes. Al respecto, Fernández advierte: “Solo la muerte es contundente y brutal, en la forma que sea. Es ella la que presenta claridad, que no la vida”.²⁷³

Por esta razón es interesante presentar la disonancia que existe entre aquellos que parecen vivos, pero no lo están, sus cuerpos, que bien podrían definirse como *cuerpos fantasmales*, encarnan, desde lo inmaterial, esa dolorosa convivencia con la muerte.

²⁷² Fernández, “El mundo paralítico de Juan Rulfo.” *Cinco escritores hispanoamericanos*. . México; UNAM, 1958, 158.

<http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/4161/30_S_Fernandez_Cinco_escritores_hispanoam_1958.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

(Consultado: 22/06/2022)

²⁷³ Fernández, *Cinco escritores hispanoamericanos*, 122.

Algunos de los personajes de Rulfo, así como los que se presentan en estos filmes, conviven con la muerte de forma constante. Su cuerpo que parece vivo cohabita con la muerte y esta última se hace presente a pesar y a través de un cuerpo que ya no tiene vida. Son *cuerpos fantasmales* en donde lo *fantasmal*, que hace alusión a lo inmaterial se representa en un cuerpo que se queja y que actúa desde movimientos, sentires, sensaciones y actos corporales que caracterizan un cuerpo con vida. Sobre esta idea, Fernández comenta: “Y es que el cadáver, para el indio, sigue teniendo posibilidades de vivir. De hecho, vive. Se le habla, se le invita a comer, se le considera amigo, jamás se le abandona”.²⁷⁴ Asimismo, Fernández enuncia: “El mundo indígena de Rulfo, callado, mudo, casi está por ello siempre enfermo. [...] En ese mundo trágico, enfermo, pero imposible, lo que no pasa en balde es el ansia, ya que 'el ansia deja huellas siempre'”.²⁷⁵ Esta cita corrobora la popular paradoja “Si amas, sufres, si no amas, enfermas.” la cual fue expresada por Freud en “Introducción al narcisismo”, artículo de 1914 en donde analiza la trascendencia del amor para la formación de la cultura y su relación con otras nociones psicoanalíticas. Lo que permite el replanteamiento: ¿Cómo ama un cuerpo fantasmal? Estas preguntas permiten cuestionar cómo se entablan los vínculos afectivos entre los personajes creados o inspirados por Rulfo, pues hacen evidente que nuestro objetivo estando vivos, no es vivir, sino no ser olvidados, por esta razón, los fantasmas se muestran como un recordatorio de sí mismos y de los demás, un recordatorio que no da cabida al olvido. Un fantasma es un recuerdo constante de lo que fue en vida.

Un *cuerpo fantasmal* no está vivo, pero tampoco muerto. El elemento de la muerte se puede proponer en el contexto del presente estudio como una categoría que se expone gracias a la representación audiovisual y que puede dotar de sentido a la narrativa tanto literaria como cinematográfica. *El espinazo del diablo* (2001) es un largometraje que aborda las vivencias de unos huérfanos durante la Guerra Civil española. Lo dirige Guillermo del Toro, quien también participó en la elaboración del guion junto con Antonio Trashorras y David Muñoz. En este filme se expresa la siguiente enunciación: “¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor quizá. Algo muerto que parece por momentos vivo aún. Un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un instante atrapado en ámbar.” Eduardo Ortiz en su texto titulado *¿Qué es un fantasma?: el trauma histórico*

²⁷⁴ Fernández, *Cinco escritores hispanoamericanos*, 127.

²⁷⁵ Fernández, *Cinco escritores hispanoamericanos*, 136.

en *El espinazo del diablo* ²⁷⁶ reflexiona sobre la trascendencia del trauma, no sólo desde su huella en el inconsciente y en la historia personal, sino también como elemento que se suscribe tanto en la historia como en los espacios territoriales que dan lugar a los horrores de la guerra, la violencia y sus consecuencias. La definición que ofrecen los guionistas de *El espinazo del diablo* afirma la importancia de las palabras para la relevancia del lenguaje audiovisual, para dar sentido a un filme, para encaminar su narrativa. El guion es un elemento que hace evidente la funcionalidad del lenguaje, sus implicaciones, potencias y las consecuencias de su uso. Gracias a él se hacen presentes aspectos que están configurados desde la inmaterialidad y la abstracción como lo son las palabras y la muerte misma. La interrogante que propone Eduardo Ortiz sobre *¿Qué es un fantasma?* plantea la posibilidad de pensar que aquellos cuerpos inmersos en *El espinazo del diablo* son fantasmas que experimentaron una violencia que no solo aquejó su corporalidad, sino que sus mismos cuerpos fantasmales simulan ser cuerpos ambivalentes que se mantienen entre los límites de la vida y la muerte, debido a que traen consigo un trauma histórico, algo parecido a la corporalidad de Pedro, protagonista de *El despojo*, pues su cuerpo fantasmal puede presentarse como un reflejo de las precariedades y violencias experimentadas en algunas atmósferas rurales, el despojo de condiciones dignas de vivienda, de escolaridad y de salud o la precariedad de sus hogares. Todo lo anterior se muestra como reminiscencias de un trauma que trasciende la historia subjetiva de vida y se refleja en la atmósfera misma y de sus habitantes.

Territorio retórico-visual: la alegoría, el ser y la ruina:

Reminiscencias de desilusión. Cuerpos en fuga y paisajes desolados

A escasos segundos de haber comenzado, este filme ofrece una idea general del tipo de argumento que posee el cortometraje. El cuerpo protagónico se adentra en un sendero solitario, lleva prisa. La narración del escrito se detiene segundos antes de que el protagonista se introduzca en el campo, dando la impresión de salir en busca de alguien. Lo revolucionario de este filme, a partir de la visualidad de su flora y los elementos que la integran como los cactus, los árboles, los cerros con vegetación o los senderos circundados por plantas bajas es que logra advertir una intimidad con la vida cotidiana del ambiente rural y su dinámica habitual. Esta contemplación diaria no sólo hace

²⁷⁶ Ortiz, Eduardo. *¿Qué es un fantasma?: el trauma histórico en El espinazo del diablo*. Cuarto Propio. Universidad de Puerto Rico; Arecibo, 2011, 4.
<http://cuartopropio.upra.edu/vol7/Eduardo_Ortiz.pdf>
(Consultado: 22/06/2022)

ver la importante relación emotiva entre imagen y guion, sino que también exhibe un panorama provocador en términos simbólicos, aspecto que entabla dinámicas frescas de apreciación y análisis visual del filme.

De forma consecutiva al plano en donde aparentemente un campesino se introduce por el sendero, se observa la imagen de una niña jugando con su rebozo y edificaciones en ruina son alumbradas a partir de una iluminación natural. Este escenario posee un vínculo con habitantes del lugar, quienes, entre sombras, disimulo y a escondidas, se relacionan miméticamente con las puertas, ventanas y agujeros de las construcciones decaídas y terrosas que aparecen en las tomas.



Figura 8 – Fotograma *El despojo* (1960)
Dir. Antonio Reynoso.0:01:38 – 0: 01:50

El pueblo se oculta en pleno día ante la presencia del campesino, quien es sorprendido por el cacique del lugar. La ruina es otro elemento indispensable para conocer la ambientación decadente, que de forma alegórica relaciona con la desesperanza y pobreza de los sectores rurales del país. La *ruina* se anuncia en el filme simulando una estética de deterioro, subrayando la desesperanza, la *ruina* es un elemento constante en la narrativa de Rulfo, tanto en sus novelas como cuentos. En el siguiente *testimonio*, el escritor explica su relación con la escasez y penuria:

Por ejemplo, ignoramos cómo se produce y cunde la pobreza; quién o qué la causa y por qué. Yo no me preguntaría por qué morimos, pongamos por caso; pero sí quisiera saber qué es lo que hace tan miserable nuestra vida. Usted dirá que ese planteamiento no aparece en *Pedro Páramo*; pero yo digo que sí, que allí está desde el principio y que toda la novela se reduce a esa sola y única

pregunta: ¿dónde está la fuerza que causa nuestra miseria? Y hablo de la miseria con todas sus implicaciones.²⁷⁷

En el cortometraje de *El despojo*, el pueblo solitario y desierto junto con sus habitantes apáticos o miedosos son testigos del conflicto entre el cacique y el campesino. No se escuchan gritos, sólo los balazos como resultado del altercado. Pedro se desploma después de dirigir una mirada sutil al pecho y mover su mano izquierda. No se sabe con exactitud en dónde recae su atención. Antes de caer al piso, la imagen se congela, una elipsis permite dar continuidad al filme. El plano en picada empleado durante la caída de Pedro es utilizado para enfatizar la intención de esta acción y exalta el dramatismo de la escena. La ruina no sólo advierte el estado de deterioro arquitectónico, sino también un deterioro emotivo que se manifiesta en los pobladores del lugar, quienes no aparecen a cuadro posterior al sonido de los disparos, se mantienen distantes, desinteresados o tal vez temerosos. (Fig. 8) Rulfo describe el pueblo de *Luvina*, el cual tiene un gran parecido geográfico con el pueblo de Cardonal que dio vida a *El despojo* de la siguiente manera:

De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. Allí la llaman piedra cruda, y la loma que sube hacia Luvina la nombran Cuesta de la Piedra Cruda. El aire y el sol se han encargado de desmenuzarla, de modo que la tierra de por ahí es blanca y brillante como si estuviera rociada siempre por el rocío del amanecer; aunque esto es un puro decir, porque en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes de que llegue a caer sobre la tierra.²⁷⁸

Asimismo, lo anterior me permite considerar el pensamiento de Deleuze, principalmente aquello postulado en *Imagen-Tiempo* (publicado en 1987) en donde estipula que el cine posibilita una reconexión entre el hombre y el mundo, dando expresión a problemáticas en torno a una territorialización donde el cine puede sustentarse a partir del pensamiento y los afectos. En este sentido, y siguiendo el pensamiento de Deleuze, se considera al espectador como aquel elemento activo que mira productos cinematográficos siendo capaz de crear una territorialización de los sentidos. María Acaso advierte que la representación visual que se analiza a partir del lenguaje brinda un acercamiento al impacto psicológico que rodea a las imágenes, lo que ofrece un acercamiento al pensamiento abstracto, pero también a los registros de sensibilidad en relación con el cuerpo del espectador.

²⁷⁷ Simpson, "Sobre Pedro Páramo.", 49.

²⁷⁸ Rulfo, *El Llano en llamas*, 99.

Sobre este tema, Acaso comenta: “El impacto psicológico tiene que ver con la relación que se establece físicamente entre el espectador y la representación visual”²⁷⁹. Para Deleuze, la creación de la imagen a partir del fenómeno sonoro pone al límite al espectador. Spinoza influye de manera directa en el pensamiento de Deleuze, cuando este último retoma la premisa referente a que el afecto es un elemento fusionado desde la sensación del cuerpo, el cual puede aumentar o disminuir la potencia de vida del sujeto. En este sentido, Deleuze explora la afección desde el movimiento y lo sonoro en el cine. Lo sonoro complementa los procesos de sensibilidad en relación con la imagen en movimiento a partir de la construcción de la imagen sonora. En el caso de *El despojo* será importante dar un valor simbólico al sonido de los disparos, del discurso desalentador que incide en el guion, así como la reiterativa música originada a partir de la flauta y el tambor, la cual caracteriza el ritual de los voladores, interpretada con el fin de fertilizar la tierra e invocar lluvia para contrarrestar los tiempos de sequía. Por lo tanto, es indispensable entender que el cine no sólo afecta la mirada, sino que también permea en todo el cuerpo del espectador.



Figura 9 – Fotograma *El despojo* (1960)
Dir. Antonio Reynoso. 0:07:50 – 0: 09:40

En palabras de Deleuze: “El cine fue una de las razones de su evolución, pues le permitió descubrir el poder descriptivo de los colores y los sonidos en tanto que reemplazan, borran y recrean el propio objeto. Y, más aún, lo táctil puede constituir una imagen sensorial pura, siempre que la

²⁷⁹ Acaso, *El lenguaje visual*, 51.

mano renuncie a funciones expresivas y motrices para contentarse con el puro tacto”²⁸⁰. La condensación de lo óptico-sonoro ofrece elementos de carácter sensorial que dimensionan la comprensión de una imagen desde su condición de movilidad y sonido. Deleuze ofrece una explicación que apunta a lo sensorial, aspecto que repercute tanto en la construcción de la imagen política como en la revolución de un pensamiento crítico desde el cuerpo y sus sentidos, con los cuales se ve, escucha o se siente el cine.

El dinamismo técnico mostrado en *El despojo* a partir de la experimentación artística o colaboración entre artistas de los sesenta ofrece una nueva forma de acercarse a la sensibilidad en torno al ámbito cinematográfico, desde donde el contenido simbólico del cine permite que el espectador reflexione en su función como ente contemplativo, así como su relación con la narrativa histórica que inevitablemente ha involucrado al cine como dador o productor de imágenes específicas. Al respecto, Deleuze comenta: “No sólo lo óptico y lo sonoro, sino el presente y el pasado, el aquí y el otra parte, constituyen elementos y relaciones interiores que deben ser descifrados.”²⁸¹ En el cine experimental se tensan los límites de representación jugando con las imágenes y experimentando con el equipo técnico, con el material mismo, así como con todo el proceso de creación. Con respecto a lo anterior, este filósofo francés expresa: “La diferencia entre el cine experimental y el otro es que el primero experimenta, mientras que el otro encuentra.”²⁸² Gracias a lo anterior puedo establecer una relación entre el pensamiento de Deleuze que promueve una crítica de la revolución de lo subjetivo capaz de repercutir a nivel colectivo, donde las masas logran edificar una resistencia crítica suscitada por la influencia de obras cinematográficas. Por lo tanto, y para finalizar, es importante resaltar que el cine para Deleuze obliga desde el campo sensorial a resituar al sujeto como un actor en el mundo, capaz de repensar su condición intelectual, política y social, todo esto desde reflexiones que están ligadas a las imágenes y al lenguaje visual que las integra y caracteriza.

Mencionando lo anterior, me parece que la noción de óptico sonoro de la poética audiovisual podría estar relacionada en lo que respecta al registro de la representación en relación con la figura retórica de la alegoría. En este texto me interesa introducir una relación entre la imagen y la lingüística. Los signos y su connotación simbólica sostienen un engranaje que permite

²⁸⁰ Deleuze, “Más allá de la imagen-movimiento”, 25.

²⁸¹ Deleuze, “Más allá de la imagen-movimiento”, 41.

²⁸² Deleuze, “Más allá de la imagen-movimiento”, 254.

la comprensión de intenciones varias a partir del uso del lenguaje cinematográfico. Para Deleuze el cine sostiene un lenguaje propio que remite a una palabra invisible, es así como *el film se presenta como un texto*²⁸³. La imagen como palabra es aquella que puede ser decodificada y analizada a partir del lenguaje: imagen/palabra o imagen/literaria. De esta forma puedo proponer un análisis de las imágenes en movimiento donde se concentre una vinculación lingüística y el uso de palabras se disperse a diferentes significados. La alegoría como figura retórica debe originarse a partir de una multiplicidad de metáforas, al respecto, María Acaso comenta lo siguiente: “Cuando en una imagen existen varias metáforas a la vez, estamos ante una alegoría”²⁸⁴.

El alcance de la poética de Rulfo depositada o trasladada a los filmes se puede observar en los elementos visuales que denotan, de forma explícita, la desolación del paisaje, el deterioro de los espacios o casas, o el pueblo desierto, pero a su vez son un conjunto de metáforas que simbolizan diferentes caracteres, condiciones o cualidades en torno a toda una representación visual que expresa mensajes específicos de desaliento y soledad desde numerosos ejes de lectura. Julio Páez, en su artículo titulado “La alegoría benjaminiana, desplazamiento estético-político”, comenta que la alegoría para Benjamin es el recurso para poner en colisión diversos elementos que son capaces de cuestionar los regímenes éticos, estéticos y políticos de la vida, lo que convierte la alegoría en un recurso lúdico capaz de cuestionar las lógicas de poder o de autoridad en tanto elementos que constituyen los productos artísticos, su proceso creativo, su difusión y su consumo. Sobre esto, Páez advierte:

La alegoría resulta ser clave tanto para la interpretación como para la praxis, descubriendo que la relación entre estética y política resulta ser necesaria en esta época de producción benjaminiana. [...] La alegoría como categoría base para la producción e interpretación del arte [...] Pero no solamente esto, en este escrito ya muestra que su perspectiva alegórica traspasa los muros del arte para instalarse en la vida misma, provocando consecuencias revolucionarias para su contexto, consecuencias políticas, ya que, al asumir la complicidad entre la visión alegórica y la vida, que ofrece modos alternativos para interpretar y construir la realidad, Benjamin ponía en crisis a la misma “representación pasiva” y al “sentido común”, con una mirada activa, constructiva y política.²⁸⁵

²⁸³ Deleuze, “Más allá de la imagen -movimiento”, 60.

²⁸⁴ Acaso, *El lenguaje visual*, 94.

²⁸⁵ Páez, “La alegoría benjaminiana, desplazamiento estético-político”, 8-9, en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20160608022133/1409-4042-1-PB.pdf> (Consultado: 11/05/2021)

El cortometraje *El despojo* dirigido por Antonio Reynoso no sólo usa este título para identificar un tipo de trama dramática, sino que también, a lo largo del filme, se establece un *despojo* simbólico que resuena desde diversas dimensiones metafóricas, apuntando a la alegoría. En este filme, la alegoría tiene la capacidad de cuestionar y exponer los estatutos del poder relacionados con la vida en espacios rurales, con la dominación ejercida sobre los espacios geográficos y sobre los cuerpos que los habitan y trabajan. La alegoría es un racimo de metáforas que promueven cuestionamientos en torno a la desolación del espíritu, desolación que integra los cuerpos y que los hace huir, manteniéndolos alejados. Estos cuerpos son fantasmas y testigos de crímenes. (Fig. 9)

Esta desolación que integra el cuerpo de Pedro, el cuerpo protagonista, expone no solamente el interés por cometer una fuga, lo que genera el acto de despojarse/alejarse del pueblo, sino también es despojarse de sus tejas, de sus tierras, de sus pocos ahorros, de la vida de su hijo y también de su propia existencia. El pueblo se advierte como un lugar árido, *despojado* de vegetación, muestra a los pocos habitantes escondidos en sus casas de adobe, lugares en ruinas. (Fig. 10)



Figura 10 – Fotograma *El despojo* (1960)
Dir. Antonio Reynoso.0:05:53

El guion de este cortometraje fue escrito por Rulfo de forma espontánea a la par que se generaba el rodaje del filme, es probable que el nombre también haya sido sugerido por Rulfo y convenido en un mutuo acuerdo con el director. De esta manera, la potencia de la palabra *despojo* se vuelve

una constante que de forma directa se mantiene viva dentro de las imágenes. Su uso a partir del lenguaje cinematográfico expone diversas posibilidades de representación en torno a la alegoría, la cual expresa desesperanza y desaliento a partir de los recursos visuales y lingüísticos de la *ruina* o el *desaliento*. Por esta razón, el filme sugiere un *despojo* desde múltiples interpretaciones; aquí, el despojo es un desánimo, un desvalijamiento de estabilidad tanto económica como psicológica y social dentro de su misma narrativa fílmica. Ana María Pino, en su texto titulado *¿Qué es lo indígena y qué lo campesino?*, explica lógicas de dominación en Perú similares a las que sucedían en México, con lo cual esta circunstancia se revela como una problemática característica del ámbito latinoamericano:

Entonces, es desde la creación de la república moderna, que fue el resultado de la lucha de los criollos (hijos de españoles nacidos en las Américas) por la igualdad de derechos frente a los españoles peninsulares, que la situación de la población nativa del Perú es de exclusión o invisibilidad bajo la premisa que todos somos peruanos. No sólo es excluida sino también discriminada en términos racistas; “indio” se convirtió en insulto, básicamente porque la consolidación de la república se basó en un sistema económico de explotación de la tierra que originó despojo y explotación de mano de obra rural (los terratenientes detentaban el poder económico y político).²⁸⁶



Figura 11 – Imágenes de la filmación de *El despojo* (1960) Dir. Antonio Reynoso. Rulfo en primer plano junto al equipo de producción e improvisación de *Dolly* con carretilla.

²⁸⁶ Pino, *¿Qué es lo indígena y qué lo campesino?*, Servicios de Comunicación Intercultural. *Disertación en el Foro de Presentación de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*. Puno, febrero 18 del 2010, evento organizado por SERVINDI con el auspicio de Oxfam América e IWGIA. <<https://www.sudamericarural.org/index.php/noticias/que-pasa/10-ecuador/623->> (Consultado: 11/04/2020)

El *despojo* es una constante simbólica dentro de las dinámicas de poder que han permanecido en los sectores rurales. Asimismo, el *despojo* se expone de forma reiterativa dentro de este cortometraje a partir del uso de la alegoría. La representación audiovisual de los signos y símbolos que engloban tanto la palabra *despojo* como sus referentes metafóricos son expuestos dentro del filme y expresan circunstancias no ajenas para los intelectuales que colaboraban en este rodaje. Este tipo de preocupaciones pueden caracterizar el trabajo cinematográfico de Reynoso evidenciando, a su vez, inquietudes tanto en la escritura de Rulfo como en su colaboración en el cine. (Fig. 11)

La cualidad del *despojo* se encuentra inmerso en la ruina de las casas, en el *despojo* de vegetación, en las calles áridas que forman el pueblo, en el discurso desalentador y despojado de interés de Pedro, el protagonista. El *despojo* se encuentra en el fragmento, en los fragmentos visuales que integran el filme, en las pequeñas cosas, en los detalles que componen las imágenes en movimiento, las cuales ofrecen, a partir del lenguaje, la sugerencia del deterioro del espíritu. La alegoría dentro de *El despojo* expone también las pocas condiciones dignas para trabajar, habitar y existir en un espacio-tiempo determinado. Esto ofrece el panorama de pensar en la muerte desde un momento histórico específico, lo cual brinda la posibilidad de observar otras representaciones visuales del cine en torno a la vida en el ámbito rural y sus condiciones injustas y precarias. Cuando Pedro expresa que el objetivo de su huida es encontrar mejores condiciones de vida, se asoma una luz de esperanza que pone en movimiento esos cuerpos marcados por la penuria y el desconsuelo, sobre esto, Páez comenta:

Por el contrario, el lenguaje adquiere una importancia fundamental para la interpretación alegórica, pero para esto es necesario que sea interpretado como fragmento de aquella detonación del mundo simbólico y del lenguaje denominador, sólo a partir del fragmento es posible el trabajo alegórico. De este modo lo ‘fragmentario’ cobra a estas alturas un lugar central ya que sólo desde él es posible hacer y pensar una nueva filosofía con intenciones de totalidad. El fragmento en el *Trauerspielbuch* es expresión de la ruina, la caducidad, la naturaleza efímera, fragmentada, decadente, con su historia cargada de transitoriedad y dolor. Así ante la idea de totalidad y vida presente en lo simbólico, Benjamin destaca un conocimiento basado en lo muerto, en los escombros en lo ruinoso. Sólo a partir de este reconocimiento está la esperanza de construir algo nuevo.²⁸⁷

El *despojo* también se puede apreciar como una consecuencia de los ejercicios de violencia o actos relacionados con las dinámicas de dominación, de los discursos relacionados con la colonialidad del poder tanto en América como en espacios pequeños como pueblos o comunidades, los cuales

²⁸⁷ Páez, “La alegoría benjaminiana”, 14.

se organizaban de manera económica y social a partir de las necesidades y órdenes de los caciques. Lo anterior tiene que ver con la búsqueda de un orden, narrativa histórica y socioestructural. Asimismo, existió un *despojo* de identidad ya constituida, pues se debía adquirir nuevos rasgos al momento de la colonización y reestructuración política y social, como lo menciona Aníbal Quijano en *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*:

Como es sabido, la destrucción de las sociedades y de las culturas aborígenes implicó la condena de las poblaciones dominadas a ser integradas a un patrón de poder configurado, básicamente, por los siguientes rasgos: 1) El patrón de dominación entre los colonizadores fue organizado y establecido sobre la base de la idea de “raza”, con todas sus implicaciones sobre la perspectiva histórica de las relaciones entre los diversos tipos de la especie humana. Esto es, los factores de clasificación e identificación social no se configuraron como instrumentos del conflicto inmediato, o de las necesidades de control y de explotación del trabajo, sino como patrones de relaciones históricamente necesarias y permanentes, cualesquiera que fueran las necesidades y conflictos originados en la explotación del trabajo. 2) Desde esa perspectiva, los colonizadores definieron la nueva identidad de las poblaciones aborígenes colonizadas: “indios”. Para esas poblaciones la dominación colonial implicaba, en consecuencia, el despojo y la represión de las identidades originales (mayas, aztecas, incas, aymaras, etc., etc., etc.) y en el largo plazo la pérdida de éstas y la admisión de una común identidad negativa.²⁸⁸

Considerando lo anterior, *El despojo* muestra también la cualidad visual de dejadez y abandono, este cortometraje dialoga constantemente con sinónimos como desposeer, renunciar, prescindir o desprender. Este acto de multiplicidad de sinónimos, de reproductibilidad de significados e interpretaciones se muestra en la retórica visual de la imagen, la cual expresa una multiplicidad de metáforas. De esta manera, puedo suponer que la potencia de la palabra *despojo* se advierte como una alegoría, la cual desglosa una variedad de aristas pertenecientes al lenguaje cinematográfico tanto en la imagen en movimiento como en el fenómeno óptico y sonoro que construye el filme edificando así una representación audiovisual de carácter distintivo, la cual nos remite de forma inequívoca a la narrativa desalentadora de Juan Rulfo.

²⁸⁸ Quijano, *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*, 139.

Capítulo IV

“Ustedes dirán que es pura necesidad mía...”: *La fórmula secreta* (1965)

Este capítulo realiza un abordaje analítico del fragmento cinematográfico que integra el metraje ganador del Primer concurso de cine experimental, el cual, como ya mencionamos anteriormente, se originó en México en el año de 1965. Este análisis inicia a partir de la figura del campesino y se extiende durante toda la narración del poema que fue escrito por Rulfo, para, posteriormente introducirlo en el filme. Aquí se replantean algunas características del cine experimental en contraposición con algunas cualidades que posee el cine industrial y comercial mexicano de la época. Se analizan los límites y las tensiones que posee este metraje, así como sus dimensiones simbólicas y las rupturas o ideas propositivas que enmarcan su visualidad, confección técnica y potencia narrativa. Esta sección exhibe una proximidad a las líneas del poema redactado por Rulfo, su mensaje, sus lamentos, y aquellas imágenes en movimiento en las que sus protagonistas rompen la cuarta pared, devolviendo la mirada al espectador.

La idea de este apartado es, gracias a la noción contravisual-sensible, ver lo *invisible*, escuchar aquello *incomprensible*, aquello que se encuentra *al revés*, advertir la *otredad*, desde donde se pueden hacer lecturas propositivas sobre la construcción de visualidades a partir del margen de lo experimental. Este capítulo pretende analizar la posición del espectador. En este metraje los actores, sus miradas y presencias parecen provocar al público, por lo tanto, uno de los objetivos de este estudio es indagar sobre esos actos retadores, los cuales parecieran ser actos de denuncia. Este capítulo intenta, a partir del estudio sobre la retórica-visual repensar el lugar del espectador y alejarlo así de un lugar pasivo, sin responsabilidad sensitiva, asimismo, se busca colocar al actor y al cine como una herramienta capaz de denunciar, de molestar, de tensar, todo lo anterior desde una revolución en el uso del lenguaje cinematográfico tradicional, de su montaje, sus planos, efectos sonoros, orden de secuencias, composiciones, recursos técnicos y simbólicos.

Síntesis de La fórmula secreta (1965)

Este medimetraje de 45 minutos comienza con una pantalla en negro y el sonido de una marcha militar, la cual se funde con la música de Igor Stravinsky, poco a poco comienza a aparecer en la toma la parte superior

de una botella similar al envase de una Coca-Cola y un suero conectado a ella. La *toma*²⁸⁹ baja hasta enfocar una almohada y sábanas blancas en una camilla. La imagen que continúa muestra la cámara en movimiento y a nivel del piso, se mueve a lo largo de la plancha del Zócalo, se enfocan edificios como el Palacio Nacional, la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, el Antiguo Palacio del Ayuntamiento y el Edificio de Gobierno. Durante esta toma se advierte la sombra de un ave junto con los créditos del filme, la cual a los pocos segundos desaparece y aparece alternadamente hasta salir del encuadre.

En primer plano²⁹⁰ aparece el rostro de una escultura, la cual también surgirá de forma alternada durante la *secuencia*²⁹¹ en la que se cargan y trasladan costales de cemento. Recordemos que este filme está elaborado de forma fragmentaria, existen varios relatos sin hilo conductor, pero separados en algunas ocasiones por la aparición del envase de Coca-Cola. En este fragmento los costales son transportados en la espalda de algunos obreros, quienes los azotan al dejarlos caer en la superficie de un camión. Un cuerpo humano es llevado de la misma manera que los costales y depositado sobre el mismo transporte. A partir de ahora, el camión pasa por diversos espacios automovilísticos de la ciudad, los primeros planos encuadran el rostro, hombros o brazos del protagonista. Los planos abiertos dejan ver los espacios urbanos que recorre el vehículo. El cuerpo del hombre que cargan como si fuera un costal es cambiado por el cuerpo de una mujer, quien empieza un ritual romántico con el hombre enfocado anteriormente. Estas escenas se mezclan con el plano de un hombre quien se mantendrá fijo ante el encuadre²⁹² hasta convertirse en el protagonista de este fragmento cinematográfico.

Empieza otra secuencia con una temática distinta. Esta sección queda enmarcada por el texto escrito de Juan Rulfo en voz de Jaime Sabines. La toma vira sobre su propio eje y otro cuerpo

²⁸⁹ “En primer lugar, técnicamente hablando, desde el punto de vista del rodaje es el fragmento de película impresa entre el momento en que la cámara se pone en marcha y el momento en que se detiene; desde el punto de vista del montador, el trozo de película entre dos cortes de tijera y entre dos encoladuras, y desde el punto de vista del espectador (el único que nos interesa aquí), el trozo de película entre dos ajustes”. Martin, *El lenguaje del cine*, 178.

²⁹⁰ “La mayoría de los tipos de planos no tienen otra razón que la comodidad de la percepción y la claridad de la narración. [...] La agudeza (y el rigor) de la representación realista del mundo que realiza el cine es tal que la pantalla puede hacer vivir ante nuestros ojos los objetos inanimados. [...] El primer plano corresponde a una invasión del campo de la conciencia. A una tensión mental considerable y a un modo de pensar obsesivo”. Martin, *El lenguaje del cine*, 53- 55.

²⁹¹ Se llama secuencia a “un bloque de unidad dramática que puede estar compuesta de una o varias escenas”. Espinosa y Montini, *Había una vez... cómo escribir un guion*, 154.

²⁹² “Los encuadres enmarcan la composición de una imagen y exponen los límites circundantes de la misma. En palabras de Martin: “Los encuadres constituyen el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior; para transformarla en materia artística. Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegando el caso, organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en pantalla. La elección del material filmado es el estadio elemental del trabajo creador del cine”. Espinosa y Montini, *Había una vez... cómo escribir un guion*, 49.

irrumpe en esta toma de forma impositiva, se introduce bruscamente con la finalidad de quedar dentro del encuadre. Los planos generales advierten una convivencia entre el paisaje y otros hombres, al parecer campesinos. Al tiempo que se escucha la voz de Jaime Sabines aparecen varios rostros de campesinos en plano general y en primer plano, los cuales se intercambian con planos comprendidos por esculturas de ángeles, de estética similar a aquellos que adornan los retablos de templos barrocos.

Dan inicio las tomas del envase de Coca-Cola y se introducen a su vez otras imágenes en movimiento, las cuales revelan figuras caricaturescas de un buey. Da comienzo la secuencia protagonizada por un hombre en primer plano comiendo un *hot-dog*, lo cual alude a que éste tiene en sus manos una salchicha interminable, varias imágenes muestran la preparación de este alimento y la salchicha cruza espacios urbanos, se mantiene en movimiento, transcurre frente a libros, circula por algunas carreteras, sobre el pavimento, frente a revistas y diversos lugares citadinos, a través del universo, sobre los pies de un indígena, sobre un puesto de chiles, frente a comercios, entre personas que conversan, frente a edificios, junto a maquinaria urbana, sobre diversos instrumentos, junto a máquinas de tortillas, por pastelerías. Por último, se arroja al agua y varios hombres la sujetan con la boca para comerla.

Empiezan los planos de vacas y ubres, posteriormente un *zoom in*²⁹³ enfoca a varios hombres vestidos de traje, los cuales se encuentran parados frente a la cámara con una expresión seria en sus rostros, al unísono se perciben palabras difíciles de descifrar, pero al correr el audio al revés podemos escuchar que es parte de la primera parte del poema. En esta parte, estando el audio al revés, el poema comienza con el párrafo ***Se nos regatea hasta la sombra*** y termina en ***Tal vez esto tenga compostura***. En esta sección se intercalan las imágenes en movimiento de hombres en primer plano o plano medio con imágenes de relieves religiosos. Se fusionan las imágenes de estos hombres con los rostros de los ángeles de algún retablo, las caras de estos individuos en primer plano reflejan expresiones imperturbables y sombrías, ven fijamente hacia la cámara, hacia el espectador. Uno de ellos muestra una sonrisa, la cual desaparece en cuestión de segundos. Una toma invertida enfoca varios cuerpos recostados sobre el suelo con las manos hacia arriba y las

²⁹³ *Zoom in* es un tipo particular de movimiento de cámara, llamado también *travelling hacia adelante*. Me remito a la definición brindada por Marcel Martín: “El travelling consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria de desplazamiento [...] expresa, objetiviza y materializa la tensión mental (sensación, sentimiento, deseo, idea violenta y súbitos) de un personaje”. Martín, *El lenguaje del cine*, 65-67.

piernas abiertas. Aparecen las imágenes de los envases de Coca-Cola, las cuales parecen abrir y cerrar las diferentes narrativas que posee este filme.

A continuación, un hombre se acerca a la cámara dando pie a la aparición de un militar, quien pecho a tierra dispara violentamente sobre las figurillas de un puesto de feria. Regresan los envases de Coca-Cola. Posteriormente se escucha el mugir de una vaca, al centro de la imagen se advierte una pareja besándose apasionadamente. De esta forma da inicio la secuencia protagonizada por una res que es asesinada en tiempo real y transportada sobre los hombros de su desollador. Unos patos blancos cruzan la escena mientras el hombre desprende la piel del cadáver. Las escenas de la res conviven con las imágenes de la pareja alternadamente, hasta el momento en el que se percibe la fusión del cuerpo del animal con los del hombre y la mujer mientras éstos son trasladados sobre los hombros del verdugo del animal.

Vuelven las tomas de las botellas de Coca-Cola que dan continuidad al texto recitado por Jaime Sabines. Planos generales muestran a varios hombres con sombrero que suben por un cerro. Las caras de los ángeles en primer plano establecen un diálogo con los rostros de algunos hombres. Posteriormente entran escenas urbanas, de maquinaria, de llantas, de partes pertenecientes a vehículos de construcción. Durante este fragmento el audio presenta indicaciones militares mientras se escucha una voz infantil que habla en inglés. Las escenas exhiben diferentes rostros, diferentes hombres que miran a la cámara con seriedad. Los envases de Coca-Cola empiezan con la secuencia de los sacerdotes. Durante esta fracción del filme aparece una toma que expone la parte de un carrusel con niñas sonriendo, usan vestido blanco, tiaras y velos; atuendo utilizado en ceremonias religiosas, particularmente católicas. Niños y sacerdotes visten sotanas largas de color negro. Las escenas abiertas exhiben un juego de fútbol, entre árboles y sacerdotes que miran fijamente a los niños. Aparece una estructura de metal parecida a un andamio por la cual escalan unos niños hasta llegar a la parte superior. Tres veces aparece la palabra *censurado* mientras ésta se intercala con las imágenes que reflejan las expresiones de los infantes.

La escena siguiente muestra a los sacerdotes arriba del carrusel, sonriendo, dejan de lado la rectitud que los caracterizaba segundos atrás. Uno de los sacerdotes posee una expresión seria sobre su rostro, otro sacerdote talla algo ilegible en la corteza de un árbol, uno más intenta ponerse anteojos para leer un libro que avienta posteriormente hacia atrás con actitud burlona, debajo de la sotana de otro clérigo salen aves pequeñas o polluelos. Gracias al efecto en contrapicado se observan, de abajo hacia arriba, los rostros de los sacerdotes subidos en el andamio, sus

expresiones son desalentadoras. Varios niños muerden algunas partes del cuerpo de los sacerdotes, uno muerde una oreja, otro una mano, alguna escena muestra sangre derramándose. Estos clérigos heridos no pueden evitar la agresión debido a que con sus extremidades se sujetan para no caer. Una toma subsecuente muestra a los niños aplaudiendo victoriosamente mientras los sacerdotes caen. Esta secuencia concluye con un encuadre que enfoca a los sacerdotes sobre el piso, entre los barrotes y tubos del andamio, inertes.

La siguiente toma muestra un lugar de terracería donde una manada de bueyes espera que un hombre a caballo los capture con su lazo. En este momento da inicio la secuencia del charro, quien, acompañado por el concierto²⁹⁴ para violín y orquesta de Antonio Vivaldi, juega con el lazo hasta amarrar con éxito a una res. Posteriormente este charro aparece en alguna calle de la ciudad, mira fijamente a un transeúnte, quien preocupado apresura cada vez más su paso, hasta correr de forma desesperada, trata de huir de su cazador. El charro enlaza al transeúnte y lo arrastra hasta que un poste golpea su cabeza.

La última secuencia de este filme se centra en la nave, cúpulas y arcos de algún recinto sacro, específicamente de arquitectura barroca. Las imágenes en movimiento se funden con un audio formado por instrucciones de despegue aéreo. En la escena final se pueden leer varias palabras escritas sobre una estructura plana, algunas de ellas son Chrysler, Sinatra, British Motors, Las Vegas, Nestlé, Colgate, Revlon, Volkswagen.

Territorios abstractos; apropiación, cuerpos e identidades:

El campesino. Corporalidad y anonimato

El guion de *La fórmula secreta* (1965) revela un énfasis en el anonimato, acto aunado a la violenta necesidad de imposición por parte de un cuerpo, con el objetivo de *hacerse ver*. Este personaje se introduce ante una toma, eliminando el paisaje pasivo que la cámara hace gracias a un *travelling*²⁹⁵ panorámico. Hall reflexiona en torno a la construcción de identidades, desde donde se analizan los tres filmes, en especial *La fórmula secreta* (1965). El guion aborda la poca consideración hacia el sector rural y la injusta retribución económica percibida por estos trabajadores. Rulfo atestiguó de

²⁹⁴ La composición que acompaña este fragmento del filme es específicamente el concierto dedicado a la estación de invierno, perteneciente a *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi.

²⁹⁵ “El travelling consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria de desplazamiento [...] expresa, objetiviza y materializa la tensión mental (sensación, sentimiento, deseo, idea violenta y súbitos) de un personaje”. Martín, *El lenguaje del cine*, 65.

cerca este tipo de injusticias cuando laboraba en la fábrica de llantas Euzkadi, de dueños españoles. Sobre sus compañeros, Rulfo le comenta a Clara, su esposa: “Ellos no pueden ver el cielo. Viven sumidos en la sombra, hecha más oscura que el humo. Viven ennegrecidos durante ocho horas, por el día o por la noche, constantemente, como si no existiera el sol ni nubes en el cielo para que ellos las vean, ni el aire limpio para que ellos lo sientan. Siempre es así e incansablemente, como si sólo hasta el día de su muerte pensarán descansar [...]”.²⁹⁶ Las palabras de Rulfo remiten a los trabajadores de la tierra, más adelante, en el guion de *La fórmula secreta* expresa:

Se nos regatea hasta la sombra, y a pesar de todo así seguimos:
medio aturcidos por el maldecido sol
que nos cunde a diario a despedazos [...]
el mundo está inundado de gente como nosotros,
de mucha gente como nosotros.
y alguien tiene que oírnos, alguien y algunos más,
aunque les revienten o reboten nuestros gritos.²⁹⁷

Esta secuencia exhibe la pobreza a partir de los juegos de representación mostrando con imágenes un campo vacío y árido. Lo que no expresan los campesinos en la secuencia, lo enuncia Jaime Sabines. Gámez recurre también a la técnica cinematográfica de *voz en off*, como anteriormente se había utilizado en *El despojo* (1960). Sabines narra un discurso centrado en la noción de pobreza, de muerte y sentido de pertenencia. Sabines propone –gracias al montaje de Gámez y la retórica de Rulfo– reflexiones importantes sobre el sector rural. Su *voz en off* hace evidente la ausencia de su figura; sin embargo, simbólicamente logra fundir su *cuerpo ausente* con el cuerpo de los otros personajes que aparecen en la secuencia. Es importante mencionar que la voz que narra el poema escrito por Rulfo es, Sabines, un escritor, relacionado con la atmósfera artística e intelectual en México, del mismo modo sucede con Gámez, quien se vinculaba con el ámbito cinematográfico de la época.

A diferencia de las películas de la Época de Oro del cine mexicano, este medimetraje no recurre al *Star System*, es decir al protagonismo por parte de actores mexicanos de carreras reconocidas y largas trayectorias profesionales, tales como Pedro Infante, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz, Dolores del Río o María Félix. Sobre la estrategia mercadotécnica del cine de la

²⁹⁶ Rulfo, *Cartas a Clara*, 51.

²⁹⁷ Rulfo, *El gallo de oro y otros relatos*, 112.

Época de Oro que consistía en recurrir a protagonistas que enmarcan y configuran imaginarios sociales a partir de estereotipos específicos, Juan Escobar comenta:

Partiendo de un hecho indiscutible como es la influencia de Hollywood en las cinematografías de América Latina, podemos advertir, por ejemplo, cómo se aprende de Norteamérica el lenguaje cinematográfico, la técnica narrativa y la cultura mitológica del *Star System*. Esther Fernández, María Félix, Dolores del Río, Tito Guízar, René Cardona, Jorge Negrete, Pedro Infante, son venerados como verdaderos dioses, no sólo en México sino en gran parte de América Latina.²⁹⁸

En *La fórmula secreta* (1965) el cuerpo protagonista escogido para salir en la toma es una persona desconocida, interpretada por un actor no profesional, sin pretensiones, ni reconocimientos, es por esto por lo que resulta fácil identificarse con el personaje. Él y su vida en el sector rural nos hablan de una sinceridad sencillamente reconocible. Sobre esta recurrente estrategia de Gámez, María Luisa Mendoza comenta:

Auténtico, legítimo, con sus valores de ingenuidad y pureza, sin folklore ni charros en ninguna parte. Gente de carne y hueso, con problemas contemporáneos de honda humanidad. Hombres de tierra caliente que imitan a hombres de la ciudad en sus modelos aparentes de hablar o de vestir. Nunca forcé la realidad, la tomé como es y esto fincará la diferencia de mi película con las del cine nacional, traicionados por lo general en ropas y situaciones.²⁹⁹

Es aquí donde las enunciaciones críticas conversan constantemente con el mecanismo empático que recae tanto en las imágenes como en el lenguaje. El cuerpo protagonista se introduce con firmeza en la toma buscando la atención de la cámara. En un inicio parecería que el encuadre desea capturar el paisaje en lugar del campesino. La toma se construye a partir de un plano general, el cual habitualmente es utilizado para proyectar un extenso escenario, pero este *cuerpo protagonista* rompe con este objetivo. El pensar al *cuerpo protagonista* como *cuerpo hablante* obliga a ubicar a la corporalidad como una herramienta de denuncia, sin perder de vista su confección de personaje (aquel que encarna un papel o situación), además de subrayar la capacidad que posee el cuerpo para evidenciar discursos y participar como ente activo que sostiene, tensa y exacerba un mensaje específico, por lo tanto, el *cuerpo hablante* es un lugar de afección que perturba al espectador.

Es importante mencionar que los que se involucraron en la realización del filme, como Gámez, Rulfo o Sabines no pertenecían a la atmósfera rural, pero es gracias al discurso, intención y temática de desesperanza que caracteriza al poema, así como a la composición y montaje de los planos, que esta secuencia puede ubicar al espectador dentro de esta atmósfera. Dicha atmósfera

²⁹⁸ Meyer, “Los caciques: Ayer, hoy ¿y mañana?”, 17.

²⁹⁹ Meyer, “Los caciques: Ayer, hoy ¿y mañana?”, 17.

construye un lenguaje audiovisual, el cual se sostiene a partir de la relación entre las imágenes en movimiento junto con el fenómeno sonoro, en palabras de Michel Chion, “si el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad.”³⁰⁰ La lectura del poema hecha por Sabines se muestra aparentemente como sonido extradiegético, el cual por definición no sería escuchado por los personajes dentro de la secuencia, aunque aquí sucede algo engañoso, pues el cuerpo que se introduce dentro de la toma al comienzo del poema toma una actitud de confrontamiento al devolverle la mirada al espectador, pero esta actitud también insinúa que es capaz de escuchar las palabras de Sabines, fenómeno que, desde el campo visual como desde el sonoro, logra incomodar doblemente al espectador.

Es así como ese cuerpo se vuelve un *cuerpo hablante* que a partir de un limitado encuadre tiene la capacidad de hacerle ver (y escuchar) al espectador un mensaje del cual él también está consciente, mensaje que él también escucha. La noción de cuerpo hablante propuesto en esta investigación parte, además de lo teorizado por Merleau-Ponty, por el campo del psicoanálisis, espacio que dota de gran importancia tanto a la palabra como al cuerpo que la sostiene, la expresa y que se conforma a partir de ella. El *cuerpo hablante* es un cuerpo con potencia, que transmite mensajes, que expone molestias, deseos, un cuerpo que sufre, que expresa y que comunica desde sus propios territorios, en palabras de Éric Laurent:

El cuerpo hablante es una expresión que se comprende inmediatamente en nuestra lengua y que, al mismo tiempo, tiene varias significaciones y además, varias resonancias. El acento puesto en el cuerpo hablante se inscribe en las propuestas de la última enseñanza de Lacan tendientes a encontrar algo que vaya más allá del inconsciente. [...] Lejos de referirse al cuerpo que murmuraría un discurso de sabiduría, toma en cuenta un cuerpo que goza y que está marcado por pasiones, por afectos intensos, siendo la angustia el más intenso. Para Lacan, este cuerpo está cerca del de Espinosa. [...] Ahora bien, según Espinosa, un cuerpo es tanto el cuerpo del sujeto como el cuerpo político. Un cuerpo es lo que está atravesado por los afectos: es el lugar que experimenta afectos y pasiones y que está marcado por ellos, ya se trate del cuerpo político o del cuerpo individual. Y bien, el cuerpo hablante no es otro sino ese cuerpo marcado que nos habla a través de sus irrupciones en la lengua, en el sentido común donde se sedimentó la forma en que pensamos hablar la lengua de manera común. Lo hablante del cuerpo es el modo en que el cuerpo no cesa de hacer irrupción por medio de las significaciones personales, de las significaciones de goce que damos al lenguaje que nos atraviesa.

301

³⁰⁰ Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, 25.

³⁰¹ Vieira, Marcus. “El cuerpo hablante: El inconsciente y las marcas de nuestras experiencias del goce. Entrevista con Éric Laurent.” *Revista Lacan Cotidiano*, núm. 576, 2018, s/p.
<<http://www.eol.org.ar/biblioteca/lacancotidiano/LC-cero-576.pdf>>

Por lo tanto, al inicio de la secuencia la presencia de este *cuerpo hablante* desplaza la idea de mostrar un paisaje pasivo, volcando la atención a su cuerpo, el cual irrumpe en la composición, sin permiso y de forma impositiva. ¿Qué es aquello que su abrupta inmersión en cámara nos está obligando a ver?



Figura 12 – Fotograma *La fórmula secreta* (1965)
Dir. Rubén Gámez. 0:07:57 – 0:08:25

Este cuerpo protagonista es el preámbulo para la aparición de otros cuerpos, aparentemente son más campesinos que exhiben una seriedad fúnebre. Sus cuerpos no sólo entablan un diálogo entre su figura y las curvas del paisaje, sino también entre los surcos de la tierra y entre las líneas de las primeras estrofas del poema. El simbolismo de estas secuencias se potencia gracias a la aparición sonora de la voz de Sabines.

El poema de Rulfo es acusador y explícito, no sugiere nada, sino que denuncia. Denuncia la incomodidad del sector rural, así como de la pobreza que se encuentra directamente vinculada con la muerte. Esta secuencia enmarcada por el poema de Rulfo expone una sinergia vital entre sonido e imagen en movimiento, principalmente porque evidencia una temática de crudeza que va en sincronía con la representación de los *cuerpos hablantes*, quienes a su vez expresan movimientos y actitudes de desánimo y agotamiento. Todo esto se mezcla de manera orgánica, lo que permite corroborar que la presente secuencia de *La fórmula secreta* posee una fusión congruente entre los tres elementos que se proponen en esta investigación y que evidencian una poética de Rulfo: *La atmósfera rural, el cuerpo protagonista/cuerpo hablante y el discurso desalentador*.

Dicho lo anterior, es importante comentar que Rulfo y algunos creadores de imágenes cinematográficas como Reynoso, Gámez y Velo enriquecieron la nueva cultura cinematográfica que se estaba generando en el país en la década de los sesenta. Esta cultura ponía énfasis en cuestionar diversos sucesos que se originaban dentro del entorno rural y estaban interesados en mostrar de una manera más íntima y cercana el panorama posrevolucionario que se vivía en algunos sectores rurales del país. Asimismo, dotaron de visualidad panoramas desoladores que iban en sentido contrario al idealismo perteneciente al discurso nacionalista mexicano. El cine mexicano, particularmente aquel influenciado por la obra de Rulfo, mostró un interés constante por representar este tipo de preocupaciones, partiendo de la crítica de un contexto histórico determinado. (Fig. 12)

La literatura de Rulfo, así como parte de sus colaboraciones para el cine experimental puede ofrecer cuestionamientos sobre los intereses económicos, políticos y sociales de la industria comercial cinematográfica de la época y sus repercusiones para su público consumidor, pues como comenta Vital: “son las pantallas grandes y chicas las que se han apoderado de la construcción del imaginario colectivo mexicano.”³⁰² Tanto en *El despojo* (1960) como en *La fórmula secreta* (1965) aludir al anonimato como un rasgo importante que definió a los protagonistas puede, de forma indirecta y sutil, ofrecer un replanteamiento sobre los habitantes de estas regiones. Posiblemente de esta manera la representación del mundo del habitante de espacios rurales, en estos dos primeros filmes experimentales, se erigió al protagonista como un cuerpo anónimo, un ser no reconocido, un actor improvisado. Por consiguiente, el involucramiento y la experiencia personal del espectador con estos metrajes se sustenta desde la visibilidad de otros cuerpos, otros rasgos, otros terrenos de expresión árida y desolada. Asimismo, las reflexiones en torno a lo “indígena” dentro de estos filmes son planteadas desde el registro de lo común en cuanto a problemáticas humanas se refiere, planteadas desde un lenguaje de carácter universal. Sobre aquello que experimentan los personajes dentro de la narrativa de Rulfo, Alberto Vital comenta:

[...] los de Juan Rulfo son personas comunes [...] les ocurre lo ordinario que es también arquetípico, como el recibir un bien (en este caso la tierra) que en realidad no es un bien, luego de ser despojados de otros bienes, como los caballos y las carabinas, o el perder una vaca en una inundación, una vaca que es el único patrimonio de la familia, o el abandonarlo todo para ir a pelear en una guerra que ellos ven como botín, asesinato, despojo, muerte, juego, placer, miedo, cárcel y nada más, o el ver y aprovechar la oportunidad de apoderarse de todas las tierras de la comarca con

³⁰² Vital, De Pedro Armendáriz y Pedro Infante a Pedro Páramo. La lucha por el imaginario colectivo mexicano, 172.

tal de cumplir un solo propósito, o el enamorarse de una mujer y nunca poseerla anímicamente, aunque se la posea físicamente, o el ser víctima de un encomendero y cacique.³⁰³

No apuntando a intereses de consumo en masa, sino al mundo íntimo, al territorio de los afectos. Dentro del campo del anonimato cabemos todos. La esencia de Rulfo posiblemente es que la particularidad de su obra no se sustenta en buscar el interés de las masas, sino partir del universo individual. Es así como irónicamente, sus problemáticas y críticas del sector rural se hacen universales.

Territorio contravisual-sensible: ver desde la otredad:

Ver lo (in)visible. Miradas y lamentos invertidos

La obra de Gámez intervenida por el poema de Rulfo reformula la capacidad de ciertos recursos fílmicos como la sonoridad y los planos sometidos a tensión; aspecto que permitió advertir nuevas formas de representación. El audio en esta secuencia logra ofrecer condiciones críticas a partir de la habitual invisibilidad que lo precede dentro de producciones audiovisuales, pues, aunque lo sonoro sea parte fundamental en algunos metrajes, su presencia carece de materialidad y es fácil pasar por alto su importancia y su existencia. La potencia de lo *indecible*,³⁰⁴ concepto retomado por Gilles Deleuze, promueve una escucha de aquello que se encuentra entre la imagen y lo sonoro. Lo *indecible* es la fluorescencia de lo oculto como condición de posibilidad que logra edificar otras lógicas de representación, en este caso dentro del mundo cinematográfico.

El poema recitado por Sabines engloba tres secuencias, la primera es la del hombre con sombrero y jorongo que se introduce de forma impositiva ante la toma. La segunda, que abordaremos en este apartado, es en la que se escucha la voz *en off* difícil de comprender, en donde las imágenes de hombres de traje son intercaladas con una secuencia que en plano detalle muestran rostros de figuras religiosas. Esta secuencia, aparentemente incomprensible, inicia con el párrafo ***Se nos regatea hasta la sombra*** y concluye cuando Sabines pronuncia ***Tal vez esto tenga compostura***. Y la tercera, que finaliza con la última parte del poema, la cual es introducida en fotomontajes de temática rural.

³⁰³ Vital, De Pedro Armendáriz y Pedro Infante a Pedro Páramo. La lucha por el imaginario colectivo mexicano, 158.

³⁰⁴ “Lo indecible es retomado a partir de las palabras de Deleuze: “pensar es experimentar, pero la experimentación es siempre lo que se está haciendo: lo nuevo, lo destacable, lo interesante, que sustituyen a la apariencia de verdad y que son más exigentes que ella”. Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 11.

Es preciso comentar que para el análisis de la secuencia con la voz *en off* incomprensible debo hacer referencia a un descubrimiento interesante que se relaciona con varios elementos del lenguaje audiovisual, los cuales son: el montaje, los cuerpos protagónicos vestidos de traje, corbata, saco o gabardina, a los que me referiré como *hombres trajeados*, así como este audio *al revés*. Es gracias a este hallazgo que puedo confirmar que la visualidad y la sonoridad potencializan enunciaciones críticas a partir de lo escondido, de lo invertido, de un cuerpo que está aparentemente ausente, pero del que se escucha la lectura de un poema que denuncia, así como de cuerpos que no expresan nada de sonido, pero que, a pesar de ello, exteriorizan un mensaje. Además de considerar que el montaje cinematográfico es el acomodo y yuxtaposición de fotogramas que forman discursos visuales específicos a partir de su colocación, el montaje se puede definir también:

[...] El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos, visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración. [...] Nuestra propia definición es aún más amplia. Insistamos, sin embargo, que esta definición no tiene interés más que en una perspectiva teórica analítica. [...] en sentido más amplio, como la presencia de dos elementos fílmicos que logran producir un efecto específico que cada uno de estos elementos, tomados por separado, no produciría. [...] todo tipo de montaje y de utilización de montaje es «productivo»: el narrativo, más «transparente», y el expresivo, más abstracto, tienen, cada uno de ellos a partir de la confrontación, el choque entre elementos diferentes a *producir* este o aquel tipo de efecto [...] el montaje como *principio* es, por naturaleza, una técnica de producción de (significantes, de emociones...) ³⁰⁵

Mientras realizaba el análisis de esta secuencia noté que al momento en que aparecían las imágenes de los *hombres trajeados* dentro de la toma, también aparecía un audio incomprensible, el cual al principio supuse que se trataba del poema escrito por Rulfo traducido en algún otro idioma, pero, al descubrir que el audio estaba invertido cambié mi manera de analizar, comprender e interpretar la confección de toda esta secuencia. La técnica de introducir un audio al revés se denomina *backmasking*, la cual posee un largo y polémico contexto dentro del mundo del *rock and roll*, pues

³⁰⁵ Aumont, Jacques, Bergala, Alain. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Esthétique du film (Fernand Natta, París, 1983). Barcelona; Paidós, 2005, p. 62.

<<https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/jacques-aumont-alain-bergala-et-al-estc3a9tica-del-cine.pdf> >

(Consultado: 06/02/23)

a finales de 1960 se popularizó esta técnica al ser utilizada por bandas famosas como los *Rolling Stones* o *The Beatles*. La fama a partir del uso del *backmasking* y su estrecha relación con la confección de mensajes subliminales hizo que se usara esta técnica para la difusión de posturas políticas, mensajes violentos, algunos con la intención de manifestar frases de índole negativo o satánico como se les atribuyó, en su momento, a bandas como *Pink Floyd*, *Styx*, *AC / DC*, o bandas de género *Trash metal*³⁰⁶ como *Slayer* o *Cradle of Filth*.

Esta sección lleva por nombre *Territorio contravisual-sensible*, lo que ofrece una específica línea de análisis hacia el estudio de la otredad, de lo *contrario*. Asimismo, este estudio ofrece una interpretación hacia lo que parece ser un acertijo, un acertijo *rulfiano-gameciano* definido así por Claudia Arroyo, mi actual directora de tesis doctoral. Durante una de nuestras sesiones me sugirió hacer hincapié en un estudio más minucioso sobre esta secuencia, la secuencia que protagonizan los *hombres trajeados* y en donde se expone la *voz en off* invertida o el *backmasking* del poema. Se desconoce si Rulfo supo de la intención de Gámez por introducir su poema al revés, o lo descubrió cuando vio el filme finalizado. Lo que sí se sabe y ya se ha mencionado con anterioridad en esta investigación, es que Gámez ya tenía hecho el montaje de los fotogramas cuando se lo mostró a Rulfo para que éste confeccionara el escrito que iba a ser introducido en el metraje. De esta forma podemos pensar que la lógica colaborativa entre ambos fue en ese orden.

Gámez generó un montaje visual, el cual fue enriquecido de forma literaria con un poema escrito por Rulfo, es así como nació un poema subrayado por letanías audiovisuales. Estas letanías se escuchan una y otra vez en las frases *Ruega por nosotros...* y hacen una suerte de artilugio visual al ser introducidas en la secuencia que enfoca cuerpos acostados como cadáveres sobre la tierra. Basta con recordar que las letanías se ofrecen como actos de súplica, pero también en actos fúnebres que ayudan a los difuntos a descansar en paz. El poema narrado, estando al revés o no, evidencia la importancia de la religión para la cultura popular, ya sea en el metraje de Gámez y dentro de la narrativa *rulfiana*, el tema de la religión católica se aborda de manera constante y

³⁰⁶ El Trash metal, un subestilo del Metal extremo [...] Salva Rubio define el Metal Extremo, como: “una tendencia musical popular basada en el rock, cuyos orígenes se remontan a los primeros años ochenta, que se caracteriza por englobar bajo dicho término, gran cantidad de formas y estilos musicales, muchos de ellos con pocos rasgos comunes, aunque todos basados en la búsqueda de los sonidos más extremos (oscuros, veloces, violentos) que la música pueda crear”. Ureña, Juan. *Thrash metal. Influencia de los fenómenos estéticos en la formación del carácter*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios, p. 8 2015.

<https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/3875/1/TF_CorreaAldanaAndres_2015.pdf>
(Consultado: 06/02/2023)

significativa en algunos cuentos o novelas realizados a partir de la pluma de Rulfo, así como a partir del lente de Gámez.

Los *hombres trajeados* son protagonistas anónimos como lo son también los hombres que se encuentran entre los surcos de la tierra, o los hombres que suben caminando la colina. Gámez juega con la potencia del anonimato, también juega con el poder de la *contravisualidad*, de lo *contrario*, del acto de *contrastar*, de *contraponer*. Es así como Gámez *contrasta* una toma invertida que simula hombres acostados *arriba* en el techo con cuerpos acostados *abajo* en el suelo, juega con hombres *trajeados*, *limpios* contra hombres con jorongo con *ropas sucias y rotas*, espacios *luminosos*, *abiertos y rurales*, contra espacios *oscuros*, *desconocidos*, de los que se ignora su ubicación y cualidades de su periferia, sin información del espacio y las dimensiones territoriales. Gámez expone cuerpos protagónicos en los que *contrasta* su vestimenta, su físico, su corporalidad, hombres aparentemente de clases socioeconómicas distintas con experiencias de vida y quehaceres profesionales disímiles, opuestas entre sí.



Figura 13– Fotograma *La fórmula secreta* (1965)
Dir. Rubén Gámez.0:07:57- 0: 18:18

Por lo consiguiente, tanto las imágenes, sus ángulos, composición o planos, los cuerpos protagónicos, sus ropas, locaciones o palabras que los acompañan, como la *voz en off* al revés, tienen la capacidad de expresar información desigual, contraria. Las palabras se escuchan desde el

registro de lo sensible, son esos cuerpos protagónicos que expresan un mensaje, así como el cuerpo del espectador el que lo escucha, lo que ofrece una lectura a partir de la noción *contravisual-sensible*. Aquí lo *indecible* no está en el silencio o en el desconocimiento sobre lo expresado, sino en el mensaje que se genera a nivel de montaje, lo *indecible* expone una reinención de la representación que se revela a partir de la dinámica de los cuerpos, de las miradas, de las voces y de su intención de hacerse ver o hacerse escuchar.

La secuencia de la voz *en off* al revés que se analiza en este apartado se define por exponer a varios hombres vestidos con traje, camisa y corbata, los cuales surgen en las diferentes tomas a partir de un plano medio o primer plano, composición que enmarca sus cuerpos. Estos hombres se muestran con una actitud seria, quienes se van intercalando con imágenes de rostros religiosos en primer plano hasta que se aprecia una de las composiciones más representativas del filme, en donde se exhiben los cuerpos boca arriba en un encuadre invertido, la perspectiva de esta toma ofrece la sensación de que están los cuerpos pegados al techo. Es importante hacer notar que tanto la voz *en off* en este fragmento, así como el último plano, uno de los más icónicos del filme, están al revés. (Fig. 13)

Dicho lo anterior, parecerá que Gámez deseaba inquietar las miradas que se depositan en el metraje. Si se advierte lo anterior como un acto deliberado por parte de Gámez, también se puede pensar que la intención era quebrantar la pasividad del espectador, ofreciéndole así, la posibilidad de descifrar un acertijo. En esta secuencia el audio parece estar al borde del sonido diegético y el extradiegético, es decir, parece ser que la intención es que el poema sea escuchado por *todos*, tanto por los cuerpos protagónicos que habitan el universo del filme, como por los espectadores, es decir que ambos universos tengan conciencia de que *todos* están escuchando el mismo mensaje. Por lo tanto, el poema es escuchado por los espectadores como por los *cuerpos protagónicos* que se encuentran dentro del filme. Sin embargo, el poema aun estando invertido es claro en su mensaje y su inmersión en la parte donde se exhiben los *hombres trajeados* puede tener otra interpretación más, puede ofrecer una mirada hacia las condiciones de vida de un sector incomprendido, no escuchado o invisibilizado, el rural.

Tal vez Gámez introdujo el *backmasking* del poema en la sección de *hombres trajeados* para dar a entender que, estos hombres que viven en condiciones socioeconómicas diferentes a las del ámbito rural, son incapaces de comprender el mensaje de aquellos cuerpos que habitan, trabajan y existen en una atmósfera distinta a la suya.

Territorio retórico-visual: la parábola, el ser y espacios inanimados:

Visualidades del ser. Letanías, rostros y seres barrocos

La fórmula secreta (1965) se caracteriza por tensar varios elementos de índole cinematográfica, las locaciones, los movimientos de cámara, la narrativa fílmica, y por supuesto el espacio dentro de la composición de las tomas. El diálogo establecido entre el poema, los *cuerpos protagónicos* y el paisaje proyectan un simbolismo que reconfigura la función de cada recurso cinematográfico. El *cuerpo protagónico / cuerpo hablante* propone reflexionar sobre el cuerpo representado dentro del cine, la idea es alejarse de la idea de cosificación y pensar en el cuerpo como un espacio que dentro de la pantalla tiene la capacidad de alterar al espectador, de dotar de sentir desde su corporalidad la narrativa de un filme. De esta forma, el cuerpo es un estado en el que habitan el lenguaje y la corporalidad. Es un espacio de experiencias, de afectos que poseen los personajes o protagonistas dentro de las secuencias y que repercuten hasta el espectador, generando consciencia desde su corporalidad.

El paisaje altera su habitual pasividad para responder de forma activa a la configuración audiovisual de estas secuencias cinematográficas. A la par que se está realizando el movimiento de cámara para poder apreciar la convivencia entre espacios, paisajes y cuerpos, se puede apreciar cómo este engranaje tenía la intención de manifestar la inquietud que Juan Rulfo y Rubén Gámez sentían por exhibir ciertos espacios geográficos. El paisaje de la primera y tercera secuencia tiene un notable parecido con las formaciones de tierra rojiza de la Mixteca Alta de Yanhuitlán, ubicada en la Sierra Madre del Sur en Oaxaca. El espacio donde se grabó la segunda secuencia es un lugar con poca luz para generar una composición donde resalte el claroscuro de las tomas, debido a esta razón, los rostros de los protagonistas se aprecian con mayor definición.

Es usual encontrar el tipo de escenarios rurales dentro de la narrativa de Rulfo, sus cuentos aluden a este entorno en particular, en donde se generan diversas problemáticas, las cuales toman fuerza a partir de los recursos descriptivos que el escritor usa a lo largo de los textos. En el cuento “Nos han dado la tierra”, Rulfo detalla:

Así nos han dado la tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes. Uno los ve allá cada y

cuando, muy arriba, volando a la carrera; tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno se mueve como reclutado.³⁰⁷

Los paisajes son un componente elemental para situar al lector dentro de una atmósfera específica. En algunos cuentos Rulfo describe paisajes desérticos que se funden con el calor del sol, sugiriendo la idea de ser infértiles e incómodos para aquel que los camina. Más allá de la descripción del paisaje como recurso literario para la comprensión del cuento, la literatura rulfiana hace un intento de evidenciar el ineficiente ejercicio por parte del gobierno para administrar ciertos territorios del país, su trasfondo político y la inconformidad social que se origina por parte de este sector rural. La pobreza que imperaba, así como la ineficiencia para brindar estabilidad económica a poblaciones rurales. La administración de tierras, más allá de beneficiar a las comunidades rurales y generar oportunidades fructíferas, provocaba una sensación de desesperanza y abandono, así como la constante imposibilidad de trabajar esas zonas infértiles que proliferaban en el país. Rulfo estaba familiarizado con este tipo de situaciones gracias a su participación como colaborador de la Comisión del Papaloapan.

El paisaje descrito por Rulfo en la mayoría de sus cuentos tiene una similitud con las locaciones elegidas por Gámez para la realización de esta importante secuencia, siendo la única parte dentro del filme que se encuentra intervenida por el guion. Los otros fragmentos son el resultado de un minucioso montaje que se enriquece por su inmersión en la sinfonía de Tchaikovsky, pero sin ninguna relación literaria con Rulfo. Gámez coloca el poema de Rulfo dentro del filme en estas particulares secuencias, lo que permite intuir que, de todo el montaje de la cinta, estas secciones eran las indicadas para potencializar su intención audiovisual. Por lo tanto, la elección de la locación y la deliberada razón de colocar el poema en esta secuencia en particular convierte el paisaje en un recurso cinematográfico fundamental que desde el margen poético revoluciona la intención simbólica del fragmento reconfigurando de manera propositiva su contenido argumentativo. El poema redactado por Rulfo al observar previamente los planos y las imágenes en movimiento de este medimetroaje dirigido por Gámez es extenso y se halla partido en tres fragmentos dentro del filme, si se cuenta la sección del audio que se caracteriza por estar recitada el revés. La primera parte da comienzo con la inmersión dentro del encuadre del *cuerpo hablante* perteneciente a un hombre de sombrero y jorongo. Esta primera parte del poema finaliza

³⁰⁷ Rulfo, *El Llano en llamas*, 11.

con un plano detalle de un rostro, el cual parece ser una más de las esculturas de ángeles y figuras de temática religiosa que aparecen de forma intercalada en ella. La primera parte del poema es la siguiente:

Ustedes dirán que es pura necedad la mía,
que es un desatino lamentarse de la suerte,
y cuantimás de esta tierra pasmada
donde nos olvidó el destino.

La verdad es que cuesta trabajo
aclimatarse al hambre.

Y aunque digan que el hambre
repartida entre muchos
toca a menos,
lo único cierto es que aquí
todos
estamos a medio morir
y no tenemos ni siquiera
dónde caernos muertos.

Según parece
ya nos viene de a derecho la de malas.
Nada de que hay que echarle nudo ciego
a este asunto.
Nada de eso.
Desde que el mundo es mundo
hemos andado con el ombligo pegado al espinazo
y agarrándonos del viento con las uñas.

Se nos regatea hasta la sombra
y a pesar de todo
así seguimos:
medio aturdidos por el maldecido sol
que nos cunde a diario a despedazos,
siempre con la misma jeringa,
como si quisiera revivir más el rescoldo.
Aunque bien sabemos
que ni ardiendo en brasas
se nos prenderá la suerte.

Pero somos porfiados.
Tal vez esto tenga compostura.

El mundo está inundado de gente como nosotros,
de mucha gente como nosotros.
Y alguien tiene que oírnos,
alguien y algunos más,

aunque les revienten o reboten
nuestros gritos.

No es que seamos alzados,
ni le estamos pidiendo limosnas a la luna.
Ni está en nuestro camino buscar de prisa la covacha
o arrancar pa'l monte
cada que nos cuchilean los perros.

Alguien tendrá que oírnos.

Cuando dejemos de gruñir como avispas en
enjambre,
o nos volvamos cola de remolino,
o cuando terminemos por escurrirnos sobre
la tierra
como un relámpago de muertos,
entonces
tal vez
nos llegue a todos
el remedio.³⁰⁸

Posteriormente da comienzo la secuencia del hombre que come un *hot dog* con una salchicha interminable, así como otros fragmentos cinematográficos, aunque no tarda en aparecer la secuencia con el poema al revés. Luego, se exhiben varias secuencias de temáticas distintas, como la protagonizada por el hombre que desuella a una res, hasta que da inicio la tercera parte del poema de Rulfo con la aparición de otra imagen con el rostro de una figura religiosa en plano detalle, esta segunda parte es la siguiente:

Cola de relámpago,
remolino de muertos.
Con el vuelo que llevan,
poco les durará el esfuerzo.
Tal vez acaben deshechos en espuma
o se los trague este aire lleno de cenizas.
Y hasta pueden perderse
yendo a tientas
entre la revuelta obscuridad.

Al fin y al cabo ya son puro escombros.

El alma se la han de haber partido a golpes
de tanto darle potreonos a la vida.

³⁰⁸ Rulfo, “La fórmula secreta”, en *El gallo de oro y otros relatos*, 111.

Puede que se acalambren entre las hebras
heladas de la noche,
o el miedo los liquide
borrándoles hasta el resuello.

San Mateo amaneció desde ayer
con la cara ensombrecida.

Ruega por nosotros.

Ánimas benditas del purgatorio.

Ruega por nosotros.

Tan alta que está la noche y ni con qué velarlos.

Ruega por nosotros.

Santo Dios, Santo Inmortal.

Ruega por nosotros.

Ya están todos medio pachiches de tanto que el sol
les ha sorbido el jugo.

Ruega por nosotros.

Santo san Antónito.

Ruega por nosotros.

Atajo de malvados, punta de holgazanes.

Ruega por nosotros.

Sarta de bribones, retahíla de vagos.

Ruega por nosotros.

Cáfila de bandidos.

Ruega por nosotros.

Al menos éstos ya no vivirán calados por el hambre.³⁰⁹

Los tres fragmentos del poema fueron introducidos en tres secuencias del metraje de forma aparentemente deliberada, parece que dichos fragmentos poseen constantes visuales que se concentran en los cuerpos de aquellos hombres que aparecen en las secuencias. *La fórmula secreta* es un filme realizado a partir del fragmento, las secuencias de temáticas diferentes en su conjunto lo forman por completo. Este subcapítulo está centrado en los tres segmentos en los que surge el poema escrito por Rulfo. La primera secuencia en donde aparece la parte inicial del poema es

³⁰⁹ Rulfo, “La fórmula secreta” en *El gallo de oro y otros relatos*, 112.

inaugurada por el *cuerpo hablante* del hombre que se introduce en el encuadre de forma insistente, violenta e invasiva, mientras se realiza un paneo del espacio geográfico. Después de este acto se enfocan varios cuerpos que ven directamente hacia la cámara mientras la *voz en off* continúa con la lectura del poema.

Lo mismo sucede con la segunda secuencia, la cual se caracteriza por la *voz en off* al revés. Los hombres que protagonizan este fragmento se muestran con una actitud seria, se van intercalando con imágenes de rostros religiosos en primer plano hasta que se aprecia una de las composiciones más representativas del filme, en donde se exhiben los cuerpos boca arriba en un encuadre invertido. La tercera secuencia presenta la segunda parte del poema también en *voz en off*, en este fragmento aparecen cuerpos subiendo cuesta arriba en una colina. La colina no posee mucha vegetación, se aprecian los cúmulos de tierra que dificultan el acto de caminar. Al finalizar se observan cuerpos boca arriba, acostados sobre piedras, algunos con las manos en el pecho, los ojos abiertos, pero inmóviles, como cadáveres.

Estas tres secuencias, aunque se encuentren separadas por otros fragmentos con temáticas diferentes poseen varios elementos que sugieren que están conectadas. Por último, existe una relación con el ambiente que rodea a estos cuerpos, ya sea un lugar abierto que expone su presencia en tanto recurso natural que se funde con el paisaje o en una obscuridad que resalta (a partir del uso de claroscuros) a los protagonistas de las secuencias. Cualquiera de estos ambientes produce una sensación desoladora al exhibir paisajes despoblados y áridos. La desolación persiste en estos espacios, lo que produce una atmósfera de desconcierto y desesperanza.

El estudio de estas secuencias tiene la intención de analizar y vincular las líneas del poema en función con el simbolismo de las imágenes, para lo que recurro a la figura literaria de la parábola, la cual es descrita de la siguiente manera:

La parábola, en términos generales, ha sido definida como una narración de un suceso fingido, de la cual se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral (RAE, 2001). En su significado etimológico, procede del griego *para-ballô*, que quiere decir literalmente: “arrojar a un lado”. El alcance exacto varía según los contextos. En estos significados subyace la idea de que la parábola pone frente a y se describe como una palabra figurativa (imagen), cuyo sentido (concepto o enseñanza) hay que buscar más allá de ella misma.³¹⁰

³¹⁰ Muñoz, “La eficacia del discurso figurativo. La parábola de García Márquez en un libro de ciencia”, Revista Coherencia, vol. 4, núm. 7, 2017, 4.
<<https://www.redalyc.org/pdf/774/77413255009.pdf>>

Desde este punto podemos entender el poema de Rulfo como un episodio desalentador que expone un duro y complejo sentido de experiencia, un conjunto de vivencias que revela difíciles condiciones de vida. La primera estrofa es la antesala de un futuro desesperanzador, la cual comienza: /“Ustedes dirán que es pura necedad la mía, que es un desatino lamentarse de la suerte, y cuantimás de esta tierra pasmada donde nos olvidó el destino...”³¹¹ Si bien la parábola literaria se escribe en prosa, este poema está escrito de forma audiovisual y expresa un ambiente determinado y múltiples acciones o pensamientos que son narrados en primera persona. Es una historia que puede ser advertida desde un ambiente rural tomando en cuenta los espacios geográficos que fueron escogidos para que este guion tuviera lugar dentro del filme.

El poema de Rulfo se caracteriza por expresar metáforas, ideas sugeridas y de corte desesperanzador, pues posee frases como: /“Desde que el mundo es mundo hemos andado con el ombligo pegado al espinazo y agarrándonos del viento con las uñas... Aunque bien sabemos que ni ardiendo en brasas se nos prenderá la suerte... Al fin y al cabo ya son puro escombros... El alma se la han de haber partido a golpes de tanto darle potreonos a la vida. Puede que se acalambren entre las hebras heladas de la noche o el miedo los liquide borrándoles hasta el resuello”.³¹² La parábola literaria que se puede encontrar en la narración de Rulfo posee un vínculo con el acto de interpretar, pues el lenguaje metafórico empleado por este escritor evidencia sugerentemente un estado anímico y físico de deterioro. El significado de la frase: *con el ombligo pegado al espinazo* alude a una delgadez física, asimismo, al percibir *Al fin y al cabo ya son puro escombros* se puede vislumbrar el estado de incompetencia, de basura, de flaqueza anímica e inutilidad corporal. Al escuchar este poema recitado por Sabines a la vez que se observan las imágenes en movimiento dirigidas por Gámez, se corrobora este mensaje de desánimo vivido y experimentado por los *cuerpos hablantes* que protagonizan las secuencias.

El lenguaje metafórico es importante para poder dotar de sentido al relato: “El aspecto cotidiano de la parábola provoca el misterio en la interpretación, porque los oyentes deben averiguar cómo la parábola compuesta de imágenes cotidianas está relacionada con el gran misterio del cual es una metáfora.”³¹³ De esta forma, se puede entender que el mensaje de este

(Consultado: 09/09/2021)

³¹¹ Rulfo, *El gallo de oro y otros relatos*, 111.

³¹² Rulfo, *El gallo de oro y otros relatos*, 111-114.

³¹³ Muñoz. “La eficacia del discurso figurativo. La parábola de García Márquez en un libro de ciencia”. *Coherencia*, vol. 4, núm. 7, 2017, 5.

texto escrito por Rulfo vuelve a evidenciar las complejas, injustas y desiguales condiciones de vida que experimentan algunos seres humanos. Este poema conduce hasta el más íntimo y vulnerable espacio de vivencia corporal y anímica.

Para Ricoeur: “el referente último del lenguaje de las parábolas es la experiencia humana en tanto implica experiencias límites”³¹⁴, dicho lo anterior, se puede pensar en el presente poema de Rulfo como una revelación audiovisual que expresa extremas condiciones de vida, siendo llevadas al último estado de desesperanza, aspecto desde donde también se puede generar una relación con el contexto que rodea estos *cuerpos hablantes* marcados por el desánimo y el desconsuelo. En su artículo, Clarena hace referencia al texto *Semiótica de las pasiones* de Fontanille Greimas para evidenciar la trascendencia a nivel interpretativo que puede recubrir la figura literaria de la parábola, expresando “pues, ¿qué es una parábola sino una apertura sobre el imaginario, una problematización de lo cotidiano y de lo fáctico para erigirlos en interrogación y en una responsabilización del enunciatario, auditorio o lector?”³¹⁵

De esta manera, aquel que lee, escucha, o mira (en el caso de este filme, el espectador) son entes que de forma obligada para Greimas se convierten en seres responsables, con la capacidad para cuestionar, interrogar e interpretar un relato, un fragmento lleno de vivencias y cotidianidad. Asimismo, Clarena advierte que para Charles Harold Dood la parábola: “es una metáfora sacada de la naturaleza o de la vida común. En efecto, para él es un tipo de cuento popular que presenta los relatos del pueblo. En su forma simple, es una metáfora o un símil sacado de la naturaleza o la vida real; a la vez que llama la atención del oyente por su viveza y novedad, provoca la reflexión en tanto ilustra cuestiones y situaciones a interpretar.”³¹⁶ Aunque para algunos teólogos como Dood, la parábola como figura literaria se ha empleado para interpretar y comprender relatos religiosos, lo que interesa en esta investigación es evidenciar su potencia simbólica, que repercute en la comprensión de un producto audiovisual a partir de su uso.

<<https://www.redalyc.org/pdf/774/77413255009.pdf>>

(Consultado: 09/09/2021)

³¹⁴ Robert Walton. “Las parábolas según Paul Ricoeur y Michel Henry”. *Cuestiones Teológicas* Vol. 39, núm. 92. 2012, 5

<<http://www.scielo.org.co/pdf/cteo/v39n92/v39n92a05.pdf>>

(Consultado: 09/09/2021)

³¹⁵ Muñoz, “La eficacia del discurso figurativo”, 5.

³¹⁶ Muñoz, “La eficacia del discurso figurativo”, 5.

Es al llegar a este punto donde me pregunto si el poema de Rulfo inmerso en *La fórmula secreta* podría ser una parábola visual, la cual insinúa una narración tomada de un relato que evoca el terreno más íntimo, las preocupaciones más personales. ¿Este poema podría ser una parábola visual que externa la representación de existir, trabajar, vivir... a pesar de las condiciones? Los planos de los *cuerpos hablantes* que protagonizan las imágenes se van intercalando con imágenes religiosas parecidas a las que contiene la decoración interior de la Iglesia de Santa María Tonanzintla en el municipio de San Andrés Cholula, Puebla. Las bóvedas y los retablos de este recinto poseen altorelieves de querubines, flores y frutos, elementos que determinan este espacio como un máximo exponente de la aquatinters barroca. (Fig. 15)



Figura 14 – Fotograma *La fórmula secreta* (1965)
Dir. Rubén Gámez.0:07:57-0: 09:01



Figura 15 – Fotograma *La fórmula secreta* (1965)
Dir. Rubén Gámez.0:07:57-0: 12:38

Esta corriente arquitectónica se originó entre los siglos XVII y XVIII principalmente en Puebla, Veracruz y Tlaxcala y se caracterizó por la saturación de los espacios con elementos religiosos, decoración excesiva que hace hincapié en la relación entre el simbolismo prehispánico y el católico. La iglesia de Santa María Tonanzintla expone relieves representativos de la región en sincronía con elementos religiosos. En *La fórmula secreta* los fragmentos cinematográficos y el montaje de estos constituyen en su totalidad un filme segmentario, constituido a partir del fragmento, con secuencias temáticas diferentes, sin embargo, cabe mencionar que la única secuencia que presenta un diálogo entre imágenes de querubines barrocos (Fig. 14) en sincronía con los cuerpos masculinos, son estos tres fragmentos configurados en compañía de la narración del poema de Rulfo.



Figura 16 – Fotograma *La fórmula secreta* (1965)
Dir. Rubén Gámez.0:16:15



Figura 17 – Fotografía de detalle de Santa María
Tonantzintla (Conoce sus secretos) Explicación
original del guía de turistas José Armando Cuautle.
0: 18:58

Es importante considerar que la última parte del poema está estructurada como letanía. Las letanías se consideran oraciones largas, de ritmo monótono, compuestas por varias súplicas dirigidas a Dios, a los santos o a la Virgen. Las letanías son peticiones recitadas o cantadas en coro o en sincronía entre una y varias personas. El poema de Rulfo contiene estrofas de súplica encaminadas a San Mateo, San Antonio o al mismo Dios, lo que enfatiza su carácter cercano al religioso. (Fig. 116 y 17). Las letanías se van mezclando con los rostros de los protagonistas de las secuencias, así como con los rostros de los relieves que habitan en la Iglesia de Santa María Tonantzintla.



Figura 18 – Fotograma *La fórmula secreta* (1965)
Dir. Rubén Gámez.0:26:32



Figura 19 – Fotografía de detalle de Santa María
Tonantzintla (Conoce sus secretos) Explicación
original del guía de turistas José Armando Cuautle.
0: 18:58

El montaje va generando una conversación entre imagen y palabra que con el transcurso del poema da la sensación de estar dentro de un relato, en donde es notoria la evolución con respecto a la posición de los cuerpos, pues en la primera secuencia se pueden advertir de pie, recargados o sentados en los cúmulos de tierra, pero conforme avanza el poema, los *cuerpos hablantes* se

perciben acostados en el piso o en rocas, con los brazos cruzados simulando ser cadáveres. (Fig. 12) Estos cuerpos aparentemente sin vida entablan un sincretismo con los últimos párrafos del poema, en donde se escucha un coro que junto con la voz de Sabines exclama la frase *Ruega por nosotros*. En la segunda secuencia cinematográfica aparecen imágenes de seres inanimados tocando algún instrumento musical, los relieves tienen un gran parecido con los elementos que se encuentran en la bóveda de la Iglesia de Santa María Tonanzintla. (Fig. 18 y 19) Por otro lado, las imágenes de los cuerpos recostados sobre las piedras resaltan por tener los brazos cruzados sobre el pecho que aluden a los protocolos o ritos en donde el cadáver es moldeado con cierta intencionalidad estética o religiosa. A lo largo de estas secuencias existe un diálogo entre los cuerpos masculinos y los seres inanimados que resguarda la iglesia de Santa María Tonanzintla, la mayoría de los rostros ven a la cámara, hasta aquellos pertenecientes a las esculturas, es un montaje que muestra, gracias a la yuxtaposición de las imágenes, mensajes desafiantes para el espectador, del mismo modo que sucede con la mirada de aquel *cuerpo hablante* que de forma provocativa abre esta secuencia de *La fórmula secreta*.



Figura 20 – Fotograma *La fórmula secreta* (1965)
Dir. Rubén Gámez. 0:25:31 - 0:27:02

La narración, como si fuera una parábola visual, expone discursos desalentadores de la mano de cuerpos masculinos que con expresión seria interpelan al espectador convirtiéndolo en elemento activo del cortometraje, incluyéndolo en el juego de miradas que se ejerce siempre que se observa un producto audiovisual. Este montaje sugiere, en confabulación con el poema, una suerte de observación testimonial, la mirada atenta de los seres barrocos hacia los cuerpos masculinos revela y evidencia su deterioro. Estas figuras religiosas son testigos de una evolución corporal, observan los cuerpos masculinos hasta que estos se van integrando con la tierra, se van consumiendo con ella, entre los surcos terrosos, por último, se dejan ver cuerpos recostados, aparentemente sin vida. Los seres que se encuentran dentro de la Iglesia de Santa María Tonanzintla se posicionan como testigos de un relato, de una narrativa desalentadora, la cual exhibe cuerpos que le devuelven la mirada al espectador, pero son estos cuerpos, a su vez, los que terminan estando estáticos, inactivos, inmóviles, hasta el punto de parecer cadáveres. (Fig. 20)

Capítulo V

“Ve a Comala Juan, allá vive tu padre...”: *Pedro Páramo* (1967)

Este último capítulo cierra el análisis de los tres metrajes, su intención es pensar diversos actos cotidianos como ejercicios filosóficos incitadores de cuestionamientos ontológicos; es así como el concepto de lo estético-político se plantea como un segmento que vincula la tierra y el movimiento como elementos generadores de interrogantes sobre el ser, como espacios y sucesos de búsqueda personal, existencial y emotiva. El espacio sobre lo contravisual-sensible se centra en escuchar la identidad propia y cuestionar el origen de los deseos, anhelos y recuerdos desde la resonancia social y familiar. De este apartado surge el análisis sobre lo referente a la experiencia sexual en el largometraje de *Pedro Páramo* sus alteraciones en comparación con la obra literaria, las decisiones del director y los guionistas al momento de pensar y llevar a cabo la adaptación cinematográfica. Este capítulo, como los dos anteriores, se enriquece con fragmentos biográficos redactados por Rulfo, así como investigaciones de especialistas que ayudan a corroborar las ideas principales y propuestas de aproximación sobre estos filmes.

Esta sección cierra la presente investigación proponiendo lecturas de las diversas metáforas que existen en los cuerpos fantasmales que dan sentido al filme. Este capítulo posee un ir y venir de fragmentos literarios, de párrafos pertenecientes a cuentos o novelas que son un recurso literario importante para generar cuestionamientos sobre el origen del ser, el origen de Juan Preciado, sus deseos, los murmullos que los contienen, así como los cuerpos que, a pesar de vivir la muerte, siguen expresando deseos, anhelos, ganas, desaliento, desánimo o simplemente detonan un actuar que, en esencia, les permite continuar con la ilusión de un existir, para y a partir, de un otro.

Síntesis de Pedro Páramo (1967)

Este largometraje de 105 minutos contó con la participación de Gabriel Figueroa como responsable de fotografía, por lo tanto, se aprecian los claroscuros que tanto caracterizaban su trabajo. El guion fue escrito por Manuel Barbachano, Carlos Fuentes y el mismo Carlos Velo, fue un trabajo de adaptación y colaboración artística. Joaquín Gutiérrez Heras fue responsable de la música del filme. El montaje lo realizó Gloria Schoemann, quien editó varias películas icónicas de la Época de Oro como, por ejemplo, *Enamorada* (1946) dirigida por Emilio El Indio Fernández, *Dos tipos de cuidado* (1952), dirigida por Ismael Rodríguez, o *Días de otoño* (1962), dirigida por Roberto

Gavaldón. El filme posee una narrativa que complejiza no sólo su apreciación, sino también la descripción del largometraje, por esta razón el análisis se pensó a partir de secuencias temáticas.

El filme da comienzo con la **secuencia uno**, en la cual la madre (Claudia Millán) de Juan Preciado (Carlos Fernández) se encuentra en cama, enferma, le solicita a su hijo buscar a su padre, un tal Pedro Páramo (John Gavin), con la intención de reclamar lo que le corresponde. De esta manera inicia la indagación por parte de Preciado sobre su origen. La **secuencia dos** exhibe un terreno enorme mostrado gracias a un plano general, desde donde se advierten extensiones de tierra y las primeras ruinas del pueblo de Comala. En esta secuencia, Juan Preciado conoce a Abundio (Joaquín Martínez), el arriero, lo cual es un importante encuentro, pues será el primer poblador de Comala con el que Preciado entable conversación. La *voz en off*³¹⁷ expresa el recuerdo que la madre de Juan Preciado tenía sobre Comala. Dicha voz le pertenece a Dolores Preciado (Claudia Millán). La voz permanece mientras Juan recorre por diversos espacios solitarios, entre caminos áridos y empedrados. Juan Preciado entabla una corta conversación con su madre, cuya *voz en off* da respuesta; sin embargo, no se sabe con certeza si la voz pertenece al mismo recuerdo o si son las palabras de un muerto.

Las manos de Eduviges Dyada (Beatriz Sheridan) le abren paso a Juan Preciado desde el interior de un recinto en ruinas. Entre objetos inservibles y habitaciones sin muebles, Juan Preciado entabla una conversación con doña Eduviges, quien, como Abundio, le ofrece un pocillo sin agua después de que Juan Preciado le hiciera manifiesta su sed. En este momento, un salto en el tiempo inicia la **secuencia tres**, la cual se caracteriza por empezar y finalizar con la aparición de Fulgor Sedano. Un plano medio enfoca a Pedro Páramo recibiendo a Sedano (Ignacio López Tarso) en la hacienda La Media Luna. Entre planos abiertos se enfocan árboles y vegetación, iluminación y

³¹⁷ Sobre el concepto de *voz en off*: “Tal vez el primer teórico que se preocupó por la voz en el cine de un modo especializado es Michel Chion, quien escribió su conocida obra *La voz en el cine* (Chion 2004), dedicando una parte de ella al tema de la voz en off. Para Chion, la voz y el sonido, en general, está siempre en función de la imagen, supeditada a ella, sin disponer de un estatus propio, lo que le lleva a decir que la banda sonora no existe (es decir, que no existe como un elemento autónomo e independiente, aunque luego, por supuesto, tuviera que ponerse en relación con la imagen). Si atendemos a los diversos términos que en algunas lenguas se utilizan para referirse a las voces que suenan sin que se vea en pantalla su fuente de procedencia, vemos que estos términos apoyan la idea de que el sonido está en función de la imagen. Para empezar, la misma *voz en off*, que indica que la voz está siendo considerada off (fuera, desconectada o apagada). [...] En Chion, la *voz en off* se relaciona con el concepto de lo *acusmático*, concepto que hace referencia a aquellos sonidos cuya fuente no vemos. Para Chion, la llamada *voz en off* es aquella que no pertenece a un personaje de la diégesis, y, por lo tanto, es un tipo de voz *acusmática*.”

Domínguez, Juan. “El sonido en vilo. La voz en off en el cine: el caso de El muerto y ser feliz.” DeSignis, vol. 27, julio-diciembre, 2017, 36.

<<https://www.redalyc.org/pdf/6060/606066847004.pdf> >

(Consultado: 19/06/2022)

vida. La secuencia engloba la primera aparición de Pedro Páramo con Fulgor Sedano y expone la boda del cacique con Dolores Preciado; fragmento en el que aparecen personajes importantes como el Padre Rentería (Augusto Benedico), el Saltaperico (Alfonso Arau) y Eduviges Dyada de joven. Durante la secuencia se muestran dos conspiraciones; la planificación de la noche de bodas entre doña Eduviges y Pedro Páramo a petición de Dolores Preciado, así como la maquinación entre el cacique y Fulgor Sedano para asesinar a Toribio Aldrete (Roberto Cañedo). Con la muerte de este último concluye la secuencia.

La **secuencia cuatro** vuelve a ser un salto en el tiempo, regresa la conversación que sostenía Eduviges con Juan Preciado. Durante esta secuencia se abordan sucesos importantes en un vaivén de tiempos. Doña Eduviges ofrece la pauta para dar comienzo a otras secuencias fundamentales como la primera aparición de Susana San Juan (Pilar Pellicer), lo cual dará inicio a la **secuencia cinco**. Su aparición se origina cuando Eduviges le menciona a Juan Preciado la mina de La Andrómeda, lugar de “los San Juan” Durante esta secuencia se revela la relación entre Susana y su padre Bartolomé San Juan (Narciso Busquets). Una relación que sugiere abuso y crueldad se expone en el interior de la casa de los San Juan, y cuando Susana es obligada a descender por la mina en busca de dinero. En la secuencia también se exhibe a Susana con Florencio a partir de un intercambio de planos abiertos en el mar y en interiores. A pocos minutos se revela la muerte de Florencio debido a un derrumbamiento de un techo. El fragmento también revela la infelicidad de Dolores al lado de Pedro Páramo y sus constantes infidelidades. De igual modo, se escucha a Pedro Páramo mandar a Dolores a Sayula con su hermana, después de escucharla suspirar. Le solicita a su sirvienta Damiana Cisneros (Graciela Doring) que la acompañe y la asista en el parto. Damiana tiene permitido volver a Comala, si ella lo desea. Esta secuencia termina cuando se revela que La Andrómeda dejará de ser administrada por Bartolomé San Juan, por decreto del general Álvaro Obregón.

La **secuencia seis** regresa al diálogo establecido entre Juan Preciado y doña Eduviges, quien le revela que Pedro Páramo nunca se enamoró de su madre Dolores, sino de Susana San Juan. Esta secuencia se vuelve un recordatorio del suicidio de doña Eduviges tiempo atrás. Los planos generales dejan apreciar el cuerpo de la mujer colgando de una soga en la pared; se observan espacios derruidos llenos de objetos amontonados. Reaparece la *voz en off* que revela fragmentos del libro anunciados como murmullos, gritos y susurros intercalados con la voz de Dolores Preciado; estos fragmentos son escuchados por su hijo al salir de la casa de doña Eduviges, las

voces lo acompañan mientras él vaga por las calles, atraviesa los caminos de Comala, vacíos y deteriorados. Se escucha las estrofas “Mi novia me dio un pañuelo con orillas de llorar...” Juan Preciado se acerca a la iglesia dentro de la cual se encuentra con Ana Rentería (Julissa), la sobrina del cura.

Ana Rentería abre el preámbulo de la **secuencia siete** al narrar la existencia de Miguel Páramo (Jorge Rivero), único hijo reconocido por el cacique. Esta secuencia muestra las atrocidades cometidas por él, así como los secuestros de señoritas del pueblo, violaciones y ultrajes. Todo lo anterior era conocido y justificado tanto por su padre, Pedro Páramo, como por Fulgor Sedano. La secuencia promueve otro salto en el tiempo donde, además de exponer la relación entre Miguel y su padre, se muestra la prosperidad de La Media Luna. Esta riqueza se da a partir de los abusos cometidos por el cacique, quien muestra un interés nulo por los pobladores pobres y desafortunados de Comala. Pedro Páramo manda a buscar a Bartolomé, para que él se haga responsable de algunas tierras de su hacienda, aunque la principal intención era tener cerca a su hija, Susana San Juan. En la secuencia aparece Dorotea *la Cuarraca* (Rosa Furman), quien le lleva mujeres jóvenes a Miguel Preciado con mentiras y engaños. Ana Rentería le cuenta a Juan Preciado que la muerte del hijo del cacique ocurrió por una caída de su caballo, *el Colorado*. Esta secuencia termina con el Padre Rentería dando la bendición al cadáver de Miguel Páramo y escuchando la cínica confesión de Dorotea *La Cuarraca*. Ana Rentería le revela a Juan Preciado que después de la muerte de Miguel Páramo se fue con su tío el cura Rentería a la Guerra de los Cristeros y fue asesinada por una bala en la sien, tras lo cual es enterrada en Comala.

Juan Preciado se queda dormido y al despertar ya no ve a la sobrina del cura, mientras deambula la Iglesia derruida, escucha letanías y confesiones de mujeres que fornicaron con Pedro Páramo. Juan Preciado escucha de nuevo la voz de su madre haciendo su descripción de Comala y dándole indicaciones para llegar a La Media Luna. Al llegar a la hacienda, Damiana Cisneros le da la bienvenida. El lugar está en ruinas, deshabitado, con muebles y vigas de madera rotas en el piso. Le ofrece una silla a Juan Preciado y de esta manera da comienzo la **secuencia ocho**, la cual revela cómo Fulgor Sedano logra convencer a Bartolomé San Juan, a petición de Pedro Páramo, para que acuda a La Media Luna para fungir como administrador. Durante esta secuencia Pedro Páramo le revela a Susana San Juan sus intenciones amorosas, su ardua lucha por conseguirlo todo para poder estar con ella. Susana, en cambio, expresa entre un discurso delirante aquellos recuerdos que están vinculados con Florencio. Pedro Páramo le solicita a Fulgor Sedano que asesine al padre

de Susana, Bartolomé San Juan. Los revolucionarios toman las tierras de Pedro Páramo y matan a Fulgor Sedano. En esta secuencia aparece *el Tilcuate* (Jorge Russek), quien se vuelve el nuevo capataz de Pedro Páramo. La secuencia se ve determinada por el delirio de Susana San Juan y la constante desilusión de Pedro Páramo por saberla ausente. Planos generales exhiben a los hombres de Pedro Páramo, quienes se dirigen a Sayula.

El fragmento termina con el entierro de Susana San Juan; posteriormente se regresa al diálogo entre Juan Preciado y Damiana Cisneros y así comienza la **secuencia nueve**, en donde se indica la muerte de Juan Preciado, quien hace conciencia sobre su propio descenso al entablar diálogo con su madre, Dolores Preciado. Pedro Páramo muere asesinado por su hijo Abundio, el arriero. El cacique se encontraba sentado en una silla frente a la entrada de su hacienda esperando el regreso de Susana San Juan. Hasta ese momento, la única que sobrevive a la muerte del cacique Pedro Páramo y de Susana San Juan, es Damiana Cisneros.

Territorio estético-político: apropiación, cuerpos e identidades:

Tierra y movimiento. Caminar como un acto de búsqueda de identidad

Pedro Páramo (1967) tuvo un minucioso trabajo de adaptación, el cual fue responsabilidad de Carlos Fuentes, Manuel Barbachano y el mismo Carlos Velo. Esta labor fue importante para conformar el discurso fílmico que distaba de la novela, aunque tanto en la obra literaria como en el filme se deseaba enfatizar el *acto de caminar*, acción tan importante para la narrativa de Rulfo como para la tesis simbólica del largometraje. Esta sección centra su análisis en la **secuencia dos** mencionada anteriormente, la cual inicia con un gran plano general que exhibe un extenso terreno por el que camina Juan Preciado. Sobre el acto de caminar, David Le Breton advierte:

El caminar es una apertura al mundo. Restituye en el hombre el feliz sentimiento de su existencia. Lo sumerge en una forma activa de meditación que requiere una sensorialidad plena. A veces, uno vuelve de la caminata transformado, más inclinado a disfrutar del tiempo que a someterse a la urgencia que prevalece en nuestras existencias contemporáneas. Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente. Recurrir al bosque, a las rutas o a los senderos, no nos exime de nuestra responsabilidad, cada vez mayor, con los desórdenes del mundo, pero nos permite recobrar el aliento, aguzar los sentidos, renovar la curiosidad. El caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo.³¹⁸

³¹⁸ Le Breton, David. *Elogio del caminar*. Barcelona; Titivillus, 2000, 7.
<https://www.academia.edu/40443440/David_Le_Breton_Elogio_del_caminar >
(Consultado: 25/02/2023)

Juan Preciado camina para llegar a Comala y a través de ella para encontrar a su padre; este acto es impulsado por el deseo de conocer su origen, un deseo impuesto por la madre. Su caminar enuncia una búsqueda de identidad que se relaciona estrechamente con las dinámicas de poder ejercidas por el cacique Pedro Páramo, su padre. Abundio menciona: “—Ve usted todo ese terrenal, son las tierras de Pedro Páramo. Y nosotros vinimos a nacer sobre un petate”. Esta parte sugiere el poder ejercido por Pedro Páramo desde un nivel adquisitivo y territorial; posteriormente, al revelar que él también es hijo de Pedro Páramo, se enuncia el dominio que el cacique ejercía sobre las mujeres del pueblo. (Fig. 21)

Por consiguiente, retomar la corporalidad y las acciones que de ella se desprenden, como el ejercicio de *caminar* o el *oír* son de utilidad para profundizar en las lógicas de poder y apropiación que se establecen desde una visualidad que caracteriza un cuerpo, repercutiendo en la formación de identidad y su representación. Al respecto, Belting enuncia que “la imagen expresa también un cambio en la experiencia del cuerpo, por lo que la historia cultural de la imagen se refleja también en una análoga historia cultural del cuerpo.”³¹⁹



Figura 21 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:05:35



Figura 22 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:04:12

A partir de aquí, las aportaciones que discurren sobre el entendimiento de representación entre imagen-palabra de W.J.T. Mitchell resultan importantes para organizar los campos de representación, pues es desde su diferencia desde donde pareciera que está su correlación e

³¹⁹ Belting, *Antropología de la imagen*, 30.

<<https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2013/10/3-belting-h-antropologc3ada-de-la-imagen-cap-1.pdf>>
(Consultado: 09/09/2021)

indivisibilidad. Para Mitchell, *la cultura de lectura y otra de espectadores*³²⁰ revela, a pesar de sus diferencias estructurales, formas de subjetividad y sociabilidad en torno a la representación. Por lo tanto, las imágenes sirven como eje rector que encamina un análisis hacia las posibilidades de representación que se relacionan estrechamente y de forma abstracta con el lenguaje, el simbolismo del cuerpo y de la identidad, para ofrecer un discurso que replantee un entendimiento sobre la visualidad de estos filmes y alude así, a una nueva comprensión del cine mexicano y de su espectador.

La adaptación y creación del guion ofrecen una atención muy específica a la palabra, el discurso y a los diálogos que tenían que aparecer dentro del filme. El diálogo establecido entre Juan Preciado y Abundio, el arriero, empieza a revelar esa búsqueda constante llevada a cabo por Juan Preciado y que se mantiene a lo largo de todo el filme, ya sea de forma figurada o acompañada de otros actos que en sí mismos promueven un significado de movimiento y enriquecen el ejercicio de exploración, por ejemplo, la acción de *caminar*. (Fig. 22) Esta secuencia Juan Preciado se mantiene en movimiento, camina y pregunta, sólo se mantiene estático cuando hay que dirigir la atención hacia otros datos indispensables para la comprensión de la narrativa, por ejemplo, cuando Abundio aparece en la toma. Antes de que el arriero entre a cuadro, Juan observa detenidamente la fotografía de su madre. (Fig. 23)

La segunda ocasión es cuando Abundio menciona el nombre de Pedro Páramo. En dicho momento ambos se detienen, el arriero le muestra con señas la extensión de terreno que pertenece al cacique y menciona: “–Ve usted todo ese terrenal, son las tierras de Pedro Páramo. Y nosotros vinimos a nacer sobre un petate.” Esta afirmación sugiere la relación parental existente entre estos dos hombres y Pedro Páramo. (Fig. 21) Abundio revela su origen paterno, sin embargo, Juan Preciado se mantiene impávido ante tal confesión. Estos datos van codificando las imágenes en movimiento, insinuando las nociones de identidad que se advierten a partir de los actos de los personajes y la información que devela el guion.

Las enunciaciones de Rulfo (así como las de Reynoso, Gámez y Velo) exhibe una preocupación por hacer visible el ámbito rural y las representaciones que ejercen los filmes se centra tanto en la corporalidad como en conflictos geopolíticos. Desde su lugar de enunciación,

³²⁰ Mitchell, *Teoría de la imagen. Estudio sobre representación verbal y visual*.
<<http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2018/04/Mitchell-Teoria-de-La-Imagen.pdf>>
(Consultado: 12/08/2021)

estos artistas expresan una postura crítica ante la construcción de identidad, cultura y diferencia, pues como lo advierte Hall:

No hay manera, me parece a mí, en la cual las personas del mundo pueden actuar, hablar, crear, entrar desde los márgenes y hablar, o puedan comenzar a reflejar en su propia experiencia, a menos que vengan de algún lugar, de alguna historia, de heredar ciertas tradiciones culturales. Lo que hemos aprendido acerca de la teoría de enunciación es que no hay enunciación sin posicionalidad. Uno tiene que posicionarse en algún lugar en aras de decir cualquier cosa.³²¹

Lo anterior permite replantear este tipo de preocupaciones sociales partiendo de la crítica de un contexto histórico determinado, el cual repercute en nuestro presente, pues la indagación sobre la corporalidad y la identidad de ciertos sectores rurales trasciende hasta nuestros cuerpos y la construcción de nuestra identidad. Las cualidades o rasgos que definen la narrativa de Rulfo estarán ligadas tanto a un acercamiento teórico desde el análisis de lo lingüístico en tanto espacio de producción de imágenes abstractas, como lo es también el ámbito de las artes visuales. Si la representación está ligada a la producción de imágenes, entonces su incidencia tiene impacto sobre la formación de la cultura y viceversa, aspecto que repercute en temas de identidad, como lo expone Stuart Hall: “nuestras identidades culturales reflejan las experiencias históricas comunes y los códigos culturales compartidos que nos proveen, como “pueblo”, de marcos de referencia y significados estables e inmutables y continuos, que subyacen a las cambiantes divisiones y las vicisitudes de nuestra historia actual.”³²²

El engranaje entre lo *audiovisual* y la poética se centra en la producción de imágenes tanto literarias como visuales. Las imágenes literarias se presentan como formaciones abstractas que parten del lenguaje visual, el cual es un sistema de comunicación que proporciona información específica y es utilizada para posicionarnos en tiempo y espacio, además de ofrecerse como herramienta para entender el mundo que habitamos. Sobre el lenguaje visual, María Acaso advierte:

El lenguaje visual contribuye a que formemos nuestras ideas sobre cómo es el mundo, ya que a través de él absorbemos y creamos información, un tipo de información especial que captamos gracias al sentido de la vista.[...] De entre todos los sistemas de comunicación empleados por el ser humano, el lenguaje visual es el que tiene un carácter más universal, es decir, que un mensaje

³²¹ Hall, “Etnicidad, identidad y diferencia”, 346.

<http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/sin_garantias.pdf>
(Consultado: 02/02/2021)

³²² Hall, “Identidad cultural y diáspora”. 347.

emitido a través de la comunicación visual es entendible para individuos de diferentes culturas en una proporción muy alta.³²³

Mitchell se refiere a la *representación* como un concepto que, desde su alterabilidad, facilita la tarea de exponer la identidad: “[...] una tradición en la crítica de la cultura que activa toda una serie de asociaciones entre nociones políticas, semióticas, estéticas incluso económicas que tienen que ver con el «estar en lugar o de actuar por».”³²⁴ Uno de los tres registros de representación que integran el modelo de análisis es el referente a la representación estético-política, en él se establece un hilo conductor entre *El despojo* (1960), *La fórmula secreta* (1965) y *Pedro Páramo* (1967). Este hilo conductor, o, mejor dicho, esta constante argumentativa ofrece replanteamientos en torno a las dinámicas de poder que persistían en las zonas rurales del país durante la década de los sesenta.



Figura 23 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:16:29



Figura 24 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.1:09:50

³²³ Acaso, *El lenguaje visual*, 22-28.

³²⁴ Mitchell, *Teoría de la imagen*, 14.

Territorio contravisual-sensible: escuchar desde la otredad:

Escuchar y conciencia. Existencia desde los deseos y recuerdos de otro

Esta sección delimita su estudio a la **secuencia uno** referida en la sinopsis del presente capítulo y se comienza cuando Juan Preciado mira detenidamente la fotografía de su difunta madre antes de escuchar el sonido, del viento y de las campanas de bueyes. Como consecuencia de este sonido el protagonista vuelve la vista atrás y al hacerlo, de entre la neblina aparece Abundio, el arriero. Del diálogo que se establece entre los dos hombres comienzan a revelarse los intereses de Juan Preciado, quien no sólo desea llegar a Comala, sino que se propone generar preguntas con el objetivo de esclarecer toda respuesta que esté relacionada con su padre, con el pasado de su madre y con el suyo.

Esta secuencia desdobra toda una conversación que, aunada al trabajo de adaptación, pone en evidencia los cuestionamientos que circundan en torno a preocupaciones sobre el origen y el transitar individual. Si bien en esta secuencia no existe una *voz en off* que siguiera la elucubración de pensamientos fabricados por parte de los campesinos o por un narrador, sí existen otros elementos que ahondan sobre el desarrollo de una conciencia crítica, los cuales se relacionan con la funcionalidad simbólica del sonido y la neblina.

Sobre los recursos sonoros, Marcel Martin, teórico de cine, comenta: “En el plano sonoro, por otra parte, muchas películas materializan el surgimiento de un recuerdo o de una reflexión en la conciencia de un individuo, mediante una *voz over* que repite palabras ya oídas por él o que expresa la idea que acaba de tener en ese momento. El plano sonoro es un recurso para brindar sentido a un procedimiento narrativo determinado”.³²⁵ Dentro de la narrativa cinematográfica de *Pedro Páramo* (1967) es indispensable esclarecer la intención de búsqueda como la directriz que fungirá como médula espinal en toda la presente obra cinematográfica y principalmente en esta secuencia. El sonido es un importante elemento dentro de la narrativa de Rulfo, de igual forma, lo es para esta sección del largometraje, pues es un factor desde donde se pueden entablar conjeturas sobre el estado geográfico, pero también sobre el estado anímico de los personajes. (Fig. 23)

³²⁵ Martin, *El lenguaje del cine*, 236.



Figura 25– Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:02:53



Figura 26 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:04:36

En este filme de Carlos Velo, el estado sonoro tiene la capacidad de ser observado a partir de la coexistencia con la neblina. Para Rulfo, el sonido se puede mirar, como si al observarlo se pudieran reconocer las preocupaciones o conjeturas que los campesinos experimentan. Rulfo escribe:

-Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que es porque arrastra arena del volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descubijados. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. Ya lo verá usted.³²⁶

En esta secuencia que expone el sonido del viento y campanas se anuncia la llegada de un personaje más dentro de la secuencia, es Abundio, quien se presenta como aquel facilitador de respuestas. Esta atribución simbólica nace gracias a la fusión entre sonoridad y visualidad. Abundio surge de la neblina, la cual mantiene una atmósfera de confusión y extravío. El arriero entra a cuadro abriéndose paso entre la neblina, sugiriendo ser una fuente de respuestas ante los cuestionamientos ontológicos que giran en torno a Juan Preciado. (Fig. 27)

La adaptación cinematográfica dirigida por Velo logra enfatizar la potencia de elementos sonoros, los cuales son de suma importancia para la narrativa de Rulfo, pero también para la confección de una poética audiovisual que más allá de usar su retórica para ofrecer una simple representación estética, los emplea como dispositivos críticos capaces de ofrecer miradas sobre los

³²⁶ Rulfo, *El Llano en llamas*, 100.

ambientes rurales del país. Estos elementos evidencian inquietudes existenciales con seriedad y crudeza, aspecto que es abordado desde el uso de la metáfora. Este largometraje producido con recursos independientes por parte de Manuel Barbachano Ponce mostró un panorama sombrío y confuso a partir de la adaptación de una de las novelas más representativas de la literatura mexicana.

Rulfo se mantuvo alejado de la creación del guion, pero a la vez estuvo activo en la búsqueda de locaciones que poseyeran una atmósfera geográfica congruente con la novela *Pedro Páramo*. Parece que sus intereses iban encaminados a encontrar montes que hablaran, viento que produjera murmullos, pueblos en ruinas o climas extremos para así poder brindarle al filme esa voz que tanto caracteriza su narrativa. En el libro *El sonido en Rulfo*, Julio Estrada comenta:

El oír fuera de lo real, una constante en *Pedro Páramo*, es sublimación del diálogo; presencias de *lo otro*, voces que renacen de la memoria. [...] Voces que dialogan todas sobre *lo oído*, alcanzan en *Pedro Páramo* una atmósfera de abstracción más allá de la irrealidad, capaz de provocar en el lector sensaciones próximas a las de la audición musical depurada. La jerarquía de lo auditivo en Rulfo se hace notoria entre los padecimientos de sus personajes: ser mudos o sordos. A diferencia del sentido trágico que en la literatura griega tiene la ceguera, en la obra de Rulfo el mal equivaldría a un dolor igualmente grande, la privación de oír el mundo.³²⁷

La cultura cinéfila y los procesos experimentales que se empezaron a originar en México en la década de los años sesenta inició tejió fuertes vínculos con la literatura. Y a pesar de que el largometraje *Pedro Páramo* dirigido por Velo no recibió buenas críticas, el trabajo de este director, además del de Carlos Fuentes y Manuel Barbachano Ponce en la realización del guion, fue un eje fundamental para conformar un discurso fílmico reflexivo y diferente. Para Rulfo era prioridad el acto de oír, pues el acto mismo sugiere hacer visible la adversidad que experimentaban los sectores rurales del país. Los personajes creados a partir de la pluma de este escritor experimentaban relaciones afectivas con la geografía, con la tierra y con la naturaleza, pero también exponían realidades crudas, dudas identitarias, adversas problemáticas en torno al caciquismo, al poder, a la hambruna y a la precariedad de sus terrenos y viviendas. (Fig. 24)

El tercer momento en el que se ejerce el acto de suspender la caminata es cuando Juan Preciado comenta: “—¿Qué fue lo que pasó por aquí?” Haciendo referencia al pueblo. Juan Preciado no vuelve a caminar desde que conjetura esta pregunta hasta que Abundio revela que él también

³²⁷ Estrada. *El sonido en Rulfo*, 73.

es un hijo de Pedro Páramo. El arriero le proporciona la información necesaria para continuar con su recorrido. Durante este lapso van apareciendo varias enunciaciones importantes sobre el tiempo, el origen y la identidad tanto de cada hombre, como del pueblo y de sus *supuestos* habitantes. (Fig. 23)

Entre la neblina, Abundio desaparece y el sonido del viento desencadena una sensación ilusoria que de manera abstracta juega con la noción de temporalidad. (Fig. 28) El caminar como un acto de búsqueda ontológica se enriquece con el uso de estos dos recursos: la neblina y el sonido del viento. En su obra literaria Rulfo posee la capacidad de hacer visible elementos de importante simbolismo y *Velo*, en este largometraje, recurre al vínculo entre imagen en movimiento y palabra para acentuar significados particulares. Rulfo incluye los siguientes detalles en su cuento sobre el pueblo de Luvina: “Y la tierra es empinada. Se despeja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento...”³²⁸

En este largometraje la aparición de los fantasmas posee una estrecha relación con la percepción temporal y la linealidad discursiva de la trama del filme. Aunque pareciera que los personajes no poseen otro objetivo más que el de hacer confusa la sucesión de eventos, su aparición trae consigo una serie de redes asociativas que se entretajan con inquietudes vinculadas al ser y su lugar en el universo. La atmósfera que crea Rulfo como escritor es de formulaciones ontológicas complejas disparadas a partir del uso coloquial del idioma. Rulfo construye la complejidad de inquietudes filosóficas o cuestionamientos a partir de un lenguaje aparentemente sencillo, de fácil acceso, del orden de lo cotidiano. Sin embargo, el recurso simbólico que discurre alrededor de este tipo de conjeturas está recubierto de problemáticas que impulsan la reflexión. Son temáticas de naturaleza filosófica las cuales dentro de este filme entablan un vínculo con la representación estética, desde donde lo poético de su retórica y la visualidad exponen problemáticas sociopolíticas de vigencia actual. Las imágenes de esta secuencia poseen además de un estricto carácter estético, varios aspectos que trastocan la tranquilidad del espectador. (Fig. 25)

El tiempo marcado desde cortes atemporales subvierte el orden lógico y lineal de la trama. La introducción de elementos como los fantasmas –quienes se muestran como personas de apariencia común– desestabiliza al espectador, generando una atmósfera confusa y desordenada. Los fantasmas recurren al diálogo para crear confusión, aunque su apariencia se perciba con

³²⁸ Rulfo, *Llano en llamas*, 99.

normalidad. La reflexión sobre la existencia se genera a partir de las conversaciones que Juan Preciado logra entablar con los habitantes de Comala. El diálogo que se produce gracias al encuentro entre Abundio, el arriero y Juan Preciado logra decodificar información fundamental para advertir vetas de temporalidad.



Figura 27 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:05:55



Figura 28 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:06:54

Al parecer, el deseo de Juan Preciado por encontrar a su padre no proviene de una inquietud propia sino de su madre, quien en el lecho de muerte le solicita que vaya en su búsqueda. Parecerá que la explicación de su origen se crea a partir del deseo de alguien más, de un otro, el deseo de la madre.³²⁹ Otro aspecto más para pensar en Juan Preciado como un ser viviente y no un muerto. Sólo los vivos desean, sólo los vivos se preguntan. Los muertos se piensan a través de las conjeturas de los vivos.

Por lo tanto, tiene todo el sentido situar a Juan Preciado como un ser vivo, como un ser que desea, desde donde Lacan expone que *el deseo humano es el deseo del Otro*, es decir, el deseo propio encuentra sentido en el deseo del otro, no tanto porque el otro indique qué objeto desear, sino porque el principal objetivo es ser reconocido por ese otro, en palabras de Lacan: “el sujeto está en el mundo del símbolo, es decir en un mundo de otros que hablan. Su deseo puede pasar entonces por la mediación del reconocimiento.”³³⁰ La lectura psicoanalítica sobre el *deseo del Otro* que desarrolló Lacan es referida en este proyecto de investigación de una manera superficial y

³²⁹ Sauret, Marie. ¿Existe el otro? *Pedagogía y Saberes*. No. 48, Bogotá, 2018, 163-178.
<http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-24942018000100163 >
(Consultado: 25/02/2023)

³³⁰ Lacan, Jacques. *Libro 1. Los escritos técnicos de Freud*. (1953-1954), Buenos Aires, Paidós, 1981, 254.
<<https://www.praxislacaniana.it/wp-content/uploads/2021/08/seminario.pdf> >
(Consultado: 25/02/2023)

sencilla, pues el principal objetivo es cuestionar la función materna y el deseo de Dolores Preciado para la formación de identidad de su hijo.

El deseo de la madre, en este caso en particular y de forma simple, posee la función de poner a caminar a Juan Preciado, pero no sólo eso, sino que le proporciona a su vez, la inquietud referida a la búsqueda de identidad propia y de cuestionamientos ontológicos. El deseo de Dolores Preciado se convierte en el deseo de Juan Preciado, deseo que lo llevará hasta Comala y así, la búsqueda de su identidad estará ligada a varias cosas, por ejemplo, al caminar (moverse) para descubrir quién es. Por lo tanto, el *Otro* para Lacan no solamente se refiere a un agente externo, sino que, se escribe con mayúscula porque hace referencia al lenguaje, pues para el psicoanálisis todo sujeto está atravesado por la palabra para generar existencia propia y existencia en relación con los demás. Para el psicoanálisis el *otro* con minúscula puede ser cualquiera, el *Otro* con mayúscula es un *otro* simbólico que está relacionado con el lenguaje, con la palabra, la cual forja psíquicamente a todo sujeto. Al respecto, Marie-Jean Sauret comenta:

En síntesis, me parece entonces que inicialmente el Otro designó en la enseñanza de Lacan la alteridad misma del lenguaje que precede al sujeto, el cual constituye de admitirlo: la Escritura con mayúscula está ahí para recordar esta alteridad de lo simbólico, puesto que el Otro lógicamente precede el advenimiento del sujeto (anterioridad lógica) y se distingue así del otro con minúscula, que designa aquel a cuya imagen se descubre estar hecho el sujeto, el semejante. Pero el lenguaje (lo simbólico) no viene al sujeto por obra del Espíritu Santo, sino mediante aquellos que acogen al recién nacido, de allí la tendencia que existe a identificar al Otro con la madre y con los padres (Otro materno, Otro paterno). [...] El código se refiere explícitamente a la lengua, o sea al uso de un poder de simbolización (lo simbólico) para una comunidad de sujetos: es imposible hablar si uno está solo o si no se tiene en común una lengua con su interlocutor. Es un "producto "adquirido" (los niños adoptan la de sus padres) un instrumento de intercambio y comunicación (más mala que la comunicación animal precisamente porque la palabra exige más que el código); un código está todavía constituido por un sistema de reglas comunes en una misma comunidad.³³¹

Para Lacan, la función del Otro con mayúscula es introducirnos al mundo del lenguaje, al mundo simbólico, el cual pertenece a la dimensión de "lo imaginario", es decir el *inconsciente*. Teniendo esto presente se puede comprender la importancia del discurso de la madre para la confirmación anímica de Juan Preciado, el deseo de la madre se vuelve una demanda hacia su propio hijo. Sauret comenta sobre lo propuesto por Lacan: "Desde 1960 otra de sus tesis funciona casi como un aforismo: "el deseo del hombre es el deseo del Otro". La frase se entiende en su equívoco: lo que desea el hombre es el deseo del Otro, que su deseo sea reconocido por el Otro, que él sea deseado

³³¹ Sauret. ¿Existe el otro? 163-178.

a su vez; pero igualmente, si el hombre tiene un deseo es porque el Otro le alquila su propio deseo.”³³²

De cierta forma, el *Deseo del Otro* puede estar relacionado sutilmente con el *Dasein*,³³³ concepto creado en el texto de corte existencial titulado *Ser y tiempo* (1927) del filósofo alemán Martin Heidegger. El concepto de *Dasein* advierte que el ser humano es *arrojado* en el mundo, la teoría pone sobre la mesa la importancia de cuestionar la muerte, lo que conduce a la creación de indagaciones sobre la vida misma. Heidegger propone un vuelco para poner la mirada al centro del ser, aspecto estrictamente dirigido por la existencia. El ser es un *ser ahí*, al preguntarse por la muerte. En *Pedro Páramo* existen interrogantes que se relacionan con la pregunta por el ser y expresan reiteradamente inquietudes referentes al estado de muerte. Tanto en la novela como en este largometraje dirigido por Carlos Velo, las preguntas de esta índole se mantienen. En la novela, Juan Preciado expresa:

—¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!

Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos.

—¡Damiana!- grité — ¡Damiana Cisneros!

Me contestó el eco: “!...ana ...neros! ¡...ana ...neros!”³³⁴

En la secuencia a analizar perteneciente al largometraje *Pedro Páramo* se perciben constantes cuestionamientos sobre el ser, sobre la existencia de cada personaje, principalmente sobre el origen de Juan Preciado. Existe una total conciencia sobre la muerte, tal es así, que esta última se vuelve

³³² Sauret. ¿Existe el otro? 163-178.

³³³ Dasein es el término que Heidegger adopta para indicar el modo de ser propio del ser humano, con la finalidad de repensar la tradición metafísica (ontológica) occidental. [...] Para Heidegger, el Dasein es siempre una relación con su propio ser a cuyas características el filósofo llama existenciales. En *Ser y Tiempo* el Dasein es presentado desde su cotidianidad como un ser en-el-mundo que siempre se está proyectando en las posibilidades de ser, las cuales constituyen su propio ser. Siendo-en-el-mundo, el Dasein no se muestra como un sujeto individualizado que representa objetos mentalmente, por el contrario, se pierde en la impersonalidad del mundo compartido con los otros y establece relaciones funcionales con el entorno.

Vial y Dutra, *Dasein, o entendimiento de Heidegger sobre o modo de ser humano*. En:

<<https://revistas.urosario.edu.co/index.php/apl/article/view/apl32.1.2014.07/2359>>

(Consultado: 09/09/2019)

³³⁴ Rulfo, *Pedro Páramo*, 46.

un dador de sentido a toda la trama del filme. Juan Preciado entabla una conversación con Dorotea y comenta:

—Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas.

«Llegué a la plaza, tú tienes razón. Me llevó hasta ahí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había. Yo ya no estaba muy en mis cabales; recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos.»³³⁵

De forma discontinua y atemporal se hace presente tanto en la novela como en el largometraje, cierto grado de conciencia sobre la muerte y una reflexión en torno a los indicios que la ocasionó. La convivencia con los otros habitantes genera un discurso que va esclareciendo las circunstancias tanto de vida como de muerte de cada personaje. Miguel Páramo, hijo de Pedro Páramo, muere entre la neblina, este suceso es comentado con Ana Rentería y Rulfo lo describe de la siguiente manera:

Había mucha neblina o humo o no sé qué, pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá según mis cálculos y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú si me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirán que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy.

—No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa.

—Sólo brinqué el lienzo de piedra que ultimadamente mandó poner mi padre. Hice que el *Colorado* lo brincara para no dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero como te digo, no había más que humo y humo y humo.³³⁶

En la secuencia en cuestión Abundio desaparece entre la neblina, de la misma manera en la que aparece. Miguel Páramo también muere y su muerte se relaciona con la introducción simbólica de la neblina. Antes de que Juan Preciado haga conciencia sobre su propia muerte se van configurando simbolismos que se relacionan con la neblina y esto, a su vez, con la manifestación de la existencia y de la muerte. (Fig. 29)

Por lo tanto, mientras los fantasmas sigan enunciando deseos, sean cuales fueren, lograrán hacer visible su existencia. El deseo de Juan Preciado por buscar a su padre, así como el deseo de

³³⁵ Rulfo, *Pedro Páramo*, 62.

³³⁶ Rulfo, *Pedro Páramo*, 25.

Abundio de dirigirse a Comala, revelan un sentido coherente de existencia. Su muerte, casi imperceptible, no está marcada por la usual representación de fantasmas que se saben muertos. Los fantasmas que habitan Comala son entes de una representación tan fiel a la de los vivos que sólo mediante un análisis reflexivo por parte del espectador se puede advertir su estado físico. La reflexión en torno al estado físico de los habitantes de Comala casi siempre se esclarece a partir del diálogo con el otro, en este caso es a partir de los cuestionamientos de Juan Preciado. (Fig. 30)



Figura 29 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:25:51



Figura 30 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:25:56

Territorio retórico-visual: la metáfora, el ser y la imagen:

Devenir de los murmullos. Sexualidad, erotismo y tabú

Murmurar es un ruido de baja intensidad que, por lo regular, posee un mensaje, un contenido en palabras. Su intención es hacerse oír, pero de forma sutil, en volumen bajo, en susurro. Para percibir un murmullo se debe escuchar con atención para hacer consciente tanto su aparición como su contenido. Cuando se desea escuchar con atención un murmullo el cuerpo se inclina hacia adelante, como si se buscara estar cerca del sonido para que éste se oyera mejor, se hacen los ojos chiquitos para intentar escuchar el mensaje, se pone una mano alrededor de la oreja, uno se queda callado para tratar de percibir mejor. Pareciera que, cuando se trata de murmullos, se intenta escuchar con el cuerpo entero. Por lo consiguiente, el devenir de los murmullos anuncia que estos últimos logran convertirse en algo más, se muestran como elementos fundamentales que, en *Pedro Páramo*, ayudan a comprender el paso del tiempo o el estado físico de los seres que los emiten o los escuchan. Cuando Juan Preciado comenta: “—Sí Dorotea. Me mataron los murmullos”³³⁷ habla

³³⁷ Rulfo, *Pedro Páramo*, 62.

en sentido figurado, es decir, el argumento es una expresión que se construye a partir de asociaciones metafóricas. Es evidente que los murmullos no pueden asesinar a alguien, pero en la retórica rulfiana, se desdibujan y se alteran los límites de las posibilidades humanas y de la explicación o comprensión de los hechos en Comala. En el apartado titulado *Silencio del habla*, Julio Estrada advierte: “El estilo constructivo de Rulfo tiene una inspiración auditiva en la que predomina un circunspecto hablar campesino constituido por frases escuetas y por su repetición apenas variada, algo que tiende a sumergir al texto en un tiempo aletargado que parece flotar por fuera de la realidad”.³³⁸ En *Pedro Páramo* los fantasmas guardan silencio, pero también producen ruido; se quejan, hablan, murmuran deseos, desventuras, expresan recuerdos y sucesos atrapados en el instante, no sé sabe con exactitud el tiempo de dicho momento, no se sabe si es pasado o presente, pues lo importante no es la exactitud del instante sino del infortunio, y el murmullo es eso que lo manifiesta. Al respecto, Estrada comenta:

— ¿Qué es? — me dijo.

— ¿Qué es qué? — le pregunté.

— Eso, el ruido ese — Es el silencio [...]

La simetría elástica del diálogo hace del “ruido ese” la voz de la ausencia: no es silencio corriente del mundo humano sino el tiempo atravesado de la tierra yerma el rumor muerto penetra un tiempo fortuito: el murmullo remoto se cruza con el ahora en un tejido andrajoso de temporalidades hecho de amnesia y de memoria.³³⁹

En 1982 Mitl Valdez dirige *Los confines*, filme que contiene la adaptación de dos cuentos de Juan Rulfo: “Talpa” y “Diles que no me maten”, así como algunos fragmentos de *Pedro Páramo*. A diferencia del largometraje dirigido por Carlos Velo este metraje de Mitl Valdez de 80 minutos contiene dentro de sus secuencias el fragmento número 30, en donde se aborda la relación incestuosa entre Donis y su hermana. Esta sección importante dentro de la novela no fue introducida en la obra cinematográfica de Velo. Al respecto Douglas Weatherford comentó:

En los años posteriores al estreno de *Pedro Páramo*, Carlos Velo admitiría los defectos que él también veía en su película. Sugirió, como ya se ha mencionado, sin embargo, que estas fallas se debían a un motivo principal: “mi guion no pude filmarlo”. Velo aludió en la misma conversación a las presiones del cine comercial que hicieron imposible serle fiel a un libreto que, según su perspectiva, había interpretado tan hábilmente la novela rulfiana. Velo mencionó en ese momento

³³⁸ Estrada, Julio. “El ruido, eco mítico del silencio rulfiano”. *Imaginarios musicales. Mito y música*. México; Itaca, 2015, s/p.

<https://www.academia.edu/8409326/EL_RUIDO_ECO_M%C3%8DTICO_DEL_SILENCIO_RULFIANO>
(Consultado: 12/07/2023)

³³⁹ Estrada, “El ruido, eco mítico del silencio rulfiano”, s/p.

sólo dos de las “amables sugerencias” (como él la llamaba) que lamentaba haber aceptado: la extensión (“se alegó que era muy largo”) y la (¿auto?) censura (“se sugirió que era muy fuerte no para la censura sino para ‘nuestros públicos’”). Cada una de estas dos imposiciones coinciden en una modificación a su visión original, que parece haber molestado al director gallego profundamente: “Acepté suprimir otras muchas escenas claves.”³⁴⁰

Otro fragmento importante que sí estuvo dentro del guion, pero no fue filmado en el largometraje de Velo fue el siguiente mencionado por Douglas Weatherford:

La inclinación de Velo y Fuentes a desatender el peso arquetípico de Susana se percibe en la atracción que Pedro siente por su amiga de la juventud, donde la característica de Susana que predomina es su sensualidad y no su importancia como símbolo. [...] por ejemplo, Velo admitió en una ocasión que quería que su protagonista juvenil divisara, en una especie de despertar a la sexualidad, el vello púbico de su compañera mientras los dos nadaban inocentemente desnudos. Un episodio en el que Pedro y Susana se bañan juntos en el río sí existe en el guion, aunque no se filmó en el rodaje.³⁴¹

El fragmento de Pedro Páramo y Susana San Juan bañándose en el río y el de los hermanos incestuosos conducen a preguntarse cómo se pensaba la sexualidad dentro de la obra literaria de Rulfo y sobre los intereses que llevaron a omitirla en el filme. Con respecto a la potencia simbólica de los personajes, posiblemente en el guión se tenía una lectura muy distinta de como se expone en la novela. Sobre este tipo de discrepancia, Weatherford comenta:

Para Velo y Fuentes, la raíz de la obsesión que domina al cacique y de la locura que agobia a su mujer se encuentra primordialmente en el deseo sexual. Esta interpretación de la obra rulfiana es, para mí, demasiado simplista y desconoce que la motivación de Pedro Páramo va mucho más allá del erotismo. A fin de cuentas, Susana San Juan, cuyo apellido sugiere el poder redentor del agua bautismal, es parte integral de una estructura metafórica que define la novela. Y esa mujer es, para el cacique, un símbolo de todo lo que ha perdido en la vida: el amor, sí, pero también juventud, la familia, la inocencia y la redención.³⁴²

Si bien la obra literaria de Rulfo posee una muy diminuta alusión a la temática sexual o erótica, sus breves insinuaciones pueden generar planteamientos ontológicos en torno al ser, la vida y la muerte. Existen diálogos dentro de la novela de *Pedro Páramo* para comprender la lógica de poder sobre los cuerpos, que más que erotismo, denotan control, apropiación y dominio sobre el otro,

³⁴⁰ Weatherford. *Juan Rulfo y el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*. 32

³⁴¹ Weatherford, *Juan Rulfo y el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*, 84.

³⁴² Weatherford. *Juan Rulfo y el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*. 35

una violencia que remite a la sexual más que al amor romántico, de esta forma encontramos frases como las que entablan Pedro Páramo con su capataz Fulgor Sedano:

- Lo de mañana déjame a mí. Yo me encargo de ellos.
- ¿Han venido solos?
- Sí, él y su mujer.
- ¿Pero cómo lo sabe?
- ¿No será su hija?
- Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer.
- Vete a dormir Fulgor.”³⁴³

Se comprende la relación entre Bartolomé San Juan y su hija a partir de un discurso agresivo y con un sentido de pertenencia, con frases como: “¿Y yo quién soy? –Tú eres mi hija, Mía, Hija de Bartolomé San Juan.”³⁴⁴ Detalles sutiles como el anterior siguieren una relación no solamente parental entre Bartolomé y su hija Susana; en la adaptación de Velo se entrevé principalmente en la secuencia donde se les expone dentro de su casa antes de llegar a la Hacienda de La Media Luna. Asimismo, en la novela, el fragmento 49 expone un momento clave para comprender la violencia y los actos eróticos cometidos a Susana San Juan por parte de su padre, el cual se presenta durante el descenso a las minas, donde Bartolomé la obliga a buscar oro, lo que genera en su hija un terrible miedo e incomodidad.

Otro acto erótico es el que se suscita entre Miguel Páramo, único hijo al que Pedro Páramo registra con su apellido, y Ana Rentería, sobrina del cura del pueblo. En la novela se hace referencia a este encuentro, el cual es un hecho confuso, pues el texto no expone claramente si Ana Rentería es permisiva en el encuentro con Miguel Páramo o no. Ella comenta en la novela:

- ¿Entonces qué hiciste para alejarlo?
- No hice nada.
- [...] y el entró. Llegó abrazándome, como si esa fuera la forma de disculparse por lo que había hecho. Y yo le sonreí. Pensé en lo que usted me había enseñado: que nunca hay que odiar a nadie. Le sonreí para decírselo; pero después pensé que él no pudo ver mi sonrisa, porque yo no lo veía a él, por lo negra que estaba la noche. Solamente lo sentí encima de mí y que comenzaba a hacer cosas malas conmigo. Creí que me iba a matar. Eso fue lo que creí, tío. Y hasta deje de pensar en morirme antes de que él me matara.”³⁴⁵

³⁴³ Rulfo, *Pedro Páramo*, 86

³⁴⁴ Rulfo, *Pedro Páramo*, 89.

³⁴⁵ Rulfo, *Pedro Páramo*, 30.

Por otro lado, existe más encuentros eróticos que parecen consensuados, por ejemplo, el de Pedro Páramo y Eduviges Dyada en la noche de bodas del cacique. Y es la esposa Dolores Preciado quien le pide a Eduviges que la supla durante la noche pues ella se siente indispuesta. Esta situación es descrita en el fragmento número 9 de la novela y es llevada bajo este mismo tenor a su adaptación en el largometraje de Carlos Velo. Otro encuentro se da durante la estancia de Juan Preciado dentro de la casa de los hermanos incestuosos, fragmento no adaptado en el largometraje de Velo, pero sí en el de Mitl Valdez. Durante este fragmento Donis sale de casa y su hermana le solicita a Juan Preciado que se acueste con ella. No se sabe si sólo se recostó a pasar la noche o si en efecto, existe un acto de índole sexual. Al respecto se lee:

-Aquí estoy bien. -Es mejor que te subas a la cama. Allí te comerán las turicatas. Entonces fui y me acosté con ella. El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera deritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar.³⁴⁶

La escena anterior bien podría ser entendida como un acto erótico. La base para comprender nuestro transitar es la sexualidad, entendiéndose ésta desde el psicoanálisis, como aquella noción desde donde se ordena el mundo. Gracias a la sexualidad es como procesamos nuestra identidad, nuestra diferenciación genética, las dinámicas sociales a partir de los intereses de orden sexual y afectivo, la subjetividad, origen y sentido ante los ojos de los demás y los propios.

Lo sexual no está limitado a las relaciones sexuales, sino que es una noción más compleja, la cual engloba procesos de construcción psíquica y social. En palabras de Guy Trobas: “[...] la sexualidad, en el psicoanálisis, constituye en cierto modo un principio explicativo universal en la medida misma en la cual, para éste, la estructuración de la subjetividad humana, en todos los niveles como en todos sus matices, implica la estructuración de la sexualidad, una estructuración que es también una diversificación.”³⁴⁷ Es decir, nuestra sexualidad posee un importante lugar para la formación de nuestra individualidad, así como de nuestros deseos inconcientes, reprimidos, expuestos en lapsus, equívocos o mostrados también como manifestaciones oníricas. Desde este punto, las secuencias o fragmentos sobre el tema relacionado a la sexualidad en *Pedro Páramo*

³⁴⁶ Rulfo, *Pedro Páramo*, 61.

³⁴⁷ Trobas, Guy. *Psicoanálisis y sexualidad*. Metaphora. No. 1, Guatemala, 2002, s/p.
<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2072-06962002000100009>
(Consultado: 19/06/2022)

ofrecen interrogantes que contribuyen a un entendimiento sobre sus personajes y sobre mundo que los rodea, así como a la atmósfera del poder que domina los cuerpos fantasmales que habitan Comala. De igual forma, el trabajo de adaptación muestra los fragmentos literarios que se omitieron o que se llevaron a cabo con otra intención, lo que remite al acto de interpretar textos de temática sexual.

El erotismo, a diferencia de la sexualidad, es ese universo que es creado por el sujeto de forma subjetiva e independiente, tomando la información externa para poner en orden el afecto y las motivaciones de su deseo: “El erotismo no nos viene dado de fuera; debe ser reconocido por un sujeto, vivenciado como experiencia interior. Escapamos así, mediante el erotismo, de los límites genéticos y jugamos más allá, donde existe cierta libertad de elección, de comportamiento, de placer.”³⁴⁸ Para Freud, los tres grandes pilares desde donde se sostiene la cultura son: no a la muerte del padre, no al incesto y no al canibalismo. Estas son las prohibiciones básicas para la formación de la civilización, lo que Freud propone en su ensayo *Tótem y tabú* del año 1913. En donde a partir de una revisión exhaustiva de referentes culturales, dinámicas, costumbres e historia sobre civilizaciones antiguas y tribus, particularmente sobre el incesto, comenta:

La concepción del horror al incesto como instinto innato debe ser abandonada. No demuestra ser más sólida otra derivación del tabú del incesto, que goza de numerosos partidarios: el supuesto de que los pueblos primitivos observaron muy temprano los peligros que el apareamiento entre consanguíneos traía a su especie, y por eso promulgaron, con propósito consciente, la prohibición del incesto.³⁴⁹

El incesto se encuentra dentro del plano erótico y a su vez es colocado como un tema tabú que en muchas culturas es penado y mal visto por la vía legal, religiosa, familiar y social. El incesto se inscribe dentro de una prohibición. En su artículo, Trobas alude a Bataille y a Briole para explicar la importancia de la *prohibición* como activador de deseo:

El terreno del erotismo es precisamente el de la transgresión de la prohibición [...] y precisamente por ello la satisfacción del deseo no es siempre de nuestro interés. Recordemos que al deseo le gusta fluir en la penumbra; a la luz los hechos pierden su encanto. La prohibición da un sentido que en sí misma la acción prohibida no tenía. Lo prohibido compromete en la transgresión, sin la

³⁴⁸ De Santiago, Francisco y Lin Ku, Alejandra y García-Mateos, Montfragüe. *Erotismo y perversión. Un diálogo entre el psicoanálisis y la filosofía*. Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología. Salamanca, España, 2014, 2.

<<https://scielo.conicyt.cl/pdf/limite/v14/0718-1361-limite-14-1.pdf>>
(Consultado: 19/06/2022)

³⁴⁹ Freud, Sigmund. “El horror del incesto”, en Obras Completas. Vol. XIII. Argentina: Amorrortu, [11-26] 2004.

cual la acción no tendría el resplandor de maldad que seduce [...]. Es la transgresión de lo prohibido la que hechiza [...].³⁵⁰

En el largometraje de *Pedro Páramo* Velo sólo recurre a fragmentos que forman parte del diálogo de los hermanos incestuosos desde el fenómeno sonoro, las frases son expresadas en *voz en off*, la cual escucha Juan Preciado como murmullos o rumores al deambular por las calles de Comala cansado, desesperanzado y tal vez, hasta muerto. Sin embargo, sobre los hermanos incestuosos, en la novela se lee lo siguiente: - ¿A dónde fue su marido? -No es mi marido. Es mi hermano, aunque él no quiere que se sepa. [...] - ¿Qué es lo que quiere que le mire? - ¿No me ve el pecado? ¿No me ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo.³⁵¹ Este diálogo evidencia la vergüenza sentida por cometer un acto tabú, un acto como el incesto el cual es penado por la sociedad, mal visto y castigado. Cuando el obispo tiene el encuentro con esta misma mujer, se lee en la novela lo siguiente:

—Estoy avergonzada.

—No es el remedio.

—¡Cásenos usted!

—Apártense.

Yo le quise decir que la vida nos había juntado, acorralándonos y puestos uno junto al otro. Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo. Tal vez tenga ya a quien confesar cuando regrese.

—Sepárense. Eso es todo lo que se puede hacer.

—Pero ¿cómo viviremos?

—Como viven los hombres.³⁵²

De acuerdo con el análisis de Freud, las culturas primitivas cumplen con la prohibición del incesto y se convierten en civilizaciones conscientes del orden social, con un sistema de valores que elogia y le rinde culto a un tótem, el cual, además de representar la figura paterna, conlleva el simbolismo de lo que más adelante será incorporado como una figura divina o un dios. Debido a lo anterior, el obispo señala el acto incestuoso y alude al argumento “civilizado” de *vivir como los hombres*. Sobre la importancia de la limitación del deseo erótico para la formación de la cultura De Santiago y los coautores advierten:

³⁵⁰ De Santiago, Francisco y Lin Ku, Alejandra y García-Mateos, Montfragüe. *Erotismo y perversión. Un diálogo entre el psicoanálisis y la filosofía*. 6.

³⁵¹ De Santiago, Francisco y Lin Ku, Alejandra y García-Mateos, Montfragüe. *Erotismo y perversión. Un diálogo entre el psicoanálisis y la filosofía*. 6.

³⁵² Rulfo, *Pedro Páramo*, 55.

Y es que rechazar la violencia del impulso natural no significa romper del todo con nuestra animalidad, sino acordar un pacto con nuestras bestias. Por tanto, el Mal no es la transgresión en sí, sino la transgresión condenada: el pecado. Lo demás está permitido. Podemos aflojar los grilletes, pero con el suficiente cuidado de no perder de vista al monstruo, o se escapará. En este punto se vuelve comprensible la necesidad de definir ya no sólo las normas, sino también las condiciones de su transgresión.³⁵³

Los personajes en la obra literaria de Rulfo, así como en sus adaptaciones, obligan al espectador a recorrer ese mismo camino hacia el fuero interno de aquellos inmersos en sus historias. El erotismo, aun estando escasamente dentro de su narrativa, empuja al lector a recorrer el mismo camino de introspección que conforma el pensamiento desalentador de los personajes. Esta cualidad permanecerá dentro de los tres filmes abordados en la presente investigación. Con respecto a este tema, Sergio Fernández comenta:

Pero no es, desde luego, el indio como problema social lo que importa en Rulfo. Es el indio por de dentro, como individuo. [...] Los cuentos de Rulfo, literalmente, son armónicos porque están escritos en un mismo *tono de voz*, puede decirse. Tocada la cuerda con sordina, vibra a pesar de su letargo, lenta pero trágicamente. Si hemos de creer en lo que se nos dice, la visión presentada no puede ser más negativa y sombría. Puestos en la balanza los contrarios elementos, se inclina con un peso hacia lo fatal, a un nihilismo definitivo. El diálogo que el indio entabla con la naturaleza (introspección en última instancia) nos da una idea de su contemplativo ser, de su tristeza. Su “parálisis” proviene, indudablemente, de su inconformidad con el mundo, extraño siempre para él. Por eso lo asimila a su manera y lo transforma, tal vez en forma inconsciente.³⁵⁴

Tanto la sexualidad como el erotismo, por breves que sean sus instantes dentro de la obra *rulfiana*, son elementos que ayudan a la compleja comprensión de los hombres que viven esas historias, historias como las que son contadas por los habitantes de Comala a través de los murmullos, de recuerdos o vivencias, que al final son escuchados por Juan Preciado. Cada historia desencadena el inicio de otra, narrativa que se convierte en una maraña de sensaciones, de discursos, de vivencias, de experiencias diversas que, además de ofrecer destellos de un mundo externo, ofrecen una luz tenue que nos invita a ver hacia adentro de los personajes. Sobre lo anterior, Rulfo responde lo siguiente en la entrevista realizada por Ernesto González Bermejo: “—Todos los personajes están

³⁵³ De Santiago, Francisco y Lin Ku, Alejandra y García-Mateos, Montfragüe. *Erotismo y perversión. Un diálogo entre el psicoanálisis y la filosofía*. 6.

³⁵⁴ Fernández, Sergio. “El mundo paralítico de Juan Rulfo”. *Cinco escritores hispanoamericanos*. México: UNAM, 1958, 133, 134.

muertos; la narración la empieza un muerto que se la cuenta a otro muerto: un diálogo entre muertos, en un pueblo muerto.”³⁵⁵

Los murmullos tienen la función metafórica de hablar sobre lo escabroso. En *Pedro Páramo* los murmullos se relacionan en algunos momentos con temas tabú, ya sea abordando el tema del erotismo o el de la muerte, temas incómodos para hablar. (Fig. 32 y 33) En el largometraje de Velo, en el minuto 00:41:16, mientras Juan Preciado camina cansado y con dificultad, a modo de murmullo, entre otros más, se escucha lo siguiente: “Cómo me dolió la primera vez que lo hiciste”, frase inspirada en un diálogo de la novela, el cual se da entre los hermanos incestuosos al ver a Juan Preciado recostado sobre el piso, quien trataba de dormir:

—¿Qué te ha sucedido a ti?

—No sé de qué hablas.

—No hablaría si no me acordara al ver a ése, rebulléndose, de lo que me sucedió a mí la primera vez que lo hiciste. Y de cómo me dolió y de lo mucho que me arrepentí de eso.

—¿De cuál eso?

—De cómo me sentía apenas me hiciste aquello, que aunque tú no quieras yo supe que estaba mal hecho.

—¿Y hasta ahora vienes con ese cuento? ¿Por qué no te duermes y me dejas dormir?

—Me pediste que te recordara. Eso estoy haciendo. Por Dios que estoy haciendo lo que me pediste que hiciera. ¡Ándale! Ya va siendo hora de que te levantes.

—Déjame en paz, mujer.

El hombre pareció dormir. La mujer siguió rezongando, pero con voz muy queda...³⁵⁶

Tanto en la novela de Rulfo como en el largometraje de Velo las dinámicas de poder no sólo afectan las tierras y su sistema de administración geopolítica, sino también la apropiación de las corporalidades. El abuso ejercido sobre los diversos tipos de territorios, ya sean geográficos o corporales expresan la búsqueda de poder y sometimiento. En este caso, el erotismo puede ser un elemento de crítica sobre el conflicto que impera en lógicas de poder hacia los cuerpos. (Fig. 34) De esta forma, el erotismo también se puede considerar un elemento de corte político pues evidencia los regímenes de control y sometimiento que existen como herramientas que buscan un beneficio sobre el otro, así como dinámicas de respeto, cuidado y permisión que en el mejor de los

³⁵⁵ González, Ernesto. “La literatura es una mentira que dice la verdad” *Revista de la Universidad de México*, México; UNAM, septiembre, 1979, 4.

<<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/1da9eaa0-d1ab-4528-95d3-fbd004e2ccb4>>
(Consultado: 22/06/2022)

³⁵⁶ Rulfo, *Pedro Páramo*, 52.

casos también se muestran en las relaciones sociales. Sobre la noción de erotismo como estatuto de indagación ontológica, se advierte:

El erotismo abre una ventana a la reflexión, una interrogante acerca de nuestro ser, y no podemos cuestionar nuestro ser sin cuestionar nuestro lado oscuro. El ser humano nace con impulsos que ha de domeñar si quiere jugar en el tablero de sus semejantes, y por ello es menester prestar atención a aquello a lo que ha renunciado por tales privilegios, porque no por haberlo reprimido ha desaparecido de su interior; deja huella, y la huella marca nuestro ser. Hay por tanto en el alma humana tanto generosidad y bondad como destrucción y crueldad.³⁵⁷

En esta novela y en el largometraje, esos temas son abordados también desde el recurso del murmullo, pues pareciera que hay mensajes que no se hablan en voz alta, sino que son preferibles en susurro.



Figura 32 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:29:59



Figura 31 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:41:17

³⁵⁷ De Santiago, Francisco y Lin Ku, Alejandra y García-Mateos, Montfragüe. *Erotismo y perversión. Un diálogo entre el psicoanálisis y la filosofía*. 14.



Figura 33 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:48:43



Figura 34 – Fotograma *Pedro Páramo* (1967)
Dir. Carlos Velo.0:32:26

El acto de murmurar puede hacer alusión a la fatiga del pecado o hacer referencia al campo de lo desconocido, como lo es la muerte. (Fig. 31) En *Pedro Páramo* se lee: “–Todos los que no se sientan en pecado, pueden comulgar mañana. Detrás de él sólo se oyó un murmullo.”³⁵⁸ Un murmullo puede significar muchas cosas, puede ser la respuesta a sensaciones que sólo conocen los cuerpos que los expresan. Por lo tanto, los cuerpos murmurantes que habitan Comala ya sean fantasmas o no, saben sobre la culpa, la perversión, la angustia, la sensación liberadora o peligrosa que puede llegar a tener un murmullo.

³⁵⁸ Rulfo, *Pedro Páramo*, 80.

Conclusiones

La principal finalidad de este proyecto de investigación fue generar una aproximación crítica al acto de creación (*poiesis*) y su resonancia para la construcción, no solamente de este sello identitario y los elementos que lo caracterizan, sino, también ofrecer análisis sobre la construcción de la historia del artista y su resonancia para la edificación de narrativas más universales en términos de representación e imagen. Esto con la intención de replantear preguntas que se originen desde el pasado para redimensionar su impacto en el presente, un presente del que se desprenden interrogantes sobre la imagen y su lugar dentro de la construcción misma de la historia, sus límites, su potencia simbólica, alcances, consumo, difusión. Esta investigación intenta ofrecer una mirada reflexiva, la cual fluctúa entre la imagen y sus dinámicas de poder en términos de visualidad, lo que posibilita interpretaciones de los vínculos existentes relacionados con problemáticas sociopolíticas y estéticas.

Debido a lo anterior se generó la propuesta que parte de ciertas modalidades de representación, principalmente entre las imágenes literarias de Rulfo y las imágenes cinematográficas de *El despojo* (1960), dirigida por Antonio Reynoso, *La fórmula secreta* (1965), dirigida por Rubén Gámez y *Pedro Páramo* (1967), dirigida por Carlos Velo. Es importante mencionar que la presente investigación propone, también, una metodología de análisis, la cual promueve un estudio multifactorial conformado a partir de un ejercicio de observación dispuesto a encontrar elementos reiterativos o constantes visuales que se encuentran de forma simultánea, sincrónica y compatible, tanto en los metrajés como en la narrativa de Rulfo. Estos fueron: *la atmósfera rural*, *el cuerpo protagonista/cuerpo hablante* y *el discurso desalentador*. El análisis de estos elementos buscó comprender la representación de problemáticas en torno al ambiente rural, dinámicas de poder, tanto en la narrativa literaria como en el estilo de composición de las imágenes en movimiento

Esta investigación brindó un acercamiento hacia la profundidad de un lenguaje audiovisual *otro*, innovador en el contexto de los años sesenta, elaborado desde un sentido de desesperanza, posiblemente advertido como desolador y de corte desalentador, pesimista, lo que ofrece narrativas individuales particulares, que fueron las que, en el caso de Rulfo, resonaron más allá de su ámbito subjetivo, personal y familiar. Dicho lo anterior, es importante resaltar que esta investigación pretendió repensar la historia desde el testimonio, desde la narrativa individual y personal, lo que ayudó a formular preguntas en torno a (lo que más adelante serían) algunas narrativas

historiográficas universales. Los metrajes, además de representar una forma distinta al cine mexicano comercial de la Época de Oro, producido por la industria cinematográfica de la época, promovieron la creación y difusión de argumentos y tramas distintas a las historias tradicionales, con desenlaces y finales abiertos, atemporales y con el uso de múltiples figuras retóricas, como la alegoría y la metáfora.

Este proyecto de investigación propone un abordaje de la noción de representación en relación con los términos *territorios* y *corporalidad*. La metodología de análisis, además de estructurarse a modo de *constelación*, también propone líneas de análisis configuradas como modalidades de representación. Especificadas bajo la noción de territorios, estos tres registros de representación son: *estético-político*, *contravisual-sensible* y *retórico-visual*. Gracias a dichas líneas de análisis puedo contestar las respuestas a las interrogantes sugeridas en la introducción, desde las cuales afirmo que la obra literaria de Juan Rulfo y su colaboración o influencia con Reynoso, Gámez y Velo en los años sesenta ayudaron a la construcción de una poética audiovisual *rulfiana*.

La especificidad de dicha poética puede encontrarse, justamente, en subrayar la función estético-política de la representación de *la atmósfera rural*, *el cuerpo protagonista/cuerpo hablante* y *el discurso desalentador*. La poética audiovisual expuesta en los tres metrajes que se sometieron a análisis configura interrogantes críticos en torno a la pertenencia y administración de espacios geográficos, así como de los mismos cuerpos que los trabajan o habitan, los protagonistas que ejecutan un rol actoral sin previo entrenamiento, los cuales enuncian discursos de corte reflexivo que pueden ser emitidos en diferentes momentos históricos, pues los temas de injusticia, desalojo, desesperanza y precariedad forman parte del día a día en diversos contextos locales y nacionales, tanto en México como en otros países, por lo cual trascienden límites temporales y espaciales. Por esta razón, la identificación hacia los cuerpos hablantes de los filmes y de la mayoría de la obra literaria de Rulfo rompe fronteras simbólicas y territoriales, pues son capaces de evidenciar un sentido de experiencia vivido por muchos espectadores o lectores, dado que el lenguaje ofrece un conocimiento generado desde el valor testimonial. Además, el anonimato de esos cuerpos hablantes es un elemento que puede facilitar la identificación con el espectador.

La obra literaria de Rulfo, así como la participación e influencia del autor en las producciones cinematográficas logran ofrecer una crítica a las narrativas históricas, ya sea las representadas gracias al lenguaje audiovisual, como a las estructuradas por medios de la tradición

oral que se relacionan con el imaginario y con la identidad. Es así como, en los tres filmes estudiados en este trabajo, se puede pensar en el paisaje como una herramienta alegórica que sirve para dimensionar problemáticas de orden personal pero también social y económico. Asimismo, el discurso desalentador deja de ser un discurso idealizado para formular interrogantes sobre el ser, sobre estatus ontológicos y existenciales, que revela aquellos cuerpos protagónicos como instrumentos de control, poder y subversión ante las condiciones precarias de existencia. Su corporalidad se convierte en una herramienta de denuncia, así como el discurso que se genera a partir de ella, con tintes de inconformidad, en donde la muerte y la vida convergen de manera metafórica, indefinida y ambivalente. Estos elementos de la atmósfera rural, los cuerpos hablantes y el discurso desalentador están presentes en los tres textos fílmicos que integran el corpus de esta tesis, y los identifico, así, como elementos clave del sello distintivo de la poética audiovisual rulfiana que se fue construyendo en el cine experimental mexicano de los años sesenta.

Tener presente la noción de representación concebida desde los campos teórico-críticos de los Estudios Culturales y los Estudios Visuales, fungió como la base para la comprensión general del lenguaje y su estrecha relación con las imágenes, pues ofreció una conceptualización sobre los sistemas de signos escritos, visuales y audiovisuales. La poética audiovisual se corrobora a partir del análisis de un sistema de representación constituido por elementos escritos y audiovisuales que resultaron de la colaboración literaria de Rulfo y los planos dirigidos por Antonio Reynoso, Rubén Gámez y Carlos Velo. Sobre la metodología propuesta para el presente estudio se reconoce la utilidad de poner en práctica el acto de constelar como parte indispensable dentro del ejercicio de análisis visual, pues permitió el engranaje de representaciones audiovisuales, literarias, fotográficas, autobiográficas, testimoniales y memorialísticas que mostraron la existencia de una poética rulfiana.

Esta propuesta metodológica subraya la importancia de comprender la producción de imágenes, su confección a partir de la mirada y sentido de experiencia de un artista en particular y su resonancia en la construcción de historicidad, así como la visualidad que la engloba. Propongo editar esto así porque resulta extraño y complicado afirmar que el análisis buscó no sólo proponer la existencia de una poética sino construirla. Si bien podría parecer que algunos datos relegados o muy íntimos no tienen relevancia en la formación de narrativas históricas hegemónicas, por el contrario, fue gracias al afán de visibilizar lo íntimo y personal, desde donde se logró proponer abordajes nuevos que replanteen otros horizontes y veredas de entendimiento en torno a la

construcción histórica, ya sea desde la narrativa subjetiva y personal de Rulfo hasta la historia con *mayúscula* a la cual pertenecemos todos, así como la historia del cine y la historia de la literatura mexicana.

El concepto de representación se recurrió a la noción de *territorio*, que resultó útil para el abordaje tanto de los textos literarios de Juan Rulfo como de los textos fílmicos analizados. Esa noción permitió el entendimiento de un medio tanto material como abstracto, ya que no sólo alude al aspecto geográfico que instauro los parámetros del espacio tiempo desde nuestros límites corporales, sino que también comprende nuestra proyección, concepción y límites personales en relación con el mundo.

El registro del *territorio estético-político* posibilitó reflexiones en torno a la estética audiovisual que representa las lógicas de apropiación y dinámicas de poder. Se recurrió al término *decolonial* con la finalidad de vislumbrar la problemática de los cuerpos y las identidades en relación con la distribución geopolítica del ámbito rural. Este registro tuvo la finalidad de indagar en la representación de los cuerpos protagónicos como cuerpos hablantes, sus identidades, sus territorios anímicos y geográficos. Si bien esa estética responde a las diversas manifestaciones artísticas, a su lugar dentro de la sociedad y a las convenciones que la gobiernan, a la vez tiene una dimensión política muy importante, ya que representa formas de dominación y su impacto dentro de lo social. Este registro representacional también permitió evaluar el lugar de enunciación de Rulfo en torno a problemáticas sociales o familiares situadas en espacios rurales, que están presentes en sus cuentos, novelas y cartas personales y frente a las cuales el autor asumió una postura política.

El *territorio contravisual-sensible* promovió un análisis de imágenes desde el reconocimiento de su trasfondo político o económico, en donde la contravisualidad se presenta como un elemento digno de analizarse, pues expresa todo aquello que aparentemente se esconde al estar a la vista, ya que no se basa en una ocultación evidente, sino en un ocultamiento desde la luz, sutil y engañoso. Este registro se encargó de analizar eso que está “oculto” a partir de la sensibilidad del cuerpo, de la otredad en los actos del ver, escuchar y estar. Lo anterior está muy cercano a los territorios íntimos del ser, del estudio sobre el origen y la existencia propia. Este apartado expuso el entendimiento de representaciones dirigidas al campo de lo sensible, inmersas en los mismos filmes, que hacen posible reflexionar sobre su producción, el nivel técnico y simbólico del lenguaje audiovisual ligado al cuerpo-sensible por medio de los sentidos. Lo sensible

aunado a la contravisualidad, además de ofrecer un panorama que abarca (y ahonda en) la experiencia, también ayudó a cuestionar aquello que la visualidad construye, es decir, la contravisualidad sirvió como un estatuto crítico desde el cual se pueden identificar configuraciones simbólicas de la identidad y del imaginario social desde una lectura que se genera a partir de los sentidos, del cuerpo y de sus capacidades de corte cognoscible. Esto permitió reflexiones desde la función y utilidad de los verbos *estar*, *ver* y *escuchar*, inmersos en el lenguaje audiovisual de los filmes, lo que ofrece al espectador *otra* forma de entender el cine y sus argumentos cinematográficos.

Por último, el *territorio retórico-visual* se encargó de analizar el fenómeno del lenguaje visual, forjó una aproximación al término de *imagen*, su configuración y procesos de recepción, desde el entendimiento de los signos. Así mismo, se analizaron figuras retóricas como *la metáfora*, *la alegoría* y *la parábola* y su funcionamiento dentro del universo de las imágenes, puesto que el objetivo de estudiar la retórica visual es indagar sobre aquellos signos que son capaces de exhibir sentidos varios. De esta forma, se pudo pensar que las metáforas, las metonimias y las alegorías tienen la posibilidad de formar figuras mentales con la capacidad de exponer vestigios de historicidad, volverse una herramienta de *desmontaje* o un puente capaz de abrir posibilidades para comprender, desde otras miradas, las imágenes.

Otra propuesta en términos metodológicos fue la sustitución del concepto *rol protagónico*, por el término *cuerpo hablante*, esto con la intención de generar una lectura más profunda sobre el *cuerpo* dentro del mundo cinematográfico. Esto logró un mayor adentramiento en el estudio de los encuadres, la composición, los planos, y cada trama de los filmes, todo esto considerando el *cuerpo hablante* en relación con ciertos límites políticos tanto de su misma corporalidad como de los que se crean a partir de ella, los cuales guían su comprensión ante el mundo y la posicionan dentro de un espacio que posee sus propias delimitaciones y dinámicas geopolíticas, sociales y anímicas. Una de las finalidades de esta investigación fue ofrecer un replanteamiento que ataja pensar la *colonialidad*, tanto geopolítica como corporal, con la finalidad de entender el discurso ideológico que el cine es capaz de exponer. En los filmes estudiados aquí, el discurso se sostiene a partir de la representación de la imagen rural y sus habitantes desde la expresión de ideologías que parten de un cuerpo y su relevancia para dar sentido al argumento en relación con las dinámicas de poder de la época.

Por otro lado, este trabajo de investigación revisó la mayor cantidad de estudios posible sobre uno de los autores más conocidos y estudiados universalmente, Juan Rulfo. Su obra, más breve que los estudios y la crítica que han surgido a partir de ella, representa un reto en términos de rigor analítico. En ese sentido, este trabajo busca ofrecer un repositorio de la mayor cantidad de información sobre Rulfo y su quehacer artístico, mediante el Estado de la Cuestión y el Capítulo I el cual expone la relación entre el autor y las diversas manifestaciones artísticas en las que incursionó, como la literatura, la fotografía y el cine. Este primer capítulo realiza un acercamiento al cine experimental mexicano, el cual renovó el lenguaje cinematográfico de la época, ofreciendo estéticas distintas a la tradición visual del cine comercial del periodo industrial.

Por lo tanto, este proyecto de investigación parte de la comprensión del origen del cine experimental en México y sus diferencias con el cine industrial comercial. Se revisan las características visuales, ideológicas y simbólicas del cine experimental mexicano, se hace una genealogía y un rastreo muy general de cineastas que pertenecen a este tipo de cine, considerando la influencia de movimientos artísticos previos como las vanguardias o la *Nouvelle Vague* en relación con Europa, Estados Unidos, América Latina y específicamente, en México.

De igual manera se exhibe la importancia de la revista *Nuevo Cine* para la creación de esa otra cultura cinéfila del país, la relación entre los sindicatos y las producciones cinematográficas, así como la colaboración entre artistas y su repercusión para la creación de argumentos cinematográficos distintos a los de la Época de Oro. Todo esto repercutió en la propuesta del Primer Concurso de Cine Experimental de 1965, por lo cual, en este capítulo I también se analiza el impacto a nivel visual y creativo que este evento tuvo para la historia del cine en México, pues, tanto los críticos que integraron la revista *Nuevo Cine* como los directores experimentales, aficionados o realizadores emergentes que participaron en ese concurso, lograron inspirar nuevas posibilidades de producción artística. Es en estos terrenos creativos donde Rulfo inicia y cultiva lazos profesionales, artísticos y fraternales. Su relación con los directores Reynoso, Gámez y Velo generó experiencias que de forma individual y colectiva fueron repercutiendo en la construcción de visualidades que, nutridas por aficiones, gustos, ideales y puntos de vista comunes, conformaron una poética audiovisual en la que lo *rulfiano* se mantuvo como una constante.

Una de las aportaciones más relevantes de esta investigación, es justamente, el estudio del término *rulfiano*, el cual ha sido utilizado en las principales investigaciones críticas sobre la obra de este escritor y la influencia que su producción visual y literaria ha tenido en otros escritores o

artistas. Pero esta investigación aporta un análisis novedoso del término en relación con el origen del sufijo y con los adjetivos deantroponímicos que le confieren al apellido cualidades que lo hacen distintivo o diferente a los demás. Por esta razón, el estudio de lo *rulfiano* también resultó ser un análisis sobre la *poiesis* pues ambos términos coinciden en resaltar un sello identitario que es característico de Juan Rulfo. El capítulo II reflexiona en torno a la creación de narrativas personales que fueron capaces de replicar, tensar y poner en discusión la construcción de historicidad en los regímenes de representación audiovisual en los que *El despojo*, *La fórmula secreta* y *Pedro Páramo* fueron creados.

En este sentido, el capítulo II realiza una aproximación hacia la *poiesis* en relación con el adjetivo *rulfiano*, el cual ha sido utilizado habitualmente por los críticos, dando por entendido la esencia de la obra de Rulfo, pero sin que detallen las cualidades de la misma. La finalidad de este capítulo es conocer porqué se da este fenómeno, principalmente en el caso de Juan Rulfo, y demostrar la presencia de tres constantes en la producción literaria y fotográfica del escritor, así como en el cine influenciado por la misma. Se trata de *tres rasgos* que, además, promueven la *identificación* del lector o espectador con el producto *matérico/artístico*.

Cuando propongo *el discurso desalentador* como uno de los tres elementos que se mantiene constante dentro de la obra e influencia creativa de Rulfo, me refiero a que el mensaje que caracteriza la narrativa visual o literaria vinculada a este escritor supone la formación de un pesimismo, tanto simbólico como corporal. Este *pesimismo* se mantiene vinculado con la experiencia de los sentidos y recae en la experiencia misma del sujeto, lo cual supera el entendimiento racional para potencializarse como elemento dador de sentido y entendimiento hacia sucesos en el mundo. Por lo tanto, este pesimismo como potencia poética, ese desaliento, esa desilusión y desencanto percibidos en la narrativa de algunos cuentos, novelas o guiones escritos o influenciados por Rulfo están relacionados con la creación de imágenes literarias y visuales. A su vez, esa potencia poética está relacionada con el cuerpo tanto del lector, del espectador, como de los personajes dentro de su narrativa. En la narrativa de este escritor se encuentra una relación activa entre la experiencia del cuerpo y la comprensión de sucesos.

Las fotografías de Rulfo no son ejemplificaciones de su obra literaria, sino que son creaciones independientes que se muestran como otra forma de testimoniar la poética de su creador. La poética de Rulfo que determina la creación visual de este artista se sustenta desde el terreno de la subjetividad, de la destreza con respecto a una particular forma de ver, registrar y

exponer sucesos, problemáticas o preocupaciones. Es decir, su singularidad es un *testimonio vivo* sobre el que se expanden muchas formas de construir visualidades, así como una forma de narrar la vida propia, de historiarla y, en el caso de Rulfo, de repercutir en la narrativa de una historia visual, que se encuentra más cerca de los terrenos o imaginarios sociales. La poética *rulfiana* que caracteriza su narrativa literaria, fotográfica y cinematográfica se expandió transmitiendo información que resonó en el mundo artístico. La especificidad de dicha poética puede encontrarse, justamente, en subrayar la función estético-política de la representación de *la atmósfera rural, el cuerpo protagonista/cuerpo hablante y el discurso desalentador*.

En este sentido, el mundo de la literatura y de las imágenes visuales ofrecen una manera particular de percibir nuestro caminar por el mundo, lo que requiere una atención minuciosa y exclusiva relacionada con los acontecimientos que están estrechamente vinculados con nuestro sentido de experiencia, producción de recuerdos y memoria. Es justamente el análisis de estas conexiones entre ambos sistemas representacionales o manifestaciones artísticas lo que permite pensar y recurrir al concepto de *memoria* como un elemento que parta desde la singularidad de la poética, de este sello distintivo.

El capítulo II también contiene un breve análisis de cuatro fotografías de Rulfo, el cual busca corroborar que las fotografías son facilitadoras de testimonio, pues la atención para capturarlas nace de la mirada y de los intereses visuales de este escritor jalisciense. La escucha de Rulfo expone otra cara de la historia de un suceso o manifestación artística desde una narrativa personal, desde la narrativa del individuo vulnerado por la vida, por su realidad y condiciones de existencia. Es desde la singularidad, desde el registro de esta poética, desde donde se le brinda una escucha atravesada por otra manera de expresar las consecuencias de la violencia, de la soledad, de la muerte.

En este capítulo se subraya que la *memoria comunicativa* se produce a través del *relato*, a través del ejercicio de transferir, transmitir, comunicar. La *memoria comunicativa* se encuentra situada entre la poética que reside en el proceso creativo de Rulfo y entre la *memoria cultural* que contribuye a la construcción de una memoria más extensa, de una memoria colectiva. La obra literaria y fotográfica de Rulfo son expresiones/manifestaciones culturales que forman parte de las prácticas de la *memoria cultural*, las cuales poseen discursos determinados que trascienden en la edificación de historicidad. Las visualidades que giran en torno a la fotografía y la literatura de Rulfo ofrecen posibilidades para cuestionar la construcción de historicidad, pensando en esta como

un conjunto de relatos que ayudan a la comprensión de hechos y sus diferentes modos de aproximarse, vivir, recordar o entender acontecimientos del pasado. Reflexionar sobre la construcción de la historia desde la singularidad es pensar en que la voz de aquellos que la narran, que la comparten y estructuran desde la violencia, desde la pérdida, tiene la capacidad de ofrecer otras perspectivas sobre un hecho que tiene un retorno constante a lo largo de la vida de la humanidad. Por esta razón, al intentar constelar fragmentos autobiográficos, biográficos, literarios, fotográficos y audiovisuales sobre Rulfo se pueden reconocer los múltiples niveles de lectura sobre hechos que se relacionan con la historia personal, también con la historia de un país, para posteriormente comprender las narrativas que caracterizaron su obra literaria.

Para problematizar sobre el cuerpo protagonista/cuerpo hablante, el cual es el último elemento que considero se repite en las diferentes creaciones vinculadas con Juan Rulfo, esta investigación propone el concepto de *sello encarnado*, el cual promueve la idea de que el cuerpo del espectador es un importante conductor de sensaciones, de que no es un elemento pasivo sino una herramienta de comprensión de cualquier metraje en términos corporales, políticos y estéticos. El cine como experiencia resuena en el cuerpo de aquel que lo mira, de su espectador. Toda imagen genera una relación-reacción con aquel que la mira, el que observa comienza a percibirla a través de sus sentidos. El cine por su parte genera una dinámica activa, lúdica y constante entre sentidos, imágenes y memoria. Por lo tanto, el cine puede volverse una extensión del cuerpo creativo del artista, desde donde su sello distintivo, es decir, su poética, se puede mostrar como un sello encarnado, el cual pasa por el cuerpo, la carne y los sentidos del artista para crearse; de esta misma manera, ese producto creativo resonará en los sentidos y los cuerpos de los espectadores que lo perciben.

El capítulo III se enfoca en el análisis de *El despojo* de Antonio Reynoso. Comienza con el *Territorio estético-político* que estudia las lógicas de apropiación tanto geopolíticas como corporales que se originaban a partir del caciquismo. Los atributos de prepotencia, autoridad e injusticia que coloquialmente se atribuyen al cacique se aprecian, tanto en algunos de los cuentos escritos por Rulfo, como en este filme de Reynoso. Gracias a este apartado se pudo comprender que las lógicas de apropiación en relación con el caciquismo no solo involucran el poder y pertenencia de los espacios geográficos, sino pareciera que, también de los cuerpos que habitan o trabajan estas tierras. En este capítulo el *Territorio contravisual-sensible* se dirige al entendimiento de esa *otra* representación que involucra la comprensión de los asesinatos, la muerte y los cuerpos

fantasmales que son una constante dentro de la narrativa de Rulfo. Por lo tanto, es desde el margen de lo sensible, desde donde se analiza el *estar* como verbo y herramienta de experiencia con la que se pueden generar reflexiones en torno al *ser* y su relación con el espacio/tiempo.

Por último, en este capítulo III, el *Territorio retórico-visual* hace hincapié en el estudio de la *alegoría*, a ese cúmulo de metáforas desde donde las palabras ruina o despojo funcionan a partir de múltiples interpretaciones dependiendo del discurso que integren. Es así como se reconoce que el *despojo* se halla en las situaciones, en los objetos, en esas visualidades que exponen o sugieren un deterioro matérico, pero también psicológico, emocional y del espíritu. *El despojo* exhibe las escasas condiciones de vida, de trabajo, de existencia dentro de un espacio particular. Lo anterior representa una preocupación no solo social, sino una consternación en términos de derechos humanos que llegó a ser una inquietud tan importante como para ser presentada a partir de la representación cinematográfica, esto ofrece otras posibilidades de cuestionamientos, análisis y toma de conciencia sobre la vida en el ámbito rural, esa vida que es marcada por la violencia, la dominación, la desigualdad y la injusticia.

El capítulo IV centró su análisis en *La fórmula secreta* dirigida por Rubén Gámez. La sección de *Territorio estético-político* se dirigió al entendimiento del campesino, su corporalidad y anonimato. En esta sección se hace énfasis en reflexionar sobre la potencia del cuerpo, de esos cuerpos que poseen la capacidad de expresar, de ahí la idea del *cuerpo hablante* como elemento constante en la narrativa rulfiana. El *cuerpo hablante* es un cuerpo con energía, que comunica discursos específicos, que presenta contrariedades, ambiciones, molestias, un cuerpo que resiste, que sufre, que enuncia y que informa pensamientos y circunstancias desde sus propios territorios. Los cuerpos que caracterizan este metraje no son solo cuerpos protagónicos, cuerpos que exigen una atención específica por parte de aquel que mira, sino que son *cuerpos hablantes*, los cuales demandan situar a la corporalidad como un instrumento de denuncia. Es así como un *cuerpo hablante* es un espacio, lugar o herramienta de afección que tensa, trastoca y sacude al espectador.

Tanto en *La fórmula secreta* como en *El despojo* los protagonistas son personas sin estudios actorales, sin embargo, sus cuerpos son potencia de denuncia. Le devuelven la mirada al espectador, lo retan a ver, escuchar y comprender un discurso, una visualidad que merece ser tomada en cuenta, lo incitan a tomar conciencia. Estos cuerpos alteran los roles tradicionales, pues los cuerpos que están dentro de la pantalla dejan de ser los objetos de entretenimiento para convertirse en elementos que traspasan la *cuarta pared* para interactuar con *ese* que los ve, y de

igual modo, el espectador deja de ser pasivo para convertirse en un elemento que, gracias a su corporalidad, tiene la habilidad de *sentir* el cine, su discurso y sus denuncias desde sus terrenos corporales y cognoscibles.

Este capítulo IV también incluye un análisis del *Territorio contravisual-sensible*, el cual se concentra en ver lo invisible, escuchar y ver con detenimiento las miradas y los lamentos que recubren el discurso audiovisual de la secuencia que posee el poema de Rulfo narrado por Jaime Sabines. Los cuerpos hablan otro lenguaje, que no es verbal sino justamente corporal, gestual; es ese al que se le debe poner atención. Lo *indecible* muestra una reinención de la representación que se deja ver a partir de la relación ente los cuerpos, entre sus miradas, sus voces, entre su propósito de hacerse ver y escuchar. Todo esto busca sonsacar al espectador, quitarlo de ese lugar pasivo que no promueve la conciencia sino el entretenimiento, alejarlo del goce sin conciencia. Este apartado concluye con el estudio del *Territorio retórico-visual*, el cual se restringe al análisis del poema de Rulfo, a la comprensión de las letanías que se incluyen en el mismo y del montaje entre rostros de los cuerpos y los rostros de esculturas barrocas.

Si bien el principal objeto de análisis es el poema de Rulfo, también se revisan otros elementos visuales, como el hecho de que los *cuerpos hablantes* son masculinos y de que, en algún momento dentro de cada secuencia, observan directamente a la cámara. Esto expresa una atención hacia el espectador, lo cual genera la impresión de que estos cuerpos saben que el espectador está mirando. Por lo tanto, se entabla una dinámica de miradas, un intercambio de saberes a partir de las acciones de los cuerpos y sus respectivos actos de ver o, mejor dicho, de mirar.

Esta sección exigió un análisis sobre el montaje cinematográfico, pues el acomodo de imágenes en sincronía con la narración del poema origina un importante acto de súplica, de ruego. Pareciera que los rostros religiosos son testigos de un panorama desalentador para aquellos rostros masculinos los cuales avanzan sin ánimo, esperanza ni energía. Es un montaje que expresa un discurso desalentador y pesimista, mediante la yuxtaposición de imágenes de rostros inanimados que parecen mirar a aquellos rostros serios, llenos de pesadumbre, desasosiego y aparente cansancio, los cuales, al final, se muestran tendidos en la tierra, inmóviles como cadáveres.

Para finalizar, el capítulo V realiza un análisis de algunas secuencias del largometraje *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1967). En particular, en el segmento *Territorios estético-políticos* se hace una indagación ontológica y de corte existencial relacionada al vínculo entre identidad y espacios geográficos, y sobre actos cotidianos como el *caminar*, el cual conduce a la creación de

interrogantes sobre el ser. Cabe mencionar que en esta sección se retomó la noción de corporalidad con el fin de considerar los actos que surgen a partir del cuerpo como detonadores de discursos o mensajes. La experiencia del cuerpo constituye una constante dentro de la narrativa de Rulfo, la cual expresará testimonios, pensamientos e ideas. La *poética rulfiana* demuestra que hay maneras de narrar e historiar con el cuerpo; es a partir de lo que él expresa que se puede construir, además de una historia propia, una historia universal que trastoca al lector o espectador. Las penurias no solo las sienten los cuerpos que se encuentran dentro de las novelas, cuentos o metrajes, sino que su mensaje resuena hasta el espectador gracias a la misma potencia sensorial con la que recibe, corporalmente, los mensajes leídos o vistos

En este capítulo V se abordan las problemáticas a las que están sujetas las adaptaciones cinematográficas que parten de una obra literaria. Uno de los objetivos del capítulo fue cuestionar la raíz de los prejuicios que se generan en torno a metrajes basados en cuentos o novelas. La intención es romper con la expectativa de absoluta fidelidad en la adaptación fílmica de una obra literaria, dejando claro que la creación de narrativas e imágenes en cada una de estas manifestaciones artísticas responde a motivos estéticos, políticos o económicos diferentes, y que cada una ha sido objeto de estudio a partir de categorías de análisis distintas.

Sobre los cuestionamientos vinculados al ser y el territorio, es importante mencionar que las dimensiones espaciales desde donde están configurados estos filmes en términos de representación no sólo revelan las problemáticas geopolíticas y sociales concernientes al ámbito rural, sino que centran sus enunciaciones desde estatutos pertenecientes a políticas de identidad y, a su vez, de corporalidad. Si bien este capítulo V inicia considerando los territorios geográficos, externos y rurales, concluye con el análisis de los territorios subjetivos, aquellos terrenos de la conciencia, los espacios en donde se anidan los deseos y los recuerdos. El segmento *Territorio contravisual-sensible* se concentra en analizar propuestas sobre el origen de la existencia a partir de los deseos de alguien más, así como el nacimiento de los deseos que comienzan por ser inculcados a partir de la relación con el *otro*. En esta sección se reflexiona en torno al deseo, como noción que se enseña a corta edad y que se vuelve un ejercicio en el quehacer cotidiano. En la narrativa de Rulfo se enuncian deseos propios o ajenos que ofrecen la posibilidad de adentrarse tanto en terrenos individuales, como familiares y sociales.

Al analizar estas prácticas reguladas por vínculos sociales podemos comprender la función del otro para la construcción de nuestra propia identidad. Además del deseo como noción

indagatoria de corte filosófico o psicoanalítico, se encuentran los objetos, *cuerpos fantasmales*, animales, sonidos y diálogos, que, en *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1967), constituyen elementos que permiten dimensionar la potencia de la representación cinematográfica. En particular, el fenómeno sonoro es un componente indispensable en este largometraje, pues el sonido del viento, de las campanas de los bueyes, de las aves o de los pasos sobre el campo árido, potencian el significado de las imágenes y exacerbaban una atmósfera ilusoria y de cuestionamientos. Así, en este largometraje, el más mínimo elemento sonoro cumple la función de ser un recurso estético que incita a la reflexión mediante su incidencia o impacto sobre la dimensión visual

El simbolismo de los diversos elementos expresados en el filme va trazando un camino confuso, pero de extensos cuestionamientos sobre la conciencia, la vida, la muerte y los cuerpos que los contienen. Este último capítulo reflexiona en torno a las preguntas más esenciales sobre el ser y la identidad, aspectos que se mantienen a flor de piel al relacionarnos con el otro. Promueve un entendimiento sobre la importancia de los *deseos*, la *sexualidad* y el *erotismo*, aspectos que también se encuentran presentes en algunos cuentos de Rulfo, y muestra cómo la función de esos aspectos se mueve debido a diversos intereses y objetivos, tanto en los personajes de la novela como en los filmes en cuestión. Tanto la sexualidad como el erotismo, pese a su breve, pero no simple presencia en la narrativa *rulfiana*, aportan información relevante sobre los personajes de los cuentos y novelas; a la vez, en términos más amplios, se inscriben dentro de las formas en que la sexualidad y el erotismo eran vividos, concebidos, representados, censurados y consumidos en el contexto social, cultural y cinematográfico de los años sesenta en México.

Tanto el erotismo como la sexualidad y sus múltiples representaciones en el cine ofrecen datos sobre cómo nos relacionamos con el otro, las formas de vínculo, las lógicas de intercambio socioafectivo, así como el abuso, poder o sometimiento que están presentes en algunas relaciones humanas. La sexualidad y el erotismo pueden volverse un objeto de crítica sobre la problemática existente en dinámicas de poder que se establecen *entre y hacia* los cuerpos. En este sentido, se puede pensar que tanto la sexualidad como el erotismo son prácticas con una posible dimensión política ya que exponen los actos de condescendencia, sumisión, rebeldía, control y consentimiento que se pueden ejercer para dominar al otro. Así, se puede enunciar también que, en ocasiones, además de dominar el territorio se pueden dominar los cuerpos que lo habitan, sus pensamientos, actos y deseos.

Para concluir, es pertinente mencionar que el objetivo de esta investigación fue concebir al cine como un medio que ha contribuido a expandir la expresión artística, y que, además de tener una función estética, tiene una dimensión política y un potencial de crítica social. Benjamin legitima la función del cine proponiendo que su invención apela a cuestionar el funcionamiento del pensamiento desde dimensiones artísticas restituyendo la capacidad que tiene la obra de arte para ejercer crítica desde su mismo origen, su función estética, e impacto ante las masas. La presente investigación pretende ser una nueva vía de acceso al estudio de la obra artística de Rulfo, sin etiquetarla ni encasillarla dentro de los géneros realismo mágico y real maravilloso. Tampoco pretende estudiar el reflejo de la *realidad* (mimesis) en la obra de este escritor, sino tratar de comprender si existe una visualidad que unifica, desde la propuesta de un *sello identitario*, su producción artística y desde ahí analizar su manera de contribuir a la construcción de la historia, tanto personal como más global, siempre en términos de imagen.

Por último, se puede subrayar que el presente estudio promueve la comprensión misma del término *rulfiano*, al cuestionar cómo y a partir de qué vivencias y referencias personales y sociales, se puede pensar en la construcción de un *sello identitario* (poética) que ayude a comprender la manera en que percibimos la obra de Rulfo, esas imágenes tanto literarias, como fotográficas y cinematográficas. Así, esta investigación propone líneas de análisis que, a futuro, pueden motivar preguntas en torno a la forma en que las imágenes y el cine participan en la construcción de la historia propia y universal. En términos más amplios, la metodología del presente proyecto promueve la idea de pensar el estudio crítico de cine desde la singularidad de las producciones audiovisuales, desde sus necesidades, principios artísticos, económicos, estrategias de difusión y consumo, contexto particular de producción, recursos técnicos y resonancia estética, política y cultural. Esta investigación pone en discusión y en la mira a la *poiesis*, la poética, no como una cualidad para representar la realidad o tratar de comprender la creación artística, pues se aleja un poco de la lectura platónica, clásica, para posicionarse desde un lugar reactivo, lúdico y propositivo. Aquí la poética y su metodología de análisis ponen en discusión herramientas teóricas, literarias, fotográficas o audiovisuales lo que precisa considerarla como terreno de indagación que no basa su funcionalidad en un modelo universal el cual puede ser aplicable en diversos productos cinematográficos, sino que se debe pensar como una propuesta de abordaje a partir de la praxis del ejercicio de *constelación*, en donde se les brinda reconocimiento y visualidad a elementos varios que demuestran la importancia de la escucha dirigida hacia la historia y la teoría crítica del arte. A

lo largo de este proyecto se genera un estudio hacia la poética desde una metodología que promueve alejar la idea de objeto de mercancía y crear un modelo universal en donde se encajen y perciban las producciones audiovisuales fuera de la serialidad, pues es desde su condición creativa-singular lo que despliega intersticios para el cuestionamiento de su misma confección y materialidad, de la historia de su creador, de su creación, así como las narrativas y testimonios que las conforman.

Bibliografía

ACASO, María. *El lenguaje visual*. Barcelona; Paidós, 2006.

ASSMANN, Jann. “Communicative and Cultural Memory”. *Media and Cultural Memory*. Wissenschaftlicher Beirat; Board, 2008.

ARANZUBIA, Asier. *Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna*. México: Dimensión Antropológica. Año 18, vol. 52, mayo-agosto, 2011.
<<https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893>>
Consultado: 29/02/2019

ARIAS, Juan. *La vida que resiste en la imagen. Cine, Política y acontecimiento*. Bogotá; Pontificia Universidad Javeriana, 2010.

AUMONT, Jacques, Bergala, Alain. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Esthétique du film (Fernand Natha, París, 1983). Barcelona; Paidós, 2005.
<<https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/jacques-aumont-alain-bergala-et-al-est3a9tica-del-cine.pdf>>
Consultado: 06/02/2023

AYALA, Jorge. *El gallo de oro y otros textos para cine*, Madrid; Alianza Era, 1987.

AYALA, Jorge. *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*. México; Editorial Posada, 1985.

AYALA, Jorge. *La aventura del cine mexicano en la Época de Oro y después*, México; Editorial Grijalbo, 1993.

AVILÉS, Alejandro. «Juan Rulfo opina sobre nuestra novela», *Diorama de la Cultura*, 8 de junio de 1969.

BHABHA, Homi. “Interrogar la identidad. Frantz Fanon y la prerrogativa poscolonial” en *El lugar de la cultura*. 1994. Manantial, Buenos Aires, 2002. p. 68
<<https://asodea.files.wordpress.com/2009/09/bhabha-homi-el-lugar-de-la-cultura.pdf>>
Consultado: 02/02/2021

BAL, Mieke. “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”. *Estudios Visuales*, no. 2, (2004).
<<https://www.google.com/search?q=Bal%2C+Mieke.+%22El+esencialismo+visual+y+el+objeto+de+los+Estudios+Visuales%22&oq=Bal%2C+Mieke.+%22El+esencialismo+visual+y+el+objeto+de+los+Estudios+Visuales%22&aqs=chrome..69i57.2125j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>
Consultado: 02/02/2021.

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona; Paidós. 1993.

BARTHES, Roland. *La retórica de la imagen*. Barcelona; Paidós. 1992.

BASAVE, Agustín. *Mexicanidad y esquizofrenia. Los dos rostros del mexicano*. México; Editorial Océano de México. 2012.

BASAVE, Agustín. *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia* de Andrés Molina Enríquez. México; Fondo de Cultura Económica, 2002.

BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*. Buenos Aires; Kats Editores, 2007.

BELL, Lucy, “Nuevas perspectivas: una aproximación a los visual en los cuentos de Juan Rulfo”. *60 Años de El llano en llamas. Reflexiones Académicas*, México; UNAM, 2015.

BENÍTEZ, Fernando. «Juan Rulfo: De una charla con Juan Rulfo». *Letras.s5.com* , proyecto patrimonio, 1986.

<<http://www.letras.mysite.com/rulfo170202.htm>>

Consultado: 02/02/2021

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*, Madrid; Akal, 2005.

BENJAMIN, Walter. Introducción de Hanna Arendt a Walter Benjamin, *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar, 2007.

<<https:// analisisycriticademediosunlp.files.wordpress.com/2014/04/walter-benjamin-conceptos-de-filosofia-de-la-historia.pdf>>

Consultado el 03/03/ 2023

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aire; El Cuenco de Plata, 2011.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México; Editorial Porrúa, 1995.

BOURDIEU, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método” *Criterios*, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990.

<<https://www.yumpu.com/es/document/view/14592375/el-campo-literario-prerrequisitos-criticos-y-principios-de-metodo>>

Consultado: 17/03/20

BURTON, Julianne. *Cine y cambio social en América Latina. Imágenes de un continente*. México; Editorial Diana, 1991.

GONZÁLEZ BOIXO, José. *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura fotografía y cine*. Madrid; Cátedra, 2018.

CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona; Paidós, 1990.

CRUZ, “Juan. El silencio de Juan Rulfo” (entrevista), *Arte y Pensamiento* (suplem. a El País), 19 de agosto de 1979, pp I, IV y V.

<https://elpais.com/elpais/2015/07/27/actualidad/1437991191_012418.html>

Consultado: 02/02/2021

DELEUZE, Gilles, *Abecedario a-b-c-d- Entrevistas con Claire Parnet*

<<http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-entrevistas.html>>

Consultado: 13/03/20

DELEUZE, Gilles, *Más allá de la imagen-movimiento”. La imagen tiempo. Cine II*. Barcelona; Paidós, 1992

DEMPSEY, Andrew, “Las fotografías de Juan Rulfo” *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*. México; Editorial RM, 2018.

DE SANTIAGO, Francisco y Lin Ku, Alejandra y García-Mateos, Montfragüe. *Erotismo y perversión. Un diálogo entre el psicoanálisis y la filosofía*. Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología. Salamanca, España, 2014.

<<https://scielo.conicyt.cl/pdf/limite/v14/0718-1361-limite-14-1.pdf>>

Consultado: 19/06/2022

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2015.

DOMÍNGUEZ, Juan. “El sonido en vilo. La voz en off en el cine: el caso de El muerto y ser feliz.” *DeSignis*, vol. 27, julio-diciembre, 2017.

<<https://www.redalyc.org/pdf/6060/606066847004.pdf>>

Consultado: 19/06/2022

ECO, Umberto. *Obra abierta* Planeta Di Agostini, Barcelona, 1992.

ERLL, Astrid & Nünning, Ansgar. *Media and Cultural Memory*. Wissenschaftlicher Beirat; Board, 2008

ESCOBAR, C. “Correspondencias con Laura U. Marks”, *La Fuga*, 24. 2020.

<<http://2016.lafuga.cl/correspondencias-con-laura-u-marks/1035>>

Consultado 09/12/2022

ESPINOSA, Lito & Montini, Roberto. *Había una vez... cómo escribir un guion*. Buenos Aires; Nobuko, 2007.

ESTRADA, Julio, *El sonido en Rulfo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México; UNAM, 1990.

ESTRADA, Julio. “El ruido, eco mítico del silencio rulfiano”. *Imaginarios musicales. Mito y música*. México; Itaca, 2015.
<https://www.academia.edu/8409326/EL_RUIDO_ECO_M%C3%8DTICO_DEL_SILENCIO_RULFIANO>

Consultado: 12/07/2023

FELMAN, Shoshana. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* Routledge, London, 1992.

FERNÁNDEZ, Miguel. *Las imágenes de Carlos Velo*, México; UNAM, 2007.
<http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/4161/30_S_Fernandez_Cinco_escritores_hispanoam_1958.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Consultado: 22/06/2022

FERNÁNDEZ, Sergio. “El mundo paralítico de Juan Rulfo.” *Cinco escritores hispanoamericanos*. México; UNAM, 1954.

FIORILLO, Heriberto. “Los muertos en libertad. Entrevista con Juan Rulfo” *La Jornada Semanal*, 47, 28 de enero de 1996.

FRENK, Mariana. “Las exposiciones fotográficas de Rulfo”. *Los murmullos. Boletín de la Fundación Juan Rulfo*. Vol.II. Fundación Juan Rulfo, 1999

FREUD, Sigmund. “El horror del incesto”, en *Obras Completas*. Vol. XIII. Argentina; Amorrortu, [11-26] 2004.

GARCÍA, David “Raíces del cosmos en la narrativa de Juan Rulfo” en los cuentos de Rulfo” *60 Años de El llano en llamas. Reflexiones Académicas*, México; UNAM, 2015.

GARCÍA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. México; Mapa, 1998.

GARCÍA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México; Universidad de Guadalajara, 1994.

GARCÍA Padrón, D & Batista Rodríguez, J. J. *Adjetivos deantroponímicos con el sufijo -ano en español*. Estudios de lingüística del español 39, España: Instituto Universitario de Lingüística Andrés Bello Universidad de La Laguna, 2018.

<https://ddd.uab.cat/pub/elies/elies_a2018v39/elies_a2018v39p161.pdf>

Consultado: 16/06/2021

GONZÁLEZ, Ernesto. “La literatura es una mentira que dice la verdad” *Revista de la Universidad de México*, México; UNAM, septiembre, 1979.

<<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/1da9eaa0-d1ab-4528-95d3-fbd004e2ccb4>>

Consultado: 22/06/2022

GONZÁLEZ, Rita & Lernes, Jesse. *Cine Mexperimental: 60 Años de Medios de Vanguardia en México*. Universidad de Michigan, 2007-

GÓMEZ, Oriel. *Indio, Nación y cuerpo en el porfiriato. La representación fotográfica de la exclusión*. Historia. México; Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. 396 ISSN 0719-0719 N° 2. 2013.

GUARINO, Ayelén. *Imagen y nuevos medios*. junio 02, 2016.
<<http://imagenynuevosmedios5arte.blogspot.com/2016/06/montaje-enlaces-y-transiciones.html>>
Consultado: 11/02/2019

HALL, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London; Sage/The Open University, 1997

HALL, Stuart. “Identidad cultural y diáspora.” *Identidad: comunidad, cultura y diferencia*. Ed. John Rutherford. London: Lawrence and Wishart, 1990.

HALL, Stuart. *¿Quién necesita identidad? Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires; Amorrortu Editores, 2003.

HALL, Stuart, “Etnicidad, identidad y diferencia”, *Sin garantías*, Colombia; Envío. 2010.
<http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/sin_garantias.pdf>
Consultado: 02/02/2021

JIMÉNEZ, Víctor & Zepeda Jorge. *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*. México; Editorial RM, 2018.

KRANIAUSKAS, John. *Políticas literarias: poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. México; Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2012.
<<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbntZXXNvYXByZWNPYWNpb25jaW5lfGd4OjY5NmJhNzY5NzA2ZjFjZjI>>
Consultado: 07/03/21

LACAN, Jacques. *Libro 1. Los escritos técnicos de Freud*. (1953-1954), Buenos Aires; Paidós, 1981.
<<https://www.praxislacaniana.it/wp-content/uploads/2021/08/seminario.pdf>>
Consultado el 25/02/2023

LAVISTA, Paulina. “Juan Rulfo, de lo invisible a lo visible” *El Universal*, 29 agosto 2019.
<<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/paulina-lavista/juan-rulfo-de-lo-invisible-lo-visible-iv-y-ultimo>>
Consultado: 02/02/2021

LE BRETON, David. *Elogio del caminar*. Barcelona: Titivillus, 2000.
<https://www.academia.edu/40443440/David_Le_Breton_Elogio_del_caminar>
Consultado: 25/02/2023

LLEDÓ, Emilio. *El concepto poéesis en la filosofía griega. Heráclito, Sofistas, Platón*. México; Academia Mexicana de la Lengua, 2015.

LÓPEZ, Felicitas. “*Las glorias del desarrollismo: el gobierno de Miguel Alemán*” *Revista Secuencia*, CCYDEL-UNAM, 1991.

<<http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i19.332>>

Consultado: 07/03/21

LOZANO, Elisa & Vázquez, Álvaro. *Antonio Reynoso Cinefotógrafo*, México; Centro de la Imagen, 2018.

MADRIZ, Gabriel & Sáenz, Ronald. “Ciencia política y cine: un enfoque para el análisis político desde la Teoría del Discurso”. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. Vol.63 no.233 Ciudad de México, 2018.

<https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-1918201800020014>

Consultado: 04/04/2023

MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón – poética*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1992.

MANCILLA, Ricardo. “El cine Pánico de Alejandro Jodorowsky (1969-1989): Una estética de la catástrofe” *Repositorio Académico*. Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría e Historia del arte, 2015

MARKS, Laura. *La piel de la película. Cine intercultural, corporeidad y los sentidos*. Estados Unidos; Duke University Press, 2000.

MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*, Barcelona; Gedisa, 2013.

MENTASTI, Judit. *Pensar entre Estética y Política, según Rancière*. Memoria Académica. Argentina: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata, 2015.

<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7619/ev.7619.pdf>

MÉXICO, Iris. *El tostón del arte mexicano 1950-2000*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/Centro Nacional de las Artes, No. 11, 2005.

MEYER, Lorenzo. “Los caciques: Ayer, hoy ¿y mañana?” *Letras Libres*, diciembre 2000.

<<https://www.letraslibres.com/mexico/los-caciques-ayer-hoy-y-manana>>

Consultada: 24/08/2019.

MEZA, Gerardo. “La muerte como visión social en la obra breve de Juan Rulfo”. *60 Años de El llano en llamas. Reflexiones Académicas*, UNAM, 2015.

MILLÁN, Paulina. “Construcciones paisajísticas en El llano en llamas” *60 Años de El llano en llamas. Reflexiones Académicas*, UNAM, 2015.

MIRZOEFF, Nicholas. “El derecho a mirar”. *Revista científica de información y comunicación*. No. 13, (2016), 6

<<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/68274/Mirzoeff.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

Consultado: 07/02/2023

MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen. Estudio sobre representación verbal y visual* (1994) Akal, Madrid, 2009

MUÑOZ, Clarena, “La eficacia del discurso figurativo. La parábola de García Márquez en un libro de ciencia” *Co-herencia* Vol. 4, núm. 7. Medellín, Colombia; Universidad EAFIT, 2007, pp. 1-32

<<https://www.redalyc.org/pdf/774/77413255009.pdf>>

Consultado: 09/09/2021

MONSIVÁIS, Carlos. “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX” (vol II) México; Colegio de México, 1977, pp. 1375-1548.

<<https://www.jstor.org/stable/j.ctv47wf8q.11>>

Consultado: 07/03/21

MONTOYA, Rodrigo, “Tierra tiempo y reposo”, *La Tierra: mitos, ritos y realidades: coloquio internacional*. Granada: Anthropos, 1992

MORÓN-ARROYO, Ciriaco. *Existencialismo*. Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI), Dirigido por Miguel Ángel Garrido, s/f

<<http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Existencialismo.pdf>>

Consultado: 11/03/22

MOXEY, Keith. “Los Estudios Visuales y el giro icónico”, *Estudios Visuales*, no. 6, (2009).

<<https://bibliodarq.files.wordpress.com/2013/11/4c-moxey-k-los-estudios-visuales-y-el-giro-icc3b3nico.pdf>> (Consultado: 02/02/2021).

NÚÑEZ, Mulford, E. & Gutiérrez Hincapié, L. *A Narrativa experimental como potenciador de la ficción audiovisual. Realización de un cortometraje de ficción*. Pontificia Universidad Javeriana Cali, 2019

<<http://vitela.javerianacali.edu.co/handle/11522/12266>>

Consultado: 11/03/22

ORTEGA, Antonio. “*Los ojos de Pedro Páramo*” *El País*, 3 de septiembre de 2007, s/p.

<https://elpais.com/diario/2007/09/03/cultura/1188770402_850215.html>

Consultado: 06/03/2019.

ORTEGA, Damián. *La fórmula secreta*. México; Alias, 2014.

PACHECO, Cristina. “Juan Rulfo: más allá de la vida” (entrevista), *Cuadernos del Norte*, año IV, núm. 21, septiembre-octubre, 1983, pp. 8-13.

<https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/21/21_08.pdf>

Consultado: 02/02/2021

PÁEZ, Julio. “La alegoría benjaminiana, desplazamiento estético-político”. *El banquete de los Dioses La tensión estética-política en el debate filosófico actual* ISSN 2346-9935 - Volumen 3 N° 4, 2015, pp. 7-257

<<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20160608022133/1409-4042-1-PB.pdf>>

Consultado: 11/07/2021

PASOLINI, Pier. *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México; Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM. 2006.

PENICHE, Elva & Rodríguez, Israel. *Antonio Reynoso. Cine Fotógrafo*. México; Centro de la Imagen. 2018.

PÉREZ, María. “El cine latinoamericano entre dos siglos, claves y temas.” España; Universidad de Cádiz, *Boletín Americanista*, n.º 66, Barcelona, 2013, págs. 81-99, ISSN: 0520-4100

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5102727>>

Consultado: 21/02/2019.

PESKIN, Leonardo. «El yo, el objeto y el otro» *Revista Uruguay de Psicoanálisis*, Montevideo, 2009

PONCE, Jesús. *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid; Editorial Fragua, 2014

PONIATOWSKA, Elena. “El terrón de tepetate” (entrevista) en *Palabras cruzadas*, México; Era, 1961.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Barcelona; Paidós, Barcelona, 2005.

RIVERA, Rosa, “La revista Nuevo Cine” México; Edición del autor, 1990. Tesis de Lic. en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México.

RIVERA, Sonia. “La sociología de la imagen como práctica descolonizadora”, *Sociología de la imagen. Mirada ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires; Tinta Limón, 2015.

<<http://www.catedralibremartinbaro.org/pdfs/libro-sociologia-de-la-imagen-silvia-rivera.pdf>>

Consultado: 12/06/2020.

RIVERO, Eduardo. “Rulfo y el establecimiento de una poética fotográfica.” *Literatura Mexicana*, México; Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Instituto de Investigaciones Filológicas. Núm. 1, enero-junio de 2019.

<<https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/333>>

Consultado: 06/03/2019.

RODRÍGUEZ, Israel & Ramírez, Javier. *Antonio Reynoso Cinefotógrafo*, México; Centro de la Imagen, 2018.

RODRÍGUEZ, José. *Cine Mexperimental: 60 Años de Medios de Vanguardia en México*. Universidad de Michigan, 2007.

ROFFÉ, Reina. *Juan Rulfo: Autobiografía Armada*, biografía. España; Montesinos Editor, 1973.

ROSSER, Harry. “Un cuento olvidado de Juan Rulfo.” *Revista Iberoamericana*, p. 193-202, ene-marzo. 1990. Vol. LVI, Núm. 150, enero-marzo 1990.

<<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4677/4841>>
Consultado: 20/ 02/ 2022.

RUFINELLI, Jorge,” Juan Rulfo”, en Juan Rulfo, comp., *Para cuando yo me ausente*. México; Grijalbo, 1982.

RUIZ, Raúl. *Poética de cine*. Chile; Editorial Sudamericana Chilena, 2000.

RULFO, Juan. *Cartas a Clara*. México; Editorial RM & Fundación Rulfo, 2018.

RULFO, Juan. *El Llano en llamas*, México; Editorial RM & Fundación Rulfo, 2005.

RULFO, Juan. *El gallo de oro y otros relatos*. México; Editorial RM, 2017.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*, México; Editorial RM & Fundación Rulfo, 2005.

SAAVEDRA, Isis. *El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994*. Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco. 2006.

<<https://pdfs.semanticscholar.org/2068/7ab67e41191ba42eda7fa4b9e87f4d4f1e6c.pdf>>
Consultado: 06/07/2020

SANCHOLUZ, Carolina “Territorios de la poesía y la violencia en El llano en llamas. Sobre una “poética del espacio” en los cuentos de Rulfo” *60 Años de El llano en llamas. Reflexiones Académicas*, UNAM, 2015.

SAURET, Marie. ¿Existe el otro? *Pedagogía y Saberes*. No. 48, Bogotá, 2018.

<http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-24942018000100163>
Consultado el 25/09/2023

SCANNONE. S. J., Juan Carlos. *El “estar-siendo” como acontecimiento originario: articulación del horizonte tridimensional de la filosofía latinoamericana*. Análisis. Revista Colombiana de Humanidades, núm. 77, Universidad Santo Tomás- Bogotá, Colombia, 2010.

<<https://www.redalyc.org/pdf/5155/515551845009.pdf>>
Consultado 11/04/2020

SIMPSON, Máximo. “Sobre Pedro Páramo. Entrevista con Juan Rulfo”. *Los murmullos. Boletín de la Fundación Juan Rulfo*. Vol. I. Fundación Juan Rulfo, 1999.

SOLER, Joaquín. “Entrevista con Juan Rulfo en el programa.” *A fondo*, RTVE, 2.a cadena, 17 de abril de 1977, (45 minutos de duración). Reproducida en revista *TELE-RADIO*, núm. 24.
Consultado: 02/02/2021

SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Titivillus, 1977.

STAM, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. México; Centro Universitarios de Estudios Cinematográficos, UNAM. 2014.

STOLL, André. “Iniciación fotográfica en la mexicanidad. Los desconcertantes mundos surrealistas de Juan Rulfo, visitados por una peregrino europeo”. *Los murmullos. Boletín de la Fundación Juan Rulfo*. Vol.II. Fundación Juan Rulfo, 1999.

TAMAYO, Clara. *La estética, el arte y el lenguaje visual*. Revista Palabra-Clave, Colombia; Universidad La Sabana, No. 7, diciembre, 2002.
<<https://www.redalyc.org/pdf/649/64900705.pdf>>
Consultado: 02/02/2021

TATARD, Béatrice. “Juan Rulfo, ¿Fotógrafo? Nueva mirada hacia su obra”. *Los murmullos. Boletín de la Fundación Juan Rulfo*. Vol. I. Fundación Juan Rulfo, 1999.

TETREAUL, Darcy & Lucio, Carlos. “*Jalisco: pueblos indígenas y regiones de alto valor biológico*.” *Espiral: Estudios sobre Estado y Sociedad*. Vol. XVIII No. 510 Mayo/ agosto de 2011.
<<http://www.scielo.org.mx/pdf/espiral/v18n51/v18n51a6.pdf>>

TORNERO, Angélica y Miquel, Ángel. *Cine, literatura, teoría: aproximaciones transdisciplinarias*. México; Itaca. 2014.

TORRES, Alejandra & Garavelli Clara. *¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?* Argentina; Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, No. 9, 2014.
<<file:///C:/Users/HP/AppData/Local/Temp/Dialnet-QueEsLoExperimentalDelCineYVideoExperimentalArgent-4747075.pdf>>

TORRES, Ana. *Rufino Tamayo: ¿Un pintor de ruptura?* México; CEPE-UNAM, 2011.

TORRES, Ana. *Las imágenes y sus laberintos*. México; Universidad Iberoamericana, 2019.

TROBAS, Guy. *Psicoanálisis y sexualidad. Metphora*. No. 1, Guatemala, 2002.
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2072-06962002000100009>
Consultado: 19/06/2022

URENA, Juan. *Thrash metal. Influencia de los fenómenos estéticos en la formación del carácter*. Bogotá; Corporación Universitaria Minuto de Dios, p. 8 2015.
<https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/3875/1/TF_CorreaAldanaAndres_2015.pdf>
Consultado: 06/02/2023

VIEIRA, Marcus. “El cuerpo hablante: El inconsciente y las marcas de nuestras experiencias del goce. Entrevista con Éric Laurent.” *Revista Lacan Cotidiano*, núm 576, 2018, s/p.
<<http://www.eol.org.ar/biblioteca/lacancotidiano/LC-cero-576.pdf>>
Consultado: 02/03/2022

VILLENA, Sergio. “Walter Benjamin o la historia a contrapelo”. *Revista de Ciencias Sociales*. de Ciencias Sociales (Cr), vol. II, núm. 100, pp. 95-101. Costa Rica; Universidad de Costa Rica, 2003.
<<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15310009>>
Consultado: 15/07/2021.

VITAL, Alberto. *De Pedro Armendáriz y Pedro Infante a Pedro Páramo. La lucha por el imaginario colectivo mexicano*. Lingüística y Literatura, núm. 72, Colombia: Universidad de Antioquia Julio-diciembre, 2017.

VITAL, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*, México; Editorial RM, 2017.

WALTON, Robert. “Las parábolas según Paul Rocoer y Muchel Henry”. *Cuestiones Teológicas* Vol. 39, núm. 92. Medellín, Colombia, 2012, pp. 259-282.
<<http://www.scielo.org.co/pdf/cteo/v39n92/v39n92a05.pdf>>
Consultado: 09/09/2021

WEATHERDORD, Douglas. “Gabriel Figueroa. Travesías de una mirada.” *Luna Cornea* 32, México; Editorial RM, Número 31, 2008.

WEATHERFORD, Douglas. *Juan Rulfo y el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*, México: Editorial RM, 2021.

ZAMBRANO, María. *Notas de un método*. España; Editorial Tecnos, 2011.

ZAMBRANO, María. *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid; Editorial Aguilar, 1971.

ZEPEDA, Jorge. “Juan Rulfo en la historia de la literatura mexicana”, en Víctor Jiménez y Jorge Zepeda (comps.), *Juan Rulfo y su obra. Una guía crítica*. México: Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, 2018.