

Nº 1
2 EJ.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

“RULFO EN EL SEPTIMO ARTE”

T E S I S
PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION
P R E S E N T A N :
MA. AUXILIO MUÑOZ ALCANTAR MUÑOZ
MA. GUADALUPE CASTILLEJOS NAJERA

ASESOR:
MIGUEL BARBACHANO PONCE

MEXICO, D. F.

1992

FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

| | |
|--|----------|
| Introducción | 2 |
| | |
| I.- EL SI Y EL NO DE LA LITERATURA EN EL CINE | |
| 1.1 Industria Cultural : Masificación del arte o democratización de la cultura | 13 |
| 1.2 Breve reflexión sobre la imagen y la palabra | 17 |
| 1.3 Autonomía del cine como arte | 20 |
| 1.4 La experiencia de los literatos en el cine | 32 |
| 1.5 Opinión de los teóricos y directores de cine sobre la adaptación cinematográfica | 53 |
| | |
| II.- UNA VIDA LITERARIA, UNA OBRA UNIVERSAL | |
| 2.1 Biografía | 64 |
| 2.2 Marco histórico y cultural de la obra de Juan Rulfo | 77 |
| 2.3 Análisis de la obra literaria | 84 |

III.- ANALISIS FILMICO DE LA OBRA DE RULFO

| | |
|--|------------|
| 3.1 Talpa | 116 |
| 3.2 El Gallo de Oro | 130 |
| 3.3 Pedro Páramo | 140 |
| 3.4 Pedro Páramo : El hombre de la Media Luna | 156 |
| 3.5 Los Confines | 168 |

| | |
|---------------------|------------|
| CONCLUSIONES | 184 |
|---------------------|------------|

| | |
|---------------------|------------|
| BIBLIOGRAFIA | 188 |
|---------------------|------------|

INTRODUCCION

La obra de Juan Rulfo es un permanente desafío dentro del ámbito cultural mexicano que ha inspirado una gran cantidad de respuestas en el mundo del arte, y prueba de ello es el hecho de encontrar una bibliografía de más de 110 fichas escritas en torno suyo. Lo que quizá se explica de manera más certera con aquella frase de José Donoso : "Sólo la fama de Juan Rulfo crece con cada libro que no escribe". Y es que Juan Rulfo ha penetrado tan profundamente en la esencia del hombre que con sólo una novela y algunos cuentos la humanidad entera se ha visto reflejada en su escritura.

En este trabajo analizaremos algunas de las adaptaciones cinematográficas de Juan Rulfo -asunto no tocado en ninguno de los libros publicados- tomando en consideración que el tema de la adaptación cinematográfica ha resultado polémico en varias etapas del desarrollo del séptimo arte. No existiendo hasta la fecha un acuerdo definitivo sobre los cánones que en un momento dado determinarían la calidad de una adaptación cinematográfica e incluso una posición más radical ha cuestionado el llevar a la industria del celuloide obras literarias.

Y si de la obra de Juan Rulfo se trata, la complejidad del transvase se extrema; pues bien, sabemos que Rulfo es complejo hasta en su lectura. Su prosa está barrócamente construída por imágenes poéticas, al grado de que algunos la han llamado realismo mágico. Reiteramos pues, que si de suyo, la adaptación

cinematográfica reviste una situación polémica en el mundo del arte, adaptar a Rulfo es retar en su nivel más álgido a la difícil tarea de la interpretación literaria por el lenguaje filmico.

Como todo trabajo de investigación requiere un objetivo que lo justifique y que va a cumplir el papel de eje conductor, esta investigación estará definida por la siguiente hipótesis :

Los cineastas que han llevado al séptimo arte la obra de Juan Rulfo, en su afán de ser fieles a la trama central, sólo han conseguido una ilustración parcial de la misma, pues no han sabido interpretar la esencia y mucho menos buscar la creación de una ficción distinta con los métodos y procedimientos propios del cine.

Las correspondencias en cine de la prosa rulfiana constituyen un grupo heterogéneo de películas tanto en género como en calidad. Encontramos documentales, cortometrajes y largometrajes. Sin embargo, no pretendemos analizar toda la filmografía relativa a Rulfo, preferimos avocarnos sólo a cuatro de sus películas y no porque sean las más importantes, sino porque ellas cubren el espectro general necesario para una crítica completa.

Las películas a analizar y las razones por las que fueron elegidas son las siguientes:

1) **TALPA** : Filmada en 1955 y dirigida por Alfredo B. Crevenna, reviste importancia por ser el primer intento cinematográfico de adaptar la obra de Juan Rulfo.

2) **PEDRO PARAMO** : Producida en 1966 y dirigida por Carlos Velo, representa el primer intento de llevar al cine la única novela de Rulfo.

3) **PEDRO PARAMO : EL HOMBRE DE LA MEDIA LUNA** : Producida en 1976 por José Bolaños es importante porque es la segunda propuesta de adaptación cinematográfica sobre la novela de Rulfo. Además de permitirnos la ventaja de la comparación para el análisis que nos ocupa.

4) **LOS CONFINES** : Película producida en 1988 bajo la dirección de Mitl Valdéz, fue seleccionada por ser una de las aproximaciones más fieles a la obra rulfiana y también porque fue recibida con amplios comentarios de aprobación por la crítica especializada.

Sin duda, algunos de los lectores de esta tesis empezarán a cuestionar la ausencia de tres películas fundamentales en la filmografía de Juan Rulfo. Nos referimos a "La fórmula secreta", "El despojo" y "El gallo de oro" cintas que han conjuntado un sinnúmero de comentarios a su favor; no dudamos de la calidad de las películas mencionadas pero éstas tienen varios inconvenientes para considerarlas dentro del análisis de esta investigación :

"El despojo", producida en 1960 y dirigida por Antonio Reynoso, es un cortometraje de 12 minutos que fue considerado por los críticos como una verdadera obra maestra, ya que según Jorge Ayala Blanco, inauguraba una ficción rural de tema indígena asombrosamente despojada de cualquier forma de paternalismo, y sin el folklorismo espurio en que cayeron muchas cintas referidas

a la vida rural mexicana. Pero como esta cinta desapareció después del incendio de la Cineteca Nacional sucedido en 1982 y nadie sabe de ella, incluso el mismo Antonio Reynoso, deducimos que fue una de las tantas obras de arte víctimas del siniestro.

"La fórmula secreta" producida en 1964 y dirigida por Rubén Gámez, no puede considerarse como una adaptación cinematográfica -que es el objeto de estudio de la presente tesis- ya que el texto fue escrito a posteriori, es decir, Rubén Gámez le hace una propuesta visual a Juan Rulfo y éste escribe para él un pequeño monólogo que una voz en off irá recitando como acompañamiento a las imágenes de dos de las diez secuencias de la película.

"La fórmula secreta" le interesó a Rulfo porque las imágenes coincidían con su visión del mundo y su sensibilidad poética, además de tratar un tema político antimperialista desde una vertiente post-surrealista.

En el caso de "El despojo", así como de "La fórmula secreta" se trata de textos que dependen claramente del soporte cinematográfico. Por esta razón es que no entran dentro del campo de análisis que pretende cubrir la presente investigación.

Por lo que respecta a "El gallo de oro", cabe aclarar, que estaba contemplada dentro de las cintas que analizaríamos; pero su búsqueda fue larga e infructuosa. Por esta razón no será analizada. Sin embargo, consideramos que esta película es de capital importancia, pues es la única, que existe, cuyo argumento fue escrito por Rulfo expresamente para cine. Por ello hemos decidido dedicarle un apartado **meramente informativo** dentro de este capítulo.

Dada la importancia y creciente proliferación de adaptaciones cinematográficas, es necesario contestar a la interrogación sobre la validez de éstas como producto estético por sí mismo y sin detrimento de la obra literaria de la cual se desprenden. Por tal motivo revisaremos en el primer capítulo las posturas de varios teóricos de la adaptación cinematográfica y haremos un seguimiento de los conceptos propios de esta problemática con la finalidad de definir, en un primer momento, y posteriormente delimitar los ámbitos propios tanto del lenguaje filmico como del lenguaje literario. Los apartados referentes a las reflexiones sobre la imagen y la palabra y el de autonomía de las artes, bastan para convertirse en disertaciones en torno a la estética, pretendemos en este aspecto, no caer en dispersiones vanas dirigiéndonos en todo momento a nuestro objetivo planteado.

A este respecto, nuestra postura es la de ubicar en sus propios espacios a la literatura y al cine distinguiéndolos en base a sus fundamentales características y proponerlos, como "autónomos" con la indicación pertinente de que ésta separación es con fines analíticos y que a este respecto nos movemos en un nivel meramente teórico-descriptivo, dando por hecho que en la realidad concreta las fronteras de dichas esferas son poco nítidas y que para la apreciación de lo sublime del arte poco importa el plantearse la autonomía de cada una de sus manifestaciones. La profundidad del problema del lenguaje y de las fronteras de las artes nos podrían conducir a extensas exposiciones y discusiones que por extensión y metas no competen a esta investigación. El lenguaje del cine y de la literatura son abordados en este trabajo en dos perspectivas, la primera de ellas pretende resaltar los elementos más característicos y específicos de cada uno de ambos lenguajes, en la segunda perspectiva, nuestra herramienta metodológica será un

análisis comparativo entre destacados exponentes en cada una de estas esferas y su intromisión en el otro ámbito, interrelación que nos ha permitido teorizar y evaluar convenientes e inconvenientes de la adaptación cinematográfica.

Es necesario proponer el seguimiento de un paradigma teórico-metodológico que posibilite una estructura lógico-conceptual para abordar el problema en cuestión. Por ello, hemos decidido apoyarnos en la metodología para las ciencias sociales propuesta por el sociólogo alemán Max Weber.

Ese teórico propone la recreación de un marco conceptual propio y específico para cada investigación. Dicho marco conceptual se plantea con miras a lograr la univocidad de los conceptos, y con ello darles un rigor suficiente, esta propuesta constituye uno de los planteamientos centrales de la metodología weberiana, el tipo ideal.

El concepto "Tipo Ideal"... Se obtiene... al acentuar unilateralmente uno o varios puntos de vista y encadenar una multitud de fenómenos aislados, difusos y discretos, que se encuentran en gran o pequeño número y que se ordenan según los precedentes puntos de vista elegidos unilateralmente para formar un cuadro de pensamiento homogéneo" (1) Este concepto puede adoptar el sentido de un concepto de rasgos comunes (tipo-medio), y también el de una estilización que evidencie los elementos característicos distintos o "típicos", el tipo ideal presenta el dibujo racional, es decir la estructura lógica independientemente de las fluctuaciones de lo real. En resumen, consiste en la representación ideal y

(1) Freud, Julien. "La sociología de Max Weber". Ed. Península 1986 Madrid.

consecuente de una totalidad singular, obtenida por racionalización utópica y acentuación unilateral de los rasgos característicos y originales, con el fin de dar significación coherente y rigurosa a lo que aparece como confuso y caótico.

Para nuestros fines teórico-metodológicos hemos optado por adoptar la caracterización de una adaptación cinematográfica elaborada por José Revueltas. Aquí queremos llamar la atención haciendo hincapié en que dicha propuesta teórica únicamente es tomada en este trabajo por cuestiones metodológicas lo cual implica que se da por hecho que no necesariamente todas las características de la adaptación filmica propuestas por Revueltas deban estar presentes en cualquier adaptación cinematográfica.

Al proponer como tipo-ideal el marco conceptual de Revueltas, de antemano sabemos que no estamos hablando de la realidad concreta, que bien pueden quedar exagerados algunos aspectos en dicha caracterización, sin embargo, para nosotras resulta una aproximación inicial, un parámetro interpretativo que posibilite la crítica y el análisis comparativo.

Explicamos también que nuestra elección no necesariamente implica nuestra total aceptación de esta teorización o el considerarla como una propuesta acabada. Por el contrario, sabemos que el "Pensamiento Revueltas" sobre la adaptación cinematográfica es perfectible; de hecho aquí mostramos nuestro desacuerdo relativo al concepto "intención-sustantiva"; creemos que no en todos los casos es

fácil rescatar o percibir incluso dicha intención principal en una obra literaria. La "intención sustantiva" cae en el ámbito de la apreciación subjetiva.

El trabajo de Revueltas nos brinda los rasgos característicos de la adaptación cinematográfica, con los cuales podemos armar un marco conceptual propio para esta problemática. En el espacio pertinente ahondaremos en esta propuesta. Valoramos profundamente los alcances de otros teóricos como Umberto Eco, Jean Mirry, Astruc, Truffaut, Vertov, Bresson y García Márquez, las críticas y desarrollos de sus temáticas enriquecieron mucho el presente análisis, sólo que en ellos no es claramente distinguible un marco conceptual que posibilite definir y caracterizar la adaptación cinematográfica.

En todo momento nuestra labor en el análisis comparativo consistirá en establecer criterios de evaluación para observar la calidad de una adaptación cualquiera. No es asunto nuestro establecer juicios de valor para calificar de "bueno" o "malo" un trabajo de adaptación, ni mucho menos nuestro criterio se basará en un imperativo categórico para establecer que una adaptación cinematográfica "Debe ser" como lo propone Revueltas, nuestro "Tipo Ideal" únicamente nos permitirá establecer qué tanto se acerca o se aleja una adaptación de las condiciones ideales, tomando en cuenta que dichas condiciones ideales, difícilmente se pueden dar en la realidad y que de hecho no tienen porque darse tal cual, ya que nuestro parámetro es meramente teórico.

Sabemos que la obra de un artista supera siempre en importancia a su vida personal, pero las vivencias experimentadas a lo largo de su existencia no sólo van

a determinar su visión del mundo, sino, en definitiva, su sensibilidad creadora. Y Rulfo, por supuesto también se incluye en esta regla. ¿Quién podría dudar que la soledad de sus personajes es la soledad que Juan Rulfo vivió desde su infancia? Es por ello que en el primer apartado del segundo capítulo haremos una revisión detallada de su biografía.

Después daremos cuenta del contexto histórico y cultural en que surge la obra de Juan Rulfo. Esto se hace necesario por el hecho de que los acontecimientos históricos que rodean a todo ser humano, van a determinar en gran medida la actividad de un hombre; y por el lado cultural, su creación artística va a ser influida por las tendencias o corrientes culturales que explican su tiempo.

En la parte final del segundo capítulo nos avocamos al análisis de la obra literaria de Juan Rulfo con el objeto de identificar en qué medida se acerca o se aleja la adaptación cinematográfica de la obra escrita.

El tercer capítulo se ocupa del análisis de las cinco películas antes mencionadas con parámetros que se desprenden de la propuesta teórico-estética que nos dé José Revueltas y que ya hemos mencionado anteriormente.

El análisis se hace tomando en cuenta el orden cronológico de la producción filmográfica, de tal suerte que el primer apartado corresponda a "Talpa", el segundo a "El gallo de oro", el tercero a "Pedro Páramo", el cuarto a "Pedro Páramo : el hombre de la media luna" y el quinto a "Los confines".

Para reunir más elementos de comprensión acerca de las adaptaciones, ofrecemos en cada apartado una breve semblanza de cada uno de los directores a fin de conocer cuál era la trayectoria de su quehacer filmico antes de llevar a la pantalla la obra de Rulfo.

Posterior a la semblanza de los adaptadores, damos nuestra personal interpretación acerca de la calidad de estos trabajos realizados; sirviéndo esto como las conclusiones a que llegamos acerca del universo de la adaptación cinematográfica de la literatura de Juan Rulfo y que responden a la hipótesis que manejamos en el principio de esta Introducción. Por último reunimos varias críticas especializadas sobre estas adaptaciones con el propósito de brindar un panorama más completo.

CAPITULO I

EL SI Y EL NO DE LA LITERATURA EN EL CINE

1.1 INDUSTRIA CULTURAL : MASIFICACION DEL ARTE O DEMOCRATIZACION DE LA CULTURA

La adaptación cinematográfica de obras literarias siempre ha suscitado fuertes polémicas a lo largo del tiempo, pero hasta la fecha no se ha dado una definición clara por parte de los que la impugnan y los que la apoyan.

En este capítulo haremos un breve recorrido por los diversos juicios a favor y en contra de este debate para comprender mejor el fenómeno, y así intentar llegar a una conclusión que nos permita tener parámetros para evaluar la calidad de una adaptación cinematográfica.

Para conseguir esta evaluación creemos pertinente en primer lugar, hablar de la llamada Industria Cultural, la cual tiene en el contexto de la crítica intelectual dos versiones esenciales, por un lado, los que entienden con mirada positiva el papel de la Industria Cultural y por otra, los que la califican como masificación del arte.

Theodoro Adorno, filósofo alemán, proveniente de la Escuela de Frankfurt es quien crea el concepto "Industria Cultural" junto con Max Horkheimer, y la definen como todo producto cultural que se fabrica en series gracias a los avances de la tecnología. Y estos productos pueden ser : libros, revistas, discos, programas televisivos, películas, etc. Esta producción en serie, afirma Adorno tiene como

lógica fundamental, la lógica del capitalismo, es decir, el interés pecuniario que trae consigo la ganancia de todo producto mercantil.

Desprendida de esta teoría tenemos la propuesta de Hanks Eisler que relaciona a la Industria Cultural con la industria cinematográfica el film no puede entenderse aisladamente como una forma artística <<suigeneris>> sino que debe serlo como el medio característico de la cultura de masas contemporánea que se sirve de las técnicas de reproducción mecánica. La noción de cultura de masas no supone un arte que tiene su origen en la masa y que se eleva a partir de ellas. Este tipo de arte ya no existe y aún no lo hemos recuperado. Hasta los restos de un arte popular espontáneo han perecido ya en los países industrializados. Sobreviven aún en los atrasados sectores eminentemente agrícolas. En la era industrial avanzada, las masas no tienen más remedio que desahogarse y reponerse como parte de la necesidad y de regenerar las energías para el trabajo que consumieron en el alienante proceso productivo. Esta es la única <<base de masas>> de la cultura de masas. En ella se cimenta la poderosa industria del entretenimiento que siempre crea, satisface y reproduce nuevas necesidades; apenas creemos necesario mencionar que la cultura de masas no es producto del siglo XX. Solamente se le ha dado una estructura monopolística y se la ha organizado a fondo. Esto le ha conferido un carácter completamente nuevo, el de la inevitabilidad. Significa una amplia estandarización del gusto y de la capacidad de recepción. A pesar de la abundancia cuantitativa de las ofertas, en realidad la libertad de elección del consumidor es sólo aparente. Previamente se ha dividido la producción en campos

administrativos y lo que discurre por la maquinaria pre-digerido, neutralizado y nivelado, lleva su sello. La antigua contraposición entre arte serio y ligero, mayor o menor, autónomo o de entretenimiento no sirve ya para describir el fenómeno. Todo *arte* convierte en un entretenimiento al tiempo que absorbe temas y formas del arte autónomo tradicional como <<bases culturales>>.

Precisamente a través de este proceso de aglutinación se rompe la autonomía estética : lo que sucede a la sonata del Claro de Luna, cantada por un coro e interpretada por una orquesta celestial, sucede en realidad con todo. El arte que resiste inflexible es saboteado y condenado al ostracismo. Todo lo demás es desmontado, privado de su sentido y reconstruido de nuevo. El único criterio del procedimiento es alcanzar al consumidor en la forma más eficaz posible (...).

De todos los medios de cultura de masas, el cine, al ser el que más abarca es el que muestra con mayor nitidez esta tendencia aglutinante. El desarrollo de sus elementos técnicos : imagen, palabra, sonido, guión, representación dramática y fotografía, como tales, ha discurrido paralelo con el desarrollo de determinadas tendencias sociales para la aglutinación de los bienes culturales tradicionales una vez convertido en mercancías" (2)

Este sería el marco teórico del que proviene la tendencia crítica que cuestiona a la Industria Cultural como un fenómeno que ha secuestrado al arte, masificándolo, y

(2) Eisler, Hanns. "El cine y la música" Ed. Fundamentos 2a. Edición Págs. 13 y 14

con ello, quitándole su naturaleza liberadora que Freud y Marcuse, entre tantos pensadores le han adjudicado. Pero como sucede en todos los temas humanos, también aquí existe una contraparte que ve a la Industria Cultural como un fenómeno benéfico de la sociedad industrial para llevar a las masas el conocimiento de obras artísticas que en otros tiempos y circunstancias sólo hubieran podido ser conocidas y apreciadas por una élite ya que, argumentan que gracias a los medios masivos, la generalidad de la población puede tener acceso al conocimiento de muchas obras maestras. Tales como "La Gioconda" de Leonardo DaVinci, la "Sinfonía pastoral" de Bethoveen o la pieza teatral "Hamlet" de William Shakespeare. Así también han señalado que gracias al cine, muchas obras literarias, que hubieran permanecido en el desconocimiento popular, son ahora del dominio público, gracias a los cineastas que han "tenido a bien" llevarlas a la pantalla.

A nuestro juicio, y siguiendo la línea crítica de Theodoro Adorno, considerámos que si bien es cierto que el cine se inscribe dentro de la Industria Cultural, por su naturaleza técnica de reproducción en serie, estamos ciertos que no es lo mismo que se lleve a las masas una película de Federico Fellini como "Y la nave va" que un producto típico de Hollywood como "La guerra de las galaxias" de Georges Lucas. Luego entonces, sin querer pertenecer al grupo de los apocalípticos" y mucho menos a los "integrados", creemos que en el universo de la Industria Cultural cinematográfica hay productos dignos de recuperarse para un arte entendido en el óptimo de los sentidos. Concluyendo : una adaptación cinematográfica sobre una obra literaria, dependerá de su calidad y no de su masificación para considerarla una auténtica intención democratizadora de la cultura.

1.2 BREVE REFLEXION SOBRE LA IMAGEN Y LA PALABRA

Mucho se ha escrito sobre las diferencias y semejanzas entre el lenguaje fílmico y el lenguaje literario, unos opinan que nada puede superar a la palabra. Otros - como Confucio - que una imagen dice más que mil palabras. Filosofía, antropología, psicología, medicina, etc., muchas ciencias seguramente tendrían que participar en este debate. Pero para no perdernos en un mundo de controversia y abstracciones, vayamos directamente a un ejemplo (3) que por mil motivos consideramos perfectamente clásico, vayamos nada menos que a Cervantes, a su obra "Don Quijote de la Mancha", para meditar allí el problema entre las imágenes meramente visuales y las palabras.

Pensemos en cómo debería presentarse cinemáticamente el principio de la novela. ¿Cómo debemos filmar la famosa frase : "en un lugar de la Mancha"? ¿Cómo? ¿con un mapa de España en que se vea claramente dónde esta situada la región de la Mancha? ¿con una fotografía aérea de esas tomadas por medio de un satélite? ¿o con muchas fotos o imágenes de la región? ¿con la de un pueblo en concreto? ¿cuál?. La novela dice que el autor no puede recordarlo, por tanto, no podemos proponer ninguno en concreto, y toda imagen propone uno en concreto, aún cuando en un principio no se le reconozca. Entonces ¿cómo? ¿dejamos la pantalla en negro? ¿que sólo se escuchen las palabras? ¿o las ponemos en un cartel? y ¿estas

(3) Ejemplo citado por Salvador Mendiola en la conferencia titulada "¿Una imagen dice más que mil palabras?" expuesta en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

dos últimas posibilidades pueden considerarse como imágenes ¿acaso no son palabras?. Pero ahí no terminan las dificultades, resulta que según los especialistas el enunciado "la Mancha" no es tan unívoco como pudiera llegar a parecernos. Ya en tiempos de Cervantes, al hecho de estar o haber estado prisionero en una cárcel y a la cárcel misma, se le denominaba "la Mancha"; por tanto, "en un lugar de la Mancha", también quiere decir : en un lugar de la cárcel, cosa que a unos los lleva a suponer que Cervantes, como Sade, perdió una versión de su novela mientras estuvo en prisión o, sino, que allí fue nada más donde la escribió y que por eso comienza de esa manera el relato.

Por otro lado, también ya entonces al pecado se le denominaba también como "la Mancha", [cosa que quienes hayan ido de niños a la doctrina muy bien recordarán]; y así resulta que la novela también puede querer decir que todo ocurre en algún lugar del pecado, o sea, en algún lugar del reino de este mundo, del lado donde se pueden cometer pecados. Y por allí llegamos a que, entonces, "en un lugar de la Mancha" también puede ser entendido como "en un punto del pensamiento". Entonces ¿con qué imágenes describimos lo que esa breve oración nos dice? ¿acaso no resulta que en este caso seis palabras no pueden llegar a ser dichas ni con mil imágenes?. Y todavía le podemos agregar más dificultades a las dificultades, pues resulta que en el Romancero general encontramos un sin fin de romances que comienzan precisamente con ese mismo enunciado : "en un lugar de la Mancha", o sea, que es el principio no de una sino de muchísimas canciones, ahora, ¿cómo convertimos eso en una o varias imágenes visuales?. No hay manera, visualmente hablando el Quijote debe comenzar ya empezado o debe

comenzar en falso, sin poder decirlo todo, sin poder dar a entender visualmente todo lo que dejan entender las palabras de su principio.

Pero si queremos ver el otro lado de la cuestión : tratemos de describir con palabras todo lo que se puede ver en la "Gioconda" de Leonardo Da Vinci. La humanidad lleva siglos hablando de ese cuadro, un pequeño cuadro pintado probablemente entre 1503 y 1505, con una extensión de 77 x 53 cm. Sin embargo, todavía nadie puede decir con un grupo de palabras todo lo que nos deja ver en un instante. Simple y sencillamente ¿el modelo fue una mujer o un varón? nadie lo puede contestar en forma definitiva. Entonces, no, no hay manera de describirlo con palabras, no hay modo de decir todo lo que deja ver el cuadro. Y así sucede que nos hallamos siempre ante dos instancias completamente diferentes : imagen y palabra.

1.3 AUTONOMIA DEL CINE COMO ARTE

Siguiendo con el eje conceptual del ejemplo anterior, pasemos ahora a revisar la autonomía del arte cinematográfico, partiendo del primer teórico del cine Ricciotto Canudo hasta aquéllos escritores contemporáneos como José Revueltas, Umberto Eco y Jean Mitry, que lo consideran como un arte independiente; o el caso de Gabriel García Márquez quien caracteriza al cine como un esclavo de la literatura.

"Ricciotto Canudo, fue el primero en preguntarse por el destino y las posibilidades del cine, al que ya por 1911 bautizó como "Séptimo Arte". Adivinaba en él, latente, el instrumento de un nuevo lirismo y sus opiniones, de una intuición genial, contribuyeron a que algunos intelectuales, entre quienes se hallaban precisamente, Blaise Cendrars, y algo más tarde, Louis Delluc, Colette y el muy joven Louis Aragón, lo tomarán en cuenta. Nada de reglas todavía, ni de sistema, sino descubrimientos, apreciaciones de una asombrosa lucidez" (4)

José Revueltas, al tocar el tema de la autonomía del cine como arte señala en su libro "El conocimiento cinematográfico y sus problemas" lo siguiente : "Hace algunos años hubiese parecido sacrilegio comparar al cine con la poesía, con la música o con la pintura, pues era obvio que no tenía ni el linaje, ni la prosapia, ni la legitimidad de tales artes. Ahora, no obstante sería imposible negar al cinematógrafo el pie de igualdad que ha conquistado junto a la música, la pintura,

(4) Mitry, Jean. "Estética y Psicología del Cine" Tomo I, Ed. Siglo XXI, 1986 Pág. 1
Introducción

la novela, la arquitectura o el teatro, aún cuando se ayude de todos ellos. Las imágenes del cinematógrafo, si se toma la palabra imagen en su sentido más general y abstracto, como un cierto género de representación del conocimiento, no son diferentes en esencia, desde el punto de vista de la estética, a las imágenes de la poesía, la pintura o la novela. El procedimiento ordenador es el mismo; el sistema, digamos, de transustanciación de los elementos no difiere : el pan y el vino se convierten en cuerpo y sangre merced a un idéntico milagro emocional". Y cita más adelante : "La relación que existe entre el cine y las demás artes, entonces, no es una incidencia, ni es un producto de afinidades fortuitas y parciales. En otras palabras : el cine no se "parece", digamos, a la novela, porque éste, como en aquél tenga una trama y un argumento; ni se "parece" a la pintura porque ésta tenga, como él, una plástica y un movimiento. La relación del cine con las demás artes es una relación de identidad y sus diferencias radican únicamente en la diversidad natural de las artes por cuanto a sus formas y sus principios de expresión propios". (5)

A lo anterior habría que agregar que si de autonomía de las artes se tratara, ninguna disciplina artística estaría libre de una dependencia con las otras artes. Pongamos por caso "Las cuatro estaciones" de Vivaldi; este gran músico italiano tuvo necesariamente que apoyarse en las *imágenes*, y más allá de eso, en las metáforas de la imagen que conlleva el ambiente de las distintas épocas del año, y tuvo

(5) Revueltas, José. "El conocimiento cinematográfico y sus problemas" Ed. Era 1981 Pág. 19, 21, 22.

también que auxiliarse de las *palabras* para lograr el proceso mental anterior a su obra que dio origen a la pieza maestra musical que legó a la humanidad.

O en el caso de las artes plásticas, ejemplifiquemos con Picasso, quien para extraer el drama de la guerra civil española y plasmarlo en "El Gernica", tuvo que procesarlo primero mentalmente a través de las palabras, además de haber captado directamente las imágenes dantescas de la masacre de aquél pueblo español. Aquí también recogió el resultado de su percepción visual; palabra e imagen son pues bases de su obra plástica.

Tomando en consideración los argumentos anteriores, podemos decir que el cinematógrafo es un arte autónomo.

Aunque sabemos que su surgimiento no tiene otra razón de ser más que la mera curiosidad técnica, iniciada gracias a los prodigiosos adelantos de la física y la mecánica, este producto de la física recreativa lleva ya en su naturaleza las huellas de un arte nuevo, aunque sus creadores no lo sospechen. En París, por ejemplo, "Georges Méliés propone a Antonio Lumiere (la anécdota es famosa) comprarle el aparato de su hijo, pero el industrial le respondió que no, ya que la boga del cinematógrafo sería breve (6). "La salida de los obreros de la fábrica de Lumiere". Y "El regador regado", son películas de una sola secuencia que no intentan contar nada ni componer estampas de valor plástico, pero ya son, en sí; pequeñas obras de arte, un arte nuevo que balbucea; hecho de luz y de sombras, de movimiento y de ritmo.

(6) Sadoul, Georges. "Historia del cine mundial" Ed. Siglo XXI 1989 Pág. 23

Sin embargo, lo que al principio era balbuceo, en los siguientes procesos de experimentación y desarrollo se va convirtiendo en un lenguaje completo. Se va creando una gramática, casi imperceptiblemente.

Todo esto va dando vida a la expresión cinematográfica que muy pronto va a tener algunos genios que transmutarán esa curiosidad inicial técnica en un espectáculo, y en el arte característico del S. XX.

Pero para brindar un universo más completo de estos antecedentes creemos necesario hacer un breve repaso de la historia del cine.

Es en 1895 que Louis Lumiere nativo de Lyon, Francia patenta un aparato denominado cinematógrafo cuyo secreto residía, en realidad, en un sencillo mecanismo que permitía el arrastre intermitente de la película a una cadencia de 16 imágenes por segundo. Esta cámara servía indistintamente de tomavistas, de proyector y para tirar copias; no manipulaba ni tiempo ni espacio, lo que tomaba era lo que proyectaba.

Los géneros que se manejaron fueron : el publicitario, noticieril y documental. Su duración iba de 2 a 3 minutos y no había comentarios ni narración, la única preocupación era mostrar el movimiento.

El siguiente paso importante lo dió Georges Méliès, mejor conocido en aquella época, como el mago de Montreuil. Aunque Méliès en sus inicios siguió la senda trazada por Lumiere, el azar pronto lo convierte en el descubridor del "truco de sustitución", base de todos los trucajes que forman el patrimonio del cine moderno: maquetas, desapariciones, apariciones, objetos que se mueven solos, personajes voladores, sobreimpresiones, encadenados, fundidos y fotogramas entre otros.

Con esto, la imagen en movimiento de la "realidad" deja de ser un desfile de "actualidades" y se convierte en materia dúctil y maleable al servicio de la imaginación y creatividad del realizador.

Si Lumiere y Edison crean la mecánica cinematográfica, Méliès da origen al cine como arte de la ilusión, creando con ello una nueva forma de espectáculo popular, que incorpora al cine la puesta en escena de origen teatral.

La escuela de Brighton (1895) integrada por Georges Albert Smith, James Williamson y Alfred Collins, entre otros; aportó también grandes descubrimientos a la cinematografía. Esta etapa es identificada por Jean Mitry como el descubrimiento del montaje, en donde los planos reemplazan a los cuadros y su sucesión queda determinada por el dinamismo de la acción, pero el drama de corta duración es limitado en el tiempo y en el espacio. Se origina una tendencia hacia un cierto "verismo" que escapa a los convencionalismos teatrales, al menos en la puesta en escena.

Por su parte los norteamericanos Edwin S. Porter y Stewart Blackton continúan el proceso del montaje interrelacionando planos y creando yuxtaposición de escenas, así como acciones paralelas. Utilizan por primera vez el discurso de las imágenes para transmitir mensajes de tipo ideológico.

Con Charles Pathé (1905-1918) asistimos al nacimiento de la mentalidad de empresario industrial en el campo cinematográfico. El comerciante francés organiza su producción industrialmente contratando a sueldo a directores, actores y técnicos. En un brevísimo tiempo el cine deja de ser comercio artesanal para convertirse en una gran industria cuyo capital Vincennes, domina el mundo entero.

Y como la producción filmica era extraordinaria, ésta tendió a convertirse en alquiler. La profesión tuvo entonces sus tres ramas : producción, distribución y exhibición. Charles Pathé poseyó todo, desde la fabricación de las películas vírgenes y de los aparatos hasta las salas y barracas en que se exhibían sus filmes. Como es natural, los relatos se hicieron cada vez más complejos y el guión adquirió una importancia mayor. Pathé juzgó provechoso no sólo filmar el repertorio clásico de teatro, sino también el de la literatura, adaptando algunas novelas.

En 1908 la Compañía de los Hermanos Lafette crea la Film d'Art, cuyo fin era elevar al cine a la categoría de arte a través de la estética teatral. La Film d'Art tuvo y logró 3 propósitos fundamentales : primero, alargar la duración de sus películas a un cuarto de hora y más; segundo, sustituir la mudez por la mímica y

la música orquestal; y tercero, contratar a los más grandes escritores franceses de la época para realizar los guiones.

Por su parte, los maestros italianos (1912), colaboran en el desarrollo del cine como arte, alargando el tiempo de proyección y llevando a la pantalla temas de carácter épico en los que recogen hechos históricos de la Roma y Grecia antiguas. En estas filmaciones la belleza del lenguaje ocupa un rango artístico.

Entretanto, en Norteamérica sucedían cosas del siguiente tenor : por una parte, las compañías productoras y sus cine-directores, seguían los caminos del filme de arte; por la otra, continuaban empleando las acciones paralelas, el uso del primer plano y la utilización de escenarios naturales. Esto quiere decir, que en lugar de pedir consejo al teatro, volvían los ojos y las cámaras hacia la vida : indios y cowboys, soldados, aventureros, y las famosísimas películitas que constituyeron la serie de las escenas de la vida real influyeron a Griffith.

David Wark Griffith contribuye a diferenciar para siempre el drama cinematográfico del teatro por un lado, y del realismo de los noticieros por el otro, al vincular ángulos de toma, efectos de iluminación y técnicas de montaje, en un estilo visual único. Asimila y sistematiza los descubrimientos dispersos de varias escuelas o realizadores como Williamson, Blackton, Zecca, Le Bargy y Georges Albert Smith.

José Revueltas comenta sobre Griffith : "Griffith aplica por primera vez la cámara móvil a la cinematografía, es decir, introduce el primer elemento serio

de ruptura entre el teatro y el cine. Antes de Griffith, en efecto, el cinematógrafo no era otra cosa que un teatro a base de fotografías. La "intriga" se sucedía en los films de la época, a la manera teatral y hasta, si se quiere, valiéndose de los tres actos clásicos que se distribuían convenientemente a lo largo de las siete u ocho "partes de la cinta" (7).

A partir del montaje, el cine se adentra por el camino de la narrativa, utiliza un lenguaje "icónico" bien distinto al escrito o al hablado, un lenguaje que se expresa por la imagen en movimiento; por lo tanto distinto también del lenguaje plástico como la pintura o la escultura (a base de la imagen estática). El montaje es pues, el elemento que convierte en realidad a este nuevo lenguaje, veamos un ejemplo : en rápida sucesión vemos sobre la pantalla a una joven, de rostro angustiado, sentada en el banquillo de los acusados de una corte de justicia; cambia la imagen : el juez se levanta de su asiento; cambia la imagen : la joven sonriente y llena de dicha, corre a abrazar a su abogado. En el libro lo expresamos a base de palabras; el cine lo dice con tres imágenes que no son estáticas como las de un lienzo o las de un comic sino que están en movimiento y se unen mediante el montaje.

La rapidez con que el cine no sólo va encontrando sus recursos expresivos, sino también un público espectador cada vez más adicto y numeroso, explican que en los comienzos, y salvo raras excepciones, el cine tomase para sus historias ideas y argumentos muy elementales, desechados por la literatura culta. Recordemos que en sus inicios este público estaba compuesto por habituales del barracón feriante de modesta cultura; y a esto se aunaba la escasa formación de los primeros profesionales del cinematógrafo.

(7) Revueltas, José. Op. Cit. Pag. 16

El cine de esos tiempos no perseguía llevar al espectador temas complicados o historias interesantes, simplemente, su propósito era asombrar con trucos "fáciles", muchas veces del dominio público. Esto provocaba una mayor atracción a la concurrencia, que aparte de no tener un acervo cultural muy amplio, mucho menos tenía una cultura cinematográfica con la que exigiera mayor calidad.

Los iniciadores del cine aprovecharon espectáculos teatrales que se filmaban directamente, sin ningún tipo de elaboración. Sadoul nos dice: "En el momento de su apogeo, Georges Méliés acentúa más aún su fórmula del **Teatro cinematografiado**. Había filmado óperas y óperas cómicas : Faust, La damnation de Faust, Le barbier de Séville, Rip. En Faust repite la puesta en escena clásica del teatro, pone en las mismas escenografías los mismos personajes en las mismas poses y con las mismas ropas" (8) También se filmaban hechos históricos tales como: celebraciones políticas, guerras, fusilamientos, etc. tomados en el preciso instante de acontecer.

Más todo esto cambió cuando los espectadores prefirieron las narraciones ficticias. Recordemos que el cine de ficción tenía más calidad cinematográfica, en cuanto a recursos técnicos y expresivos que el "teatro cinematografiado", por lo cual en adelante los cineastas para ofrecer relatos completos inventan historias y acuden a lo ya escrito donde encuentran una fuente inagotable de argumentos, que pasan sin problemas a la pantalla con un mínimo proceso de adaptación. Gastando algún dinero, los productores se ahorran el trabajo de inventar nuevas historias.

(8) Sadoul, Georges. Op. Cit. Pág. 32

Siendo el cine un arte industrial y requiriendo recursos económicos en grandes cantidades, impulsa a que haya una mayor adaptación de obras literarias, pues se pensaba que con la adaptación de una novela famosa se garantizaba también en la taquilla una importante concurrencia del público.

Esto trajo como consecuencia que durante mucho tiempo el cine se pensara como arte impuro, dependiente de las otras artes, pero sobre todo de la literatura.

Al respecto, nuestra opinión es que el cine es efectivamente un "arte impuro", dado el conjunto de manifestaciones artísticas que se conjuntaron para hacerlo posible : literatura, teatro, artes plásticas, música, etc. Pero entiéndase bien, al señalar su "impureza" no estamos poniendo al cinematógrafo como un arte menor o dependiente, simplemente queremos acotar que en la realidad no hay "arte puro". De una u otra forma, cada arte tiene influencia de diversas disciplinas artísticas. Hemos hablado ya del influjo de la literatura en el cine, pero también el séptimo arte ha influido a las otras artes. Ejemplifiquemos . ¿habría sido lo que es la cantata "Alexander Nevsky" si Prokofiev no hubiera recibido el encargo de componer un acompañamiento sonoro para la película de Eisenstein? (9) Por supuesto que no.

También la fotografía se ha visto influenciada por la pintura, tal es el caso de las fotografías de Edward Weston, quien con cierta tendencia a lo abstracto imprime

(9) "Alexander Nevski" Película producida por Mosfilm, Moscú. Lanzada el 23 de noviembre de 1938; Escenario de Eisenstein y Piotr Pavlenko. Dirigida por Eisenstein con la colaboración de D.I. Vasiliev. Fotografiada por Edward Tisse. Música de Sergei Prokofiev cuya cantata, basada en su partitura título también "Alexander Nevski" canciones de Vladimir Lugovski. Decorados y trajes según diseño de Eisenstein.

objetos cotidianos, como una fruta, las dunas, etc., que llegan a convertirse en formas puras a la manera del arte llamado "no figurativo". O en el caso contrario, corrientes de la pintura moderna como el "realismo contemporáneo" representado por Edward Hooper, en el cual se reproducen escenas corrientes de una manera "naturalista", con una apariencia "casual" que a primera vista resultan muy similares a un registro fotográfico.

Sin embargo, donde más podemos darnos cuenta de la influencia que ejerce un arte sobre otro, es en el teatro y en la novela.

El cine obligó al teatro a dejar en bastantes ocasiones su unidad de espacio y tiempo para probar con éxito el desenvolvimiento de la acción por medio de la sucesión de planos rápida, o a realizar al mismo tiempo distintas acciones. El teatro circular, los escenarios móviles, la cantidad de planos, incluso la voz en off son claros testimonios de esta influencia del cine en el arte teatral.

En cuanto a la novela, el cine mostró la forma de llevar a cabo una acción a través de una sucesión de imágenes descritas plásticamente. En la novela "Nada" de Carmen Laforet, la descripción que hace la escritora del piso tiene mucho de cinematográfico. En muchas novelas actuales observamos una técnica a base de fundidos, contracampos, primeros planos... En la moderna y aún en la antigua novela hay elementos y técnicas que nos confirman en la idea de que el cine tomó de la novela unos procedimientos que luego devolvió a ésta en una puesta al día de la actual cultura de la imagen. No es descubrir nada decir que el influjo del cine es patente en la gran generación americana desde Sherwood Anderson a Ernest

Hemingway y en no pocos autores europeos, desde "La Náusea" sartriana, tan "visul", hasta Graham Greene, pasando por Aldous Huxley, autor de una novela, "Mono y Escencia", planteada a modo de guión cinematográfico" (10).

Para concluir este apartado, diremos que el influjo que ejercen unas artes sobre otras, de ninguna manera es perjudicial para el desarrollo de éstas, por lo tanto, la adaptación cinematográfica de obras literarias no daña a la obra original; ya que se podrá opinar que una película es buena, mala o regular, pero no se extenderá este juicio al texto del que proviene, porque la obra escrita será siempre ella sin menoscabo de su adaptación cinematográfica. Y si abundamos más sobre esto, podemos afirmar que la adaptación es un aliado de la literatura, pues hace posible que el cinéfilo se interese por obras literarias que si no hubiese visto en pantalla, quizá no las conocería. Incluso, muchas veces el hecho de ver una obra literaria en pantalla estimula la búsqueda del texto original, ganándose con ello un lector más.

(10) Quezada, Luis. "La novela española y el cine" Ed. J.C. Pag. 13

1.4 LA EXPERIENCIA DE LOS LITERATOS EN EL CINE

La relación cine-escritor ha sido fundamental desde los inicios del cinematógrafo como lo señalamos anteriormente. Unas veces, su opinión ha sido de aprobación, como en el caso de Umberto Eco, y otras de decepción, como le sucedió a García Márquez.

En esta parte del capítulo ofreceremos algunas de las opiniones que diversos escritores han vertido al respecto, las cuales nos ayudarán a clarificar la problemática en torno a la adaptación cinematográfica.

Empecemos por Gabriel García Márquez, quien durante mucho tiempo dudó acerca de si el cine podría superar a la palabra escrita : "Me atormentó la idea de que el cine era un medio de expresión más completo que la literatura, y esa certidumbre no me dejó dormir tranquilo en mucho tiempo (...) Aún después de haber escrito guiones que luego no reconocía en la pantalla, seguía convencido de que el cine sería la válvula de liberación de mis fantasmas" (11)

Esto fue en los inicios, por eso es que en muchos de sus primeros textos, García Márquez intenta una milimetría casi cinematográfica acercándose a la forma en que un director de cine mostraría los hechos que pretende relatar. Y él mismo lo reconoce al referirse a su obra *El coronel no tiene quien le escriba* : "La novela

(11) García Márquez, Gabriel "La penumbra del escritor de cine" Pag. 104-105

tiene una estructura completamente cinematográfica y su estilo narrativo es similar al montaje cinematográfico. Los personajes hablan apenas, hay una gran economía de palabras y la novela se desarrolla con la descripción de los movimientos de los personajes como si los estuviera siguiendo con una cámara. En esa época, para poder escribir algo necesitaba imaginarme exactamente el escenario (...), o sea, trabajaba como un cineasta. Ahora me doy cuenta de que todos mis trabajos anteriores a *Cien años de soledad* son de cine" (12)

Como nos damos cuenta, García Márquez incursionó en el cine con verdadero interés, pues veía en este medio una forma superior de narrar lo que su imaginación creaba, ya adaptando obras propias o de otros escritores que fueron llevados a la pantalla como (Macario, El gallo de oro, etc.), pero al sentir que no cubría sus expectativas concluyó que el cine no podía superar a la literatura : "(...) Yo estaba completamente desilusionado del trabajo en el cine y fue así que en 1966 me dije : ¡carájo, ahora voy a escribir contra el cine! (...) escribí una novela con soluciones completamente literarias, una novela que es , si tú quieres, las antípodas del cine : *Cien años de soledad*" (13)

Por todo lo anterior, no es extraño que García Márquez fije su posición ante la adaptación cinematográfica diciendo que el cine es un arte dependiente de la literatura, ya que mientras exista el guión cinematográfico, es decir, un texto escrito concebido como la base imprescindible del cine, éste no podrá desarrollar un lenguaje propio. "El escritor de cine es la prueba viviente de la condición

(12) García Aguilar, Eduardo "García Márquez: La tentación cinematográfica" UNAM México S/fecha Pag. 35

(13) Citado por García Aguilar, Eduardo. Op. Cit. Pag. 26

subalterna del arte del cine. Mientras éste necesite de un escritor, o sea del auxilio de un arte vecino, no logrará volar con sus propias alas" (14)

La esencia del discurso de García Márquez con respecto al cine es que el lenguaje cinematográfico, como expresión de un arte autónomo sencillamente no existe, ya que apenas llega a ser un "esclavo" del lenguaje escrito. Afirma también que una película destruye la versión particular que cada lector se ha forjado de la realidad narrada, imponiendo una posibilidad única de lectura y agrega más adelante, refiriéndose a su obra "Cien años de soledad", que cada lector ha creado su propia casa de los Buendía a partir de ideas o recuerdos personales y éstos resultarían avasallados por la imagen unívoca que se vería en el cine como la real.

Eduardo García Aguilar, en su libro "García Márquez y el cine", interpreta las palabras del premio nobel de literatura, como una afirmación de que la imagen mata a la imaginación, pues el leer, dice, exige un mayor esfuerzo mental que el simple hecho de ver. "En el cine, las cosas, los rostros, los objetos, los pasajes, los movimientos, son tal y como nos lo proporcione la película y no tal y como nosotros los hayamos elaborado en nuestra mente. El maravilloso secreto de la literatura está en que un personaje tiene tantos rostros como lectores haya" (15).

(14) Documental : "Del viento y el fuego" Prod. Cooperativa Cóndor, Filmoteca de la UNAM. México, 1983. Dir. Adolfo G. Videla y Humberto Ríos. Fotografía en color : Mario Luna, Humberto Ríos. Edición Manuel Sorto. Duración 55 min.

(15) García Aguilar, Eduardo. Op. Cit. Pág. 14-15

Según esta opinión, la imagen ejerce una dictadura sobre los sentidos, ya que nos va a mostrar decodificado el mensaje que nos quiere transmitir, sin permitir libertad a nuestra imaginación para que se recree en su versión unipersonal. En cambio la literatura además de darnos la tarea de decodificación, nos va a permitir pensar en tal o cual personaje con características muy subjetivas, y con ello podemos ver al Coronel Buendía con los rasgos que nosotros querramos darle.

Veamos con el siguiente ejemplo lo que García Márquez y García Aguilar nos quieren decir : "Para nuestro potencial imaginativo no es lo mismo decir *perro negro* que enseñar la foto o el dibujo de un *perro negro*, las palabras *perro negro* hacen pensar en muchas cosas, reales o simbólicas, al grado de que nos podíamos pasar todo un día enumerando lo que las palabras *perro negro* nos pueden dejar pensar. Y como prueba de que las palabras nos dicen muchas cosas diferentes : tratemos de dibujar un *perro negro*, veremos que nadie dibuja uno igual al de otra persona; en cambio, si nos presentan la foto de un *perro negro*, esa foto nos concentraría a todos dentro de un solo campo semántico, precisamente, en el de la imagen que estuviéramos viendo, un solo y mismo *perro negro* para todos "(16).

En otra parte de su libro, Eduardo García Aguilar afirma que la mejor manera de contar una historia no está en el cine, sino en la novela. Por lo tanto; la literatura vence al cine y la novela es el "cine perfecto".

"En el fondo (García Márquez) siempre luchó por lograr la película perfecta: *Cien años de Soledad*, tan perfecta que no necesita ser filmada" (17)

(16) Ejemplo citado por Salvador Mendiola en la conferencia titulada "¿Una imagen dice más que mil palabras?" Expuesta en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, en agosto de 1991.

(17) García Aguilar, Eduardo Op. Cit. Pag. 12

Bien, ¿existe refutación posible a la posición de García Márquez?. Con el ejemplo de la imagen de "perro negro" parecería que se está corroborando su diagnóstico del cine, pero no es así, pues podemos contratar con el argumento de que en el caso de la imagen cinematográfica "única" del coronel Buendía, el rostro o el aspecto físico de los personajes es lo que menos importancia tiene entre las reconstrucciones a que lleva la novela; lo realmente importante, a nuestro juicio, es el grado de psicología humana que maneje el actor en sus diálogos, y que evidentemente corresponda a la esencia de la obra literaria. Además, no hay que olvidar que la realización de una película basada en una novela es el desarrollo de una versión particular postulada para el texto literario. Por ello resulta imposible que la presentación de la novela hecho por el cine coincida nunca con la versión que cada lector se ha forjado de ella.

La afirmación de García Márquez de que el cine es esclavo de la literatura, olvida que si el guión está escrito en palabras es porque la palabra es el primer paso en el proceso mental que da origen a toda actividad humana, en este caso las palabras no cumplen (como en la literatura) la función de explorar realidades, son apenas una ayuda, una especie de memoria para realizar la película. Al respecto veamos lo que José Revueltas nos dice acerca del guión: "El guión cinematográfico no es una nueva forma de la novela, no es un género literario nuevo -como pretenderían algunos-; no es un poema, ni es, por último, un libreto dramático; de ser cualquiera de estas cosas, no sería necesario imprimirlo en celuloide y hacerlo película: tendría una existencia autónoma e independiente como la tienen las obras comprendidas dentro de esos tipos de creación literaria. Cierto que algunos guiones cinematográficos han sido editados como libros, es decir, como objetos de lectura y no como imagen proyectada en la

pantalla, y cierto también que algunos escritores como Sartre, han escrito y publicado relatos novelísticos bajo la forma aproximada de guiones cinematográficos.

En efecto, a través de la lectura de un guión cinematográfico se puede *ver* una película, del mismo modo que con leer una partitura musical se puede *oir* la música, pero aquí el asunto ya entra en el terreno de los especialistas, aunque su posibilidad no esté en absoluto más allá del alcance de los profanos. Pero estos hechos no son los que informan el concepto y la teoría generales del guión cinematográfico, cuya naturaleza y cuya práctica son únicas y específicas" (18)

Cuando García Aguilar nos dice que "*Cien años de soledad* es una obra tan perfecta que no necesita ser filmada ", parece sugerirnos que hay novelas que sí lo "necesitan" y otras que no. De acuerdo a esta lógica se interpreta que sólo las malas o regulares novelas, es decir, aquéllas en las que el autor no logró contar eficazmente su historia necesitan filmarse. Craso error, pues como sabemos y así nos lo confirma Francisco Ayala, hay casos en que "a base de una novela buena se hace una detestable película; y también el caso opuesto - no más sorprendente en el fondo - de que una película excelente haya tomado como pretexto una obra literaria de calidad inferior" (19). Citemos como ejemplo la obra "Tener y no tener", del escritor norteamericano Ernest Hemingway: Howard Hawks con la idea de

(18) Revueltas, José Op. Cit. Pp. 39

(19) Ayala, Francisco. "El escritor y el cine" Ed. Aguilar. 1988 Pp. 135

contratar a Hemingway para que trabajara con él en Hollywood, intenta convencerlo de esto diciéndole : "voy a coger tu peor novela y hacer una película con ella" "¿Cuál es mi peor novela?" "Esa cosa informe que se llama *Tener y no tener*" "No puedes hacer nada con eso, la escribí muy de prisa para ganar dinero" "¡Sí puedo! (20)

Baste con decir que *Tener y no tener* resultó ser un suntuoso film de género, teniendo a uno de los mayores realizadores norteamericanos, dos actores legendarios Bogart y Bacall, un guionista depurado, como Jules Furthman"

Un caso distinto es el de Luchino Visconti en la película "El gatopardo" filmada en 1963 y basada en la exitosa novela del mismo nombre, escrita por Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

El escritor italiano plasma en esta gran novela el espejo más vivo que puede concebirse de la burguesía italiana de mediados del siglo XIX y cuestiona en ella el llamado "Risorgimento" italiano por considerarlo un mero reformismo social.

"El gatopardo" es uno de los filmes que nos permiten comprobar, que de una obra literaria de calidad, puede hacerse una gran película. El requisito es "simplemente" un director sensible, creativo, ambicioso, comprometido con la expresión fílmica a la altura del arte, y, obviamente con un presupuesto proporcional al plan de realización cinematográfica.

(20) Chion, Michel "Cómo se escribe un guión" Ed. Cátedra Signo e Imagen 1990 Pp. 28

Consideramos que un primer paso para la consecución de un filme de calidad basado en una obra literaria, es el interés del director por ésta. Y así le sucedió a Visconti con la novela de Lampedusa : "La novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa me gusta muchísimo. Le he cogido afecto a ese personaje extraordinario que es el príncipe Fabrizio di Salina. Las polémicas de los críticos en torno al contenido de la novela me han apasionado hasta tal punto, que deseo intervenir en ellas y expresar mi opinión. Esta es quizá la razón que me movió a aceptar la propuesta de hacer esta película. (21)

Visconti coincidió con el punto de vista de Lampedusa, que es también el de su personaje, el príncipe Fabrizio, pues contempla con mirada crítica el "risorgimento" y examina la evolución de Italia a partir de la resistencia.

Esta coincidencia no sólo se limita al análisis de los hechos históricos y las situaciones psicológicas derivadas de ellos; sino que además hay una identificación en cuanto a talento creativo, aunque uno sea lenguaje literario y otro fílmico.

Veamos un ejemplo de lo anterior : La novela termina con la imagen macabra e irrisoria del perro Bendico, disecado y relleno de paja, que al ser arrojado por una ventana adquiriría por un instante, en su caída la forma fantástica del gatopardo heráldico, antes de estrellarse contra el suelo y convertirse en un montoncito de polvo lívido.

(21) Schifano Laurence. "Luchino Visconti, el fuego de la pasión" Ed. Paidós. Primera Edición 1991. Pág. 266.

Visconti prefirió para el final de su adaptación, esa secuencia única y a la vez tan implacablemente crítica y líricamente proustiana, que es el famoso "baile final". Esta elección ilustra una fisión perfecta : al amanecer, mientras el príncipe Fabrizio se vuelve hacia Venus, la estrella, y sueña con "la cita" que concentrará un día con él "lejos de todo, en su reino de certidumbres eternas", se oyen unos ruidos sordos que llegan desde un punto alejado de la Ciudad : Acaban de ejecutar a los últimos partidarios de Garibaldi.

Y sobre la exigencia y minuciosidad de que hace gala Visconti para atrapar y hacer crecer lo escrito en lo filmado veamos el testimonio de Laurence Schifano : "Durante 48 días desde las 7 de la tarde hasta el alba, el palacio Ponteleone descrito por Lampedusa resuena con el ruido y la música a cuyo compás bailará la alta sociedad; la antigua y la nueva, el príncipe Salina y la Cenicienta, Angélica Sedara. Los maquilladores están en el set desde las primeras horas de la tarde (...) Antes de filmar, Visconti pasa revista a todos los extras, examinándolos de pies a cabeza ¡eran no menos de cien!" (...).

"El set ofrecía un espectáculo asombroso -recuerda Claudia Cardinale-. Luchino era exigente hasta la locura; no se le escapaba nada... ¡y hay si un pequeño detalle no era perfecto y auténtico!. Mi vestido era fabuloso, pero el corsé también era auténtico y tan rígido que cortaba el aliento. También eran auténticas las sales y el perfume que llevaba en mi pequeño bolso de mano, en suma, todo, todo... El estudiaba cada detalle de una manera casi maniática, asistía a las pruebas de vestuario, al maquillaje; su meticulosidad era increíble... al término del rodaje mi peluquera tuvo una depresión nerviosa, porque mi peinado era tan complicado que le llevaba más de dos horas en cada ocasión. Aquello fue extenuante para todos (...).

La leyenda del baile, de todo *El gatopardo*, es cierta : los kilos y kilos de flores frescas enviados a diario por avión desde San Remo; las velas auténticas de la araña, que era preciso cambiar cada hora; las cocinas instaladas cerca del salón de baile, para que las carnes asadas y otros platos llegaran todavía humeantes; el cuarto de lavar y planchar dispuesto en la planta baja a fin de poder limpiar los guantes blancos de los hombres, que se manchaban con el sudor al cabo de pocas horas; las lecciones de vals, Mazurca y Galop que impartían los maestros de baile; la vajilla de oro y plata; prestada por las familias más antiguas de Palermo; los diez niños que vistió en media hora la encargada del vestuario para llenar un vacío al fondo de la pequeña plaza de Donna Fugata; la minuciosa selección de los figurantes que aparecerían en las escenas de combates callejeros, guiándose por el tipo morfológico de cada región : los garibaldinos, oriundos del Piamonte, la Liguria, el Véneto y la Lombardia, debían ser altos y rubios, en tanto que los partidarios de los Borbones serían de baja estatura, con cabellos, bigotes y ojos negros. Visconti hizo venir a los rubios desde Roma y encontró a los otros de Sicilia. Los sometió a todos a un periodo de instrucción militar bajo la mirada vigilante de varios coroneles del ejército, a fin de que aprendieran no sólo a marchar y a sostener un fusil, sino también, a mantener la postura extremadamente rígida que era la costumbre de aquél entonces." (22)

(22) Ibid. Pág. 269 y 270

Talento y trabajo, creatividad e inteligencia, involucramiento y coincidencia ideológica, recursos económicos y audacia. Todo esto y más (conjuntados en un concepto "pasión por el cine") parece haber reunido Luchino Visconti para lograr lo logrado : una adaptación cinematográfica considerada como una verdadera obra maestra del séptimo arte.

En el contexto cinematográfico nacional también tenemos varios ejemplos de escritores que han estado íntimamente ligados con el quehacer fílmico, y que por lo tanto representan una posición ideológica seria respecto al cine. Tal es el caso de José Revueltas, novelista y ensayista duranguense que tuvo una participación importante en todos los procesos de la realización cinematográfica. Aunque si bien es cierto que en la actualidad algunas de sus teorías puedan parecernos ya "superadas", también es de advertir, que este escritor, murió sin dar la menor muestra de anquilosamiento, de incapacidad para enfrentar y asumir ideas nuevas y avanzadas. Emilio García Riera en su prólogo al libro "El conocimiento cinematográfico y sus problemas" nos dice "Lo traté en persona mucho menos de lo que yo hubiera deseado, pero recuerdo haber mantenido con él, poco antes de su muerte, una conversación telefónica que me hizo sentirlo tan alerta, tan actuante como siempre. Estoy seguro de que nada le hubiera costado revisar y discutir autocriticamente algunas de las ideas sobre cine; al fin y al cabo, como excelente dialéctico que era, Revueltas sabía perfectamente cuan determinadas son nuestras opiniones por el momento histórico en que se producen. No se trata en realidad de que Revueltas se equivocara en su

momento : dentro de unas condiciones sociales e históricas precisas, lo que pensaba del cine era avanzado y pertinente, aunque ahora pueda no parecerlo tanto. Y pasará en el futuro, sin duda, que muchas de las ideas que hoy se tienen por certeras acabarán por no serlo". (23)

En este apartado nos detendremos a analizar en forma especial la postura de José Revueltas respecto al cine, pues consideramos que sus aportaciones nos posibilitan la creación de un marco conceptual para poder teorizar sobre la adaptación cinematográfica. Y de esta manera tener parámetros para lograr un análisis comparativo entre la obra literaria de Juan Rulfo y los trasvases de ésta.

Revueltas al referirse a la adaptación cinematográfica desecha el trasvase literal y propone un trabajo de reelaboración frente al texto, utilizando los medios expresivos del cine, las implicaciones fundamentales y la "intención" contenidas en el libro.

Para Revueltas, la tarea del adaptador consiste en buscar ante todo la "intención sustantiva" que subyace en la obra literaria, para luego revertir ésta al lenguaje cinematográfico; no importa cuántos elementos deban alterarse o incluso inventarse. Es preciso hacer primero un "análisis literario" que ponga al descubrimiento la idea central y luego someter al texto a un "análisis cinematográfico", para vertir aquéllo, que en él sea esencial, hacia el otro lenguaje.

(23) Revueltas, José. Op. Cit. Págs. 11 y 12

Analizando las diferencias existencias entre el cine y la literatura en cuanto a métodos narrativos, Revueltas descubre que los recursos empleados por *uno y otro* medio de expresión son de naturaleza diversa, por lo cual resulta imposible que el contenido de un texto literario se traslade sin más hacia el cine. Al hacer una transcripción literal, el resultado en, la mayoría de los casos, confuso, no suscita las mismas ideas y sobre todo, no muestra al "sujeto literario", es decir, las implicaciones fundamentales contenidas en el texto. Por ello, es necesario que, a partir de la comprensión de lo que Revueltas llama "*intención sustantiva*", el adaptador ordene los elementos de la novela de una manera diferente, o aporte otros nuevos, esta vez según los parámetros del lenguaje fílmico, sin perder de vista la importancia que cada uno de éstos tienen en cuanto a su poder para sugerir las implicaciones básicas del texto. Sólo por medio de este procedimiento podrá mantenerse dentro de la película el sentido literario original.

Para comprobar esto, Revueltas analiza un fragmento de Albert Camus tomado de su novela "La mujer adúltera", con lo que establece cuatro reglas fundamentales para la adaptación :

Primera. La versión cinematográfica de un material no cinematográfico es decir, no escrito específicamente para cine), no puede someterse literalmente a éste, sino que ha de ser, en todos los casos, una reversión del mismo al lenguaje propio y privativo del cine.

Segunda. El procedimiento de que se dispone para evitar una versión cinematográfica estrecha e inimaginativa literalmente sujeta al texto no cinematográfico del que deberá salir, es el de someter dicho texto a un análisis literario que ponga al descubrimiento las implicaciones fundamentales contenidas en el mismo a saber :

- a) Cuál es la intención sustantiva que se propone ese material y cuáles son los elementos convergentes que contribuyen a realizar dicha intención.
- b) En qué punto culmina la intención sustantiva y cuál es el grado de convergencia hacia ella de los elementos o factores componentes que contribuyen a realizarla.
- c) Cuál es la ordenación en que están dispuestos los elementos convergentes por cuanto al grado de su convergencia respecto a la intención sustantiva, y cuál es la forma en que mutuamente se condicionan entre sí.

Tercera. Resuelto ya el análisis literario la siguiente etapa del trabajo deberá ser el análisis cinematográfico del mismo texto, sobre la base de los resultados obtenidos en el análisis anterior, a fin de descubrir las equivalencias que deben proyectarse en la pantalla. Este análisis comprende las siguientes operaciones básicas :

- a) Exclusión de los elementos innecesarios, transformación adecuada de los demás y creación de elementos nuevos, ya sea que éstos se encuentren implícitos en el texto original o que no existan y deban ser inventados.

b) Ordenación de los elementos dentro de un rígido principio de unidad de propósitos y sujetos de modo invariable a una progresión ascendente hacia el punto donde debe culminar la intención sustantiva.

Cuarta. La información que proporcione la pantalla al espectador deberá ser siempre estricta e invariablemente unívoca, es decir, no sujeta a ninguna otra clase de interpretaciones fuera de la única necesaria, forzosa por sí misma. Este es un principio fundamental que jamás puede ser alterado y que deberá observarse en todas y cada una de las instancias del proceso de una película, desde los indicios que originan una percepción, las percepciones que forman una imagen y las imágenes que dan una noción, hasta las nociones que forman un concepto (véase Sergio Eisenstein. El sentido del cine. Cap. I "Palabra e imagen") Esto no quiere decir que la película, por ello, deje de proporcionar informaciones destinadas, deliberadamente, a suscitar diversas conjeturas cuando la intención sustantiva así lo reclama, como en el caso de las películas de suspenso. Pero estas conjeturas, a su vez deberán estar predeterminadas con vistas a un propósito también unívoco, de cuyos límites no pueden salirse en ningún caso" (24)

Revueltas parte como lo mencionamos en las primeras hojas de este capítulo, de reconocer al cine y a la literatura como lenguajes distintos, con recursos propios y claramente diferenciados. Es por ello que, según él, resulta imposible el traslado directo de la realidad novelesca hacia la obra cinematográfica. Se impone, pues, necesariamente, una reescritura que, tomando en cuenta las particularidades

(24) Revueltas, José Op. Cit. Pag. 56 y 57

específicas del lenguaje fílmico, es decir, acomodando los elementos del texto según los parámetros cinematográficos, lleve a la pantalla las implicaciones fundamentales.

Para Revueltas la "intención sustantiva" puede ser separada de su forma original y tomada como una realidad aparte, susceptible de ser modificada con otros procedimientos. Las diferencias para el cine y la literatura radican solamente en la forma; en lo que se refiere a los contenidos, éstos son, en lo fundamental, los mismos. Para justificar la identificación de los contenidos en todas las artes, Revueltas hace referencia a Eisenstein quien afirma, que lo que identifica a todas las artes entre sí es el empleo de un método común para crear realidades, para relacionar elementos distintos entre sí y este es el montaje "no hay incompatibilidad que representa su papel dentro del marco de una sola toma, y el método con que sus actitudes y su interpretación total, lo que lo rodea y forma su ambiente (o todo el material de un film) son finalmente plasmados por el director a través de la exposición y construcción en montaje del film entero. Todos estos métodos poseen en igual medida las mismas cualidades humanas y vivificantes y los factores decisivos inherentes a todo ser humano y a todo arte vital". (25)

El elemento común que según Eisenstein poseen todas las artes (y el razonamiento humano) para obtener una imagen total, o sea el montaje, es elevado por Revueltas a la categoría del factor decisivo que las unifica.

(25) Eisenstein, Sergei. "El sentido del cine" Ed. Siglo XXI 1974 Pag. 34

Esto lleva, implícita, la idea de que las llamadas "formas artísticas constituyen apenas un ropaje externo sin valor intrínseco, sin ninguna otra relación con el llamado "contenido" que ha de servir de soporte o vehículo para dar a conocer una "intensión sustantiva". Así, los diversos lenguajes artísticos se diferencian entre sí únicamente por factores formales, nunca por los significados que puedan expresar. "La síntesis que cada una de las artes ofrece, se manifiesta, sin embargo, (pese a ser la misma) a través de vehículos privativos; es decir a través de un lenguaje propio y específico. En la pintura por medio del color, en la poesía por la palabra, en la música por el sonido, en la arquitectura por el espacio, en la escultura por el volumen y en el cine por el ritmo (...) Generalmente se confunde la noción de ritmo cinematográfico con la noción de tiempo, esto es, lentitud o rapidez de la acción, brevedad o extensión de las tomas. Este error se debe quizá a un traslado excesivamente mecánico de la aceptación que en música tiene la palabra. En música el ritmo significa más o menos la proporción que se guarda entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente, o sea que para el ritmo musical el tiempo es una noción sustantiva e importantísima. La relación que hay entre un allegro o un scherzo, digamos, es una relación de tiempo, aparte su estructura, por lo que entonces el tiempo representa para el ritmo musical un principio básico e imprescindible. En el cine ocurre de modo diferente. Si bien es cierto que el ritmo cinematográfico no puede prescindir del tiempo-movimiento de los personajes y duración de las tomas, no está, en modo alguno, determinado por él; en cambio el movimiento de los personajes y la duración de las tomas si están determinadas por el ritmo a la vez que por el tema, la trama y el contenido de la obra. (...) La voz latina *rhythmus*, quiere decir, precisamente, *fluir*; puede decirse entonces que la influencia de una obra cinematográfica es lo

que constituye su ritmo. Basta una *representación* o una imagen falsa para que la película "brinque", como se dice en el argot cinematográfico, o sea para que se interrumpa la afluencia y el ritmo se rompa". (26).

Como mencionamos ya en la introducción y vale la pena repetirlo aquí, no consideramos la propuesta de Revueltas como algo acabado, sabemos que su pensamiento es perfectible, así lo entendemos y sin embargo, queremos remarcar que para nuestros fines, el escritor duranguense presenta una aproximación inicial, un parámetro interpretativo para la crítica y análisis comparativo de las adaptaciones que sobre la obra de Juan Rulfo se han hecho.

Revueltas rechaza la "ilustración" más por motivos de "orden técnico" que por el problema de creatividad o la libertad frente a la novela adaptada. Exige que se traslade la "intención sustantiva" de la novela, y con esto propone un "deber ser"; que se diga a través del cine lo mismo que se dice en el libro.

Los problemas que estas ideas suponen son variados. Por una parte, Revueltas indica que es preciso aplicar un análisis literario que permita desentrañar las implicaciones fundamentales que se contienen en el texto literario, lo cual sugiere que los posibles sentidos de la obra original se encuentran determinados de antemano, que tendrían un carácter unívoco, no sujetos a una continua

(26) Revueltas, José Op. Cit. Pag. 35, 36

transformación a través del tiempo y en manos de los lectores. El mismo uso de la expresión "intención sustantiva" apunta a que en la obra existiría un sentido básico y excluyente, algo así como "lo que el autor quiso decir", y que se encontraría codificado en las páginas del libro de una vez y para siempre.

Por otro lado, Revueltas no aborda la cuestión de qué tanto es posible rescatar, sin distorsiones, al "sujeto literario" de una obra para llevarlo hasta el cine; da por sentado que es necesario hacerlo como una exigencia indiscutible. Si ello fuese factible, no tendríamos dificultad alguna; sin embargo, sabemos que los sentidos a los que apunta una obra artística no son ni pueden ser considerados como un valor aparte de los elementos concretos que le dan vida. "Las formas artísticas son más complejas que todas las demás formas simbólicas que conocemos". A decir verdad, no es posible abstraerlas de las obras que las exhiben. Nosotros podemos abstraer una forma de un objeto que tiene esta forma, pasando por alto para ello el color, el peso y la textura, e incluso el tamaño; pero para el efecto total que es una forma artística cuenta el color, y cuentan el espesor de las líneas y la apariencia de la textura y el peso. Determinado triángulo es el mismo en cualquier posición, pero para una forma artística su ubicación, su equilibrio y sus contornos no son indiferentes. La forma en el sentido en que los artistas hablan de "forma significativa" o "forma expresiva" no es una estructura abstraída sino una aparición; y los procesos vitales de sentido y emoción que expresa una buena obra de arte le parecen al espectador estar contenidos directamente en ella, no simbolizados sino realmente presentados. La congruencia es tan notable que símbolo y significado aparecen como una sola realidad.

A decir verdad, según ha escrito un psicólogo que a la vez es músico, "la música suena como los sentimientos sienten". Y del mismo modo, en la buena pintura, escultura o arquitectura, las formas y los colores, las líneas y las masas equilibradas se ven como las emociones, las tensiones vitales y sus soluciones se sienten" (27)

Tenemos pues, que la obra artística constituye una unidad que no puede ser dividida entre forma y contenido, o entre "*intención sustantiva*" y "*vehículos*", para llevarla a cabo, puesto que cualquier sentido que ésta pueda tener es siempre una elaboración de las personas que hacen uso de la palabra, a partir de elementos concretos e insustituibles. Así, no existiría un "sujeto", entendido como un conjunto de significados generales de carácter unívoco que pueda ser separado del conjunto de la obra, habría un cambio un sistema de posibles sentidos en relación de mutua dependencia con los factores formales que le dan vida, y estos posibles sentidos son siempre resultado de la participación activa del usuario a través de la lectura que éste realiza, lectura cuyo carácter depende, entre otros factores del individuo concreto que la realiza y del lenguaje específico dentro del cual se lleva a cabo.

(27) K. Langer, Susanne. "La obra artística como forma expresiva" artículo extraído de la Antología "Textos de estética y teoría del arte" Ed. UNAM 1982 Pag. 152, 153

Tenemos entonces que la intención de guardar fidelidad al "espíritu de la obra" o de mantener la "profundidad" de los significados literarios en una adaptación, parten del principio falso de que es posible separar el "contenido" de su forma literaria original, y de que dicho contenido podría ser luego significado "fielmente" con el uso de materiales distintos, empleando los recursos de otro lenguaje artístico, de naturaleza por completo diferente, como el cine.

1.5 OPINION DE TEORICOS Y DIRECTORES DE CINE SOBRE LA ADAPTACION CINEMATOGRAFICA

Por otra parte y refiriéndonos ahora a los hombres de cine que han incursionado en la problemática de adaptación cinematográfica tenemos a Dziga Vertov.

El cineasta soviético se manifiesta contra la idea de que el cine pudiera ser una síntesis de todas las artes. Lo considera como autónomo. En su teoría del cine-ojo propone que el cine elabore su propia manera de entender y organizar la realidad eliminando toda injerencia de la literatura (tanto en la concepción como en el desarrollo de historias).

Entiende al montaje como la forma cinematográfica de ver y ordenar el mundo, ya que el hecho de cambiar el orden espacial y temporal genera una "concentración descomposición del tiempo" que permite al hombre, a través de su ojo, vislumbrar una realidad distinta.

De filiales ideas, Robert Bresson, propone también no utilizar a actores, y sí modelos, es decir personas reales que actúen su propia vida.

Bresson clasifica a las películas en dos tipos : las que emplean los recursos del teatro (actores, puesta en escena) y se valen de la cámara sólo para reproducir. A éstas las llama *cine*. A las segundas las llama *cinematógrafo* y dice que éstas emplean el lenguaje fílmico como un método para describir o crear realidades desconocidas, utilizando el montaje para organizar esa realidad. Según él,

la cámara es capaz de captar lo que todos pueden ver, pero contiene la posibilidad de hacer que el realizador ordene las tomas, imprimiéndoles una dirección, estableciendo nuevas relaciones, para encontrar allí lo que ningún otro lenguaje artístico hubiera podido hallar.

"Puesto que no tienen que imitar como los pintores, escultores, novelistas, la apariencia de personas y de objetos (la máquina lo hace por tí), tu creación o invención se reduce a los vínculos que estableces entre los distintos pedazos de realidad captados. Está también la elección de los pedazos. Tu olfato decide" (...) "Ver los seres y cosas en sus partes separables. Aislar esas partes, volverlas independientes para imponerles una nueva dependencia".(28)

Para Dziga Vertov como Robert Bresson, lo cinematográfico es algo que existe en la vida (y que la cámara capta) y entonces, la tarea de la obra fílmica es organizar sus registros de lo real (tomas) de tal manera que lo aisle y lo ponga de manifiesto, dando como resultado una comprensión particular del mundo. Esto sería el razonamiento cinematográfico.

En una adaptación la realidad escrita, con el "razonamiento cinematográfico" está en posibilidades de hacer una lectura distinta que encuentre nuevas cosas.

Emparentadas en "algunos" momentos con las ideas de Revueltas, el teórico húngaro Bela Balázs afirma, que no es posible comprender al cine utilizando las teorías y métodos que son válidos para otras artes "no podemos decir que un avión

(28) Bresson, Robert "Notas sobre el cinematógrafo" Ed. Era México 1979 Pag 70 y 88

es un mal automóvil porque no puede circular por la carretera" (29)

El cine posee en la actualidad características que le hacen ser un arte distinto del resto de las artes, y estas características son : planos, tomas, encuadres, movimientos de cámara y montaje.

Balázs toma como punto de partida para su teoría sobre la adaptación el hecho de que el cine constituye un lenguaje autónomo y de que lo susceptible de ser mostrado por el séptimo arte, pertenece a un ámbito de comprensión del mundo, por completo diferente al resto de las artes. Un mismo hecho de lo real será considerado de diferentes maneras por las diversas artes, creando con los mismos materiales, significados distintos. De esta manera, el cine supone una forma artística que al tomar los materiales existentes de una obra literaria, los reordenará de tal forma que creará con ellos sentidos diferentes : cinematográficos.

En este sentido Balázs coincide con Revueltas, cuando el escritor duranguense afirma que los recursos empleados por la literatura y el cine son de naturaleza diversa en cuanto a sus métodos narrativos, y que el adaptador debe ordenar los elementos de la novela de una manera diferente.

Sin embargo, muestra su total desacuerdo con la idea de que en una obra artística sea posible separar **forma y contenido**. Propone que sin hacer esta separación, sólo se tome de la obra literaria el argumento básico y que el argumento de ninguna manera es el contenido, la historia contada o argumento debe ser una

(29) Balázs Bela "El film. Evolución y esencia de un arte nuevo" Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982 Pag. 19

especie de "materia prima" con la cual el autor elabore su verdadero tema a contar, creando con ello no sólo su propia historia, sino contenidos distintos, surgidos de su particular forma artística.

De esta manera al tomar los elementos de una creación literaria, el cine sacará aspectos del argumento, de las acciones, personajes, etc, que en la narración original no aparecían desarrollados, o lo habían sido de una manera distinta. El cine construirá entonces, *contenidos* diferentes, sin ninguna relación de dependencia con el texto original.

Para Balázs lo que está sujeto a la transformación y reelaboración no es el conjunto de la obra, sino una parte de ella, el argumento, y que él llama "materia prima".

Sin embargo, sabemos que para poder hacer esta separación es necesario hacer primero una lectura que nos permita la interpretación, y para poder interpretar tenemos que tomar a la obra como una *unidad*. Ningún argumento relatado en un libro tiene nunca un valor independiente de las palabras a través de las cuales cobra vida, si esto fuera posible la creación de una obra artística sería innecesaria.

Es precisamente la "unidad" lo "completo de la forma artística" lo que promueve que las acciones narradas alcancen en la mente del lector la categoría de realidades independientes, susceptibles de ser tratadas y comprendidas desde los más diversos ángulos.

Mientras mayor sea la riqueza sugestiva de una obra literaria, mayor será el número de lecturas posibles, de interpretaciones y desarrollos a partir de las ópticas más diversas.

Tenemos entonces que el poder de la "materia prima" radica precisamente en la forma en que es presentada, una forma abierta, capaz de sugerir distintas posibilidades para hacer que otros artistas se interesen en ella, desde su propio arte. Eso es lo que hace que una obra artística cualquiera pueda ser adaptada hacia otra forma.

La adaptación cinematográfica es entonces como la puesta en práctica de la apertura que posee toda obra de arte .

Es importante resaltar que una de las ideas básicas que caracterizan a la estética contemporánea, desde el punto de vista del creador y de los teóricos del arte, es la noción de apertura. Esta teoría, afirma Umberto Eco tiene su origen en el simbolismo, surgido a mediados del S. XIX, corriente literaria que tiene como creadores a Paul Verlaine y Mallarmé y que manifiesta la llamada "obra abierta", que consiste en buscar la participación del lector, a través del manejo de estímulos que se les ofrecen, para que sea él quien extraiga posibilidades diversas a partir de su propia participación.

En esta propuesta, el lector se convierte en el centro de la preocupación estética. No siendo visto ya únicamente como el destinatario de mensajes definidos, sino como el factor que le dará orden y sentido a la realidad artística.

Para Humberto Eco, se encuentran tres niveles de apertura :

1) La obra abierta entendida como "obra en movimiento" constituye una invitación a hacer la obra con el autor pero no limitándose a interpretar a su modo un conjunto de hechos concluidos y ordenados.

2) El segundo nivel de apertura son las "obras que aún siendo físicamente "completas", están sin embargo abiertas a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger" en las cuales el material se encuentra de tal manera que requiere del usuario para establecer relaciones y escoger posibles significados y sugerencias a muchas interpretaciones.

3) La tercera es aquélla que es posible de encontrar en toda obra de arte. No sólo se trata de que su creación pueda ser apreciada desde puntos de vista diversos, sino de que al estar sujeto a un número virtualmente inagotable de apreciaciones, adquiera cada vez una dimensión nueva, enriqueciéndose continuamente por el ensanchamiento de las experiencias que es capaz de provocar.

Mientras más grande sea la comprensión de la obra artística se ampliarán cada vez más las sugerencias a las que puede llevar la fórmula original, generándose así una "reacción en cadena" teóricamente inagotable, en la cual los estímulos básicos serían a la vez detonante y guía.

Eco manifiesta que la apertura constituye uno de los factores básicos que determinan a una obra artística. Y en ésta podemos incluir el problema de la adaptación cinematográfica de una novela. El trasladar un lenguaje a otro nos lleva únicamente a una interpretación (en el sentido de ejecución) de la obra

original. La adaptación se encontraría entonces, en la expresión de una de las posibilidades a las que se abre todo texto literario.

La película tomaría como base a aquél conjunto de estímulos de manera similar a como los organiza cada individuo, según sus propias capacidades e intereses, descubriendo aspectos de la obra y extrapolando desarrollos o sentidos ulteriores que responden a su particular perspectiva.

El libro sirve de base a una adaptación como una obra abierta, en el cual no existe un sentido unívoco para llevar a la pantalla. Es por esto que resultaría irrelevante intentar guardar fidelidad al texto, puesto que de la misma manera en que un lector no busca rescatar la "intención" del autor en una obra literaria, sino encontrar sus propios caminos para comprenderla, la película -resultante representaría un recorrido igualmente distinto para el material literario propuesto por el libro.

Con lo anterior Umberto Eco sugiere que es ilógico exigirle al adaptador que mantenga "respetuosamente" el sentido de la novela, siendo que ningún lector se plantea su acción ante el texto en tales términos. El novelista italiano propone que lo que se debe trasladar al cine, es algo así como los resultados de la lectura realizada por el adaptador.

El hecho de que el lector le otorgue un sentido particular al material que se le propone en un texto no significa que éste deba presentarse (o que se presente en la práctica) como amorfo, carente de una dirección por sí mismo. Aún cuando el usuario intervenga de muchas maneras distintas sobre una misma obra, haciéndola

cada vez diferente subsistirían ciertos ejes en torno a los cuales se realiza la apertura.

En suma; la apertura se lleva a cabo dentro de ciertos límites que hacen de un hecho artístico una "obra" y no una creación amorfa.

Así la adaptación, sería en este contexto, el desarrollo de significaciones que resultan de una obra original, proponiéndose como una lectura cinematográfica de ésta.

Sin embargo, tenemos por otro lado, que, además de esta interpretación realizada dentro de los límites de la obra literaria, la adaptación constituye por sí misma una obra distinta.

Luego entonces, el escritor tendrá sus ejes en los cuales ha invitado al lector a participar. Y éste a su vez tendría los suyos. Entre estas dos posibilidades filmicas apuntando a otro sistema de significaciones se movería la adaptación influyéndose mutuamente en ambas opciones.

Tradicionalmente se ha abordado la reflexión en torno a las adaptaciones cinematográficas a partir de una oposición irreductible entre fidelidad del texto y recreación libre según la cual el realizador debería escoger entre reproducir con apego los asuntos contenidos en la novela, con lo cual no haría sino traicionar y reducir su belleza y profundidad irrepetibles, además de producir él mismo una obra carente de valor estético, o bien generar un producto por completo alejado

de lo original, capaz de expresar sus propios significados, pero no desvirtua a la novela simplemente por que no la compromete como elemento constitutivo de la película; ambas alternativas llevan, a fin de cuentas a la conclusión de que *la realización de una versión fílmica para un texto literario resulta absurdo.*

Si no es posible acercarse desde el cine a la literatura más que traicionándola, despojándola de todos aquéllos valores que le otorgan su sentido, y una película sólo puede afirmarse como hecho artístico válido en tanto se aparte de la novela y no la enfrente como una totalidad abierta a su escrutinio, entonces carece de interés interrogarse respecto de la adaptación como fenómeno estético, pues se trataría de un problema sin solución.

A este callejón sin salida conduce la exposición de los problemas de la adaptación que hace el francés Jean Mitry en su obra "estética y psicología del cine". Mitry analiza ahí las diversas opciones con las cuales se ha pretendido enfrentar el tema, así como las diferencias o similitudes que pudiera tener el lenguaje fílmico y literario como sistemas de creación estética, y llega a la conclusión de que por las profundas contradicciones existentes entre ambos medios de expresión, el hecho de plantearse la acción de la obra fílmica sobre una novela en términos de "adaptación" representa un "falso problema". La adaptación, como un hecho artístico es imposible. "No se puede significar con imágenes lo que se significa con palabras; y a la inversa"

Lo único que cabría entonces, dice Mitry, sería la realización de una obra con otra significación, pero en tal caso resultaría ilógico (e incluso deshonesto) considerar a la película como una versión original.

Refiriéndose a las ideas del Húngaro Balázs, quien proponía considerar a la obra literaria como "materia prima" susceptible de ser manejada unilateralmente por el cine a partir de sus propios parámetros estéticos, descubriendo en ella asuntos específicos según la "manera de considerar la realidad" que es la cinematografía Mitry replica que este razonamiento sólo es aceptable cuando se trata de una recreación total, pero es insostenible cuando se trata de una adaptación. No se puede considerar a una obra de arte (...) como realidad bruta precisamente porque no es tal sino una realidad descifrada, mediatizada. Es imposible no preocuparse por la forma, porque es precisamente la forma de la obra lo que le confiere simultáneamente poder y sentido. Reducir una obra de arte a su argumento es justamente negarla como obra de arte, puesto que este nivel no existe como virtualidad, como un cierto número de posibilidades entre las cuales el autor deberá escoger, eliminar para construir precisamente"

La alternativa de Balázs, concluye Mitry se encuentra tan lejos de ser una verdadera adaptación, como aquélla que propone la fidelidad a la letra o al espíritu del texto. Considerando, en síntesis, a la obra literaria como un hecho cerrado, cuyo fin último no se encuentra en otra parte sino en sí misma, en el nivel de los estímulos tanto la fidelidad como la paráfrasis representan alternativas igualmente erradas para revertir hacia el discurso filmico los recursos novelescos.

CAPITULO II

UNA VIDA LITERARIA, UNA OBRA UNIVERSAL

2.1 BIOGRAFIA

Decía José Ortega y Gasset que el hombre es él y su circunstancia, y Juan Rulfo nos comprueba con su vida y obra la máxima del filósofo español. Pues los avatares a que tuvo que enfrentarse Rulfo desde niño, le sensibilizaron de tal forma, que unido a su talento innato plasmó en su literatura vivencias arrancadas del ambiente rural mexicano. Y por eso, por que Rulfo comprendió lo humano, es que hoy el mundo entero lee y entiende a Rulfo.

"Me apilaron todos los nombres de mis antepasados maternos y paternos como si fuera el vástago de un racimo de plátanos, y aunque siento preferencia por el verbo arracimar me hubiera gustado un nombre más sencillo" (30). Carlos Juan Nepomuceno Pérez Rulfo Vizcaíno nace el 16 de mayo de 1917 en Sayula y no en San Gabriel como erróneamente se ha dicho. "El bautizo de Carlos Juan Nepomuceno , quedó registrado en el libro 69 con el No. 166 de partidas de bautismos de hijos legítimos de la parroquia de Sayula, que comienza (sic) el día 26 de noviembre de 1916 y concluyó en abril el día 30 de 1918. (...) A la letra en la iglesia parroquial de Sayula a 11 días del mes de junio de 1917 el presbítero Román Aguilar, cura interino de esta parroquia, bauticé solamente y puse el santo óleo y sagrada crisma a un niño recién nacido en esta Ciudad, el día 16 del próximo pasado a las 5 de la mañana a quien puse por nombre Carlos Juan Nepomuceno : hijo legítimo de Juan Nepomuceno Pérez Rulfo y de María Vizcaíno Arias de Pérez Rulfo.

Abuelos paternos : Lic. Don Severiano Pérez Jiménez y Doña María Rulfo de

(30) T. Gómez Gleason, "Juan Rulfo y el mundo de su próxima novela, La Cordillera" en recopilación de textos sobre Juan Rulfo, La Habana, Ed. Casa de las Américas, 1969 Pág. 150

Pérez Jiménez. Abuelos maternos : Don Carlos Vizcaíno y Doña Tiburcia Arias.

Fueron padrinos José Jesús Pérez Rulfo y María Dolores Rulfo a quienes advertí su obligación y parentesco espiritual. Para constancia los firmé. Señor cura Román Aguilar" Rúbrica . (31)

Siendo aún muy pequeño Juan Rulfo, sus padres se trasladan a San Gabriel, Distrito de Sayula y es en este lugar donde el escritor pasará sus primeros ocho años de vida.

Cuando Juan Rulfo tenía alrededor de ocho años de edad, se desata en nuestro país la Revolución Cristera. Su padre muere asesinado y unos años más tarde su madre fallece también.

Sin más parientes próximos que una abuela materna, Rulfo y sus hermanos quedan bajo su custodia. La crisis económica que vive la familia es terriblemente difícil, y finalmente el pequeño Juan Rulfo es enviado a un orfanatorio de Guadalajara, el Dr. Luis Silva, amigo íntimo del escritor comenta : "En el internado, el colegio más antiguo de Guadalajara, los que tenían dinero comían mejor, y los que no, no. Nuestro desayuno era por ejemplo, un jarro con atole blanco, panocha (piloncillo) y un plato de frijoles llenos de gorgojos y dos tortillas. Los que tenían dinero comían además pan y leche. Juanito era muy ceremonioso al partir el pan; hasta debió ser sacerdote. Al medio día comíamos siempre la misma sopa, carne echada a perder y cuatro tortillas. En la noche se repetía la ración de la mañana" (32)

(31) La Jornada 8, 9, 10 y 11 de enero de 1986

(32) Cobián rosales, Felipe "Fué entonces cuando Juan Rulfo vio a su padre asesinado" Artículo del libro "Los murmullos" Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo Ed. Delegación Cuauhtémoc México, 1986 Pág. 54

Si la cristiada fue motivo suficiente para que Rulfo desarrollara una visión crítica de la realidad de su entorno, su vida en el orfanato le dejó una huella aún más profunda : la soledad. De esta manera se funde su propia experiencia de huérfano con el sentimiento acentuado de la orfandad que tiene el mexicano. La soledad de Juan Rulfo es también la misma soledad que tienen sus personajes, una soledad que el lector percibe desde la primera hasta la última hoja de sus libros. "Era terrible la disciplina, el sistema era carcelario (...) Lo que aprendía fue a deprimirme, fue una de las épocas en que me encontré más solo y donde conseguí un estado depresivo que todavía no se me puede curar" (33)

Después de realizar sus estudios de primaria en Guadalajara, Rulfo realiza, como casi todos en su época, la carrera técnica (Contabilidad). cuando iba a entrar a la secundaria se produce una huelga que provoca que la Universidad quede cerrada. Así que se marcha a México para continuar sus estudios. Sin embargo, esto nunca pudo lograrlo.

Comienza así una etapa de su vida caracterizada por diversos trabajos : Agente de inmigración, recaudador de rentas y vendedor de llantas Euzkadi y archivista. Y es precisamente en esta etapa de su vida en que Rulfo comienza su producción literaria.

(33) Soler Serrano, J. "Entrevista con Juan Rulfo" programa de TVE, A Fondo. 17 de abril de 1977.

La primera novela que escribe es "El hijo del desconsuelo", la cual nunca es editada, ya que el propio Rulfo se encargó de destruirla por considerarla terriblemente mala. Según Rulfo, esta novela un tanto hipersensible, tenía como tema su soledad y la soledad del campesino emigrante a una gran Ciudad como México "Parece que quería desahogarme por medio de la soledad en que había vivido (...) En realidad yo estaba solo en la Ciudad, que era una Ciudad pequeña, miserable. Una Ciudad burócrata. Yo no conocía a nadie, así que después de las horas de trabajo me quedaba a escribir. Precisamente como una especie de diálogo que hacía yo conmigo mismo (...) Se puede decir : Yo vivía con la soledad. Yo platicaba, charlaba con la soledad" (34)

En 1942 escribe su primer cuento, "La vida no es muy seria en sus cosas", parece que este segundo intento literario tampoco le gustó, y como él mismo menciona, el cuento tuvo muy poca difusión.

En 1945 publica sus dos primeros cuentos : "Nos han dado la tierra" y "Macario".

Entre 1946 y 1953 Rulfo publica la mayoría de sus cuentos : "La cuesta de las comadres", "Talpa", "El llano en llamas" y "Diles que no me maten".

(34) Roffé, Reina "Juan Rulfo. Autobiografía armada" Buenos Aires. Ed. Corregidor, 1973
Pág. 30

Finalmente en el año de 1953 se publica el libro "El llano en llamas", colección que recoge los cuentos : "Nos han dado la tierra" "Es que somos muy pobres", "El hombre", "En la madrugada", "Luvina", "La noche que lo dejaron solo", "Acuérdate", "No oyes ladrar a los perros", "Anacleto Morones" y "El Paso del Norte".

La aparición de este libro significaría algo muy importante dentro de nuestra literatura, hoy lo sabemos; sin embargo, en ese tiempo ni críticos ni lectores se dieron cuenta del valor del libro "En realidad, al principio me sentí frustrado porque las primeras ediciones no se vendieron nunca. Eran ediciones de 200 ejemplares, el máximo de cuatro mil; los únicos que circulaban era porque yo los había regalado, regalaba la mitad de la edición" (35)

No obstante lo anterior, Rulfo se encontraba en su momento más creativo, y entre 1953 y 1954 escribe "Pedro Páramo". Una subvención de la Fundación Rockefeller le permite dedicarse plenamente a la novela y en un tiempo récord (4 ó 5 meses la termina). "En mayo de 1954 compré un cuaderno escolar y apunté el primer capítulo de una novela que, durante muchos años había ido tomando forma en mi cabeza. Sentí, por fin, haber encontrado el tono y la atmósfera tan buscada para el libro que pensé tanto tiempo. Ignoro todavía de donde salieron las intuiciones a las que debo "Pedro Páramo". Fue como si alguien me lo dictara.

(35) Soler Serrano, J. Op. Cit.

De pronto, a media calle, se me ocurría una idea y la anotaba en papелitos verdes y azules" (36)

El nombre de Pedro Páramo fue cambiado 4 veces : "Los desiertos de la tierra", "Los murmullos", "Una estrella junto a la luna" y finalmente, "Pedro Páramo".

Así como la publicación del "Llano en llamas" había pasado prácticamente desapercibida para la crítica, con "Pedro Páramo" ocurre todo lo contrario "Nunca imaginé que el producto de mis obsesiones sería leído incluso en turco, griego, chino y hasta en veraniano. "Cuando lo escribí sólo pensaba en salir de una gran ansiedad. En lo más íntimo, Pedro Páramo nació de una imagen y fue la búsqueda de un ideal que llamé Susana San Juan, quien no existió nunca y fue pensada a partir de una muchachita que conocí a los trece años. Ella nunca lo supo y no volvimos a encontrarnos nunca en la vida" (37)

Ese mismo año, aparte de la publicación de "Pedro Páramo" Rulfo dio a conocer dos cuentos más : "El día del derrumbe" y "La herencia de Matilde Arcángel".

(36) Jiménez de Baez, Yvette. "Juan Rulfo : Del Páramo a la Esperanza, una lectura crítica de su obra" Eds. Colegio de México y F.C.E. 1990. Pág. 22

(37) Excelsior 08 de enero de 1986.

Aunque Rulfo habló frecuentemente del ambiente rural, de donde habían surgido sus historias, siempre dejó bien claro el valor universalista de su obra, rechazando posibles acusaciones de escritor regionalista. Por esta y otras razones, los críticos han considerado a Rulfo como escritor de la "Nueva novela hispanoamericana".

En 1957 Rulfo incursionó en el cine. Su inclinación hacia otros códigos artísticos se habían manifestado ya en diversas ocasiones, le interesaba el cine, la fotografía, la pintura y la música "Rulfo insistió varias veces en las diferencias entre la literatura y estos códigos. Intuía que no se puede hablar de una transposición directa entre ellos, sino que en el discurso literario la mediación es el trabajo del escritor con el código lingüístico. A partir de ahí se pueden establecer múltiples y enriquecedoras relaciones. En especial, lo sabemos, con los códigos cinematográfico y fotográfico y es indudable la implicación de ambos en el discurso literario" (38)

En su obra narrativa son muy apreciables toda una serie de recursos cinematográficos y de ello da muestra las muchas veces que han sido llevadas al cine sus obras. Indudablemente, los recursos visuales son para Rulfo el medio óptimo de expresión, reflejo de su afición por el cine y la fotografía.

Rulfo participa en guiones de cine como : "El despojo", "La fórmula secreta", "El gallo de oro" y "Maya".

(38) Jiménez de Baez Yvette. Op. Cit. Pág. 40 y 41

En 1959 va a trabajar a la televisión de Guadalajara donde participa en la elaboración de unos anuarios históricos, y nada mejor le podía haber pasado a Rulfo, ya que él se interesó siempre en buscar sus antecedentes familiares, de esta manera lo conseguía y al mismo tiempo tenía la posibilidad de ahondar en el pasado de Guadalajara. Sin embargo, este proyecto no tuvo mucho éxito y Rulfo buscará otro trabajo.

En 1962 entra al Instituto Indigenista, este trabajo va a corde no sólo con su forma de ser, sino también con lo que sus obras literarias nos expresan. El escritor se adentra en esas comunidades paupérrimas, se pone en contacto con esos hombres que desconfían de todo. Los propios dramas creados por él en sus libros se le hacen ahora presentes una y otra vez. Como en un curioso juego, la realidad se refleja en el espejo de la creación literaria y ésta, a su vez, devuelve la imagen de nuevo a la realidad.

Trabaja en el Instituto durante 23 años y es ahí donde conoce al destacado fotógrafo Nacho López "Nuestro contacto fue a través del INI, él era jefe de publicaciones y yo hacía continuamente trabajos para esa Institución, incluso viajamos juntos a varias partes del interior de la República. Pienso que como fotógrafo era muy valioso, había una gran semejanza con su obra literaria (...) Manejé su archivo, sus negativos estaban perfectamente cuidados y limpios, también platicué con él sobre fotografía, tenía una gran cultura cinematográfica, conocía a los mejores fotógrafos del mundo y opina sobre ello como todo un profesional. (...) En cada imagen captada por la cámara del escritor, se pueden

interpretar muchas imágenes, como ocurre también en su mundo literario". (39)

El prestigio literario de Rulfo fue subiendo constantemente. En 1970 recibe el Premio Nacional de Letras de México, galardón conferido a escritores como Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Salvador Novo y José Gorostiza entre otros.

En Venezuela se le concede la condecoración "Francisco Miranda".

En 1976 ingresa a la Academia Mexicana de la Lengua y en 1983 se le otorga el prestigioso premio Príncipe de Asturias de las Letras.

Invitado continuamente a congresos y reuniones, rompe en cierta medida su descado aislamiento, realizando viajes cada vez más frecuentes, principalmente a Alemania y España.

En 1980 publica "El gallo de oro y otros textos para cine". Se trata de tres textos que se presenta bajo el calificativo de guiones de cine, con lo cual se impone un distanciamiento con respecto a su obra literaria propiamente dicha.

(39) "Los murmullos : Antología Periodística". Op. Cit. Pág. 250

En ese mismo año el INBA publica un libro con la recopilación de 100 de sus fotografías, tomadas entre 1940 y 1955.

Después de "El gallo de oro", Juan Rulfo nunca volvió a publicar nada más. Sin embargo se habló mucho de "La cordillera", novela que se daría a conocer desde 1983. Incluso, nos dice Alba Omil en su libro "Pedro Páramo; el trasmundo y su expresión artística", en 1968 la Editorial Siglo XXI, a través de su editorial anuncia esta novela con el número 51 de la lista de próximas publicaciones. (40)

Después de "El gallo de oro", Juan Rulfo nunca volvió a publicar nada más. Sin embargo, con "Pedro Páramo" la escritura mexicana alcanzó uno de los más altos niveles y México otorgó al arte universal una de las mejores fábulas. No es pues nada gratuito que José Donoso afirme "Sólo la fama de Juan Rulfo, crece con cada libro que no escribe" (41)

El martes 7 de enero de 1986, a los 67 años de edad muere Juan Rulfo. Las voces que se alzaron para honrarlo, para opinar, para dejarse oír por encima de otras voces, fueron múltiples; formaron un murmullo que se convirtió en homenaje a ese

(40) Omil, Alba. "Pedro Páramo : El trasmundo y su expresión artística", en la naturaleza y el hombre de la novela hispanoamericana. Antofagasta, Chile, Ed. Universidad del Norte 1969, Pág. 145.

(41) Donoso, José. "Historia personal del Boom", Barcelona, Ed. Anagrama, 1972, Pág. 71

gran hombre que supo llenarse los ojos con las imágenes de nuestro pueblo para enriquecer la literatura mundial con la belleza de sus páginas y lo profundo de sus apreciaciones. Fernando Benítez : "Lamentamos profundamente la muerte de Juan Rulfo, es la ausencia de uno de los hombres más humildes, más sencillos y más generosos. Esta pérdida se hace más sensible, porque México es un país de odios y rencores. El hecho de que se publiquen sus libros en 50 idiomas habla de uno de los más grandes escritores del mundo (...) Su partida sin retorno no es un vacío porque sus libros quedarán como una de las obras más extraordinarias. (...) No será fácil de seguir, él es el creador de un estilo y una atmósfera propia, y no tendrá alumnos porque se adelantó a toda la magia de la literatura latinoamericana" (42)

Elena Poniatowska : "Para todos nosotros es una pérdida irreparable porque murió uno de los grandes de la literatura. Pedro Páramo es una novela esencial que reúne la magia y el misterio, podría decir que la esencia misma de los que es el pueblo de México. La aparición de esa novela significó para mí que habían sido reparados Yañez y todos los escritores de la Revolución, porque Rulfo llega al meollo de lo que es el campesinado y la lucha por la sobrevivencia dentro de la pobreza en una cuantas páginas. Que yo sepa, Rulfo nunca escribió un cuneto sobre la burguesía o la clase media : Rulfo refleja la tierra y él mismo parecía un terrón de tepetates. Juan ha sido reconocido en nuestro País, es libro de texto." (43)

(42) "Los murmullos : Antología periodística" Op. Cit. Pág 111

(43) Ibid Pág. 124

Jaime Sabines : "No estoy ahorita para análisis literarios, creo que fue un gran escritor y un magnífico hombre. Estoy aquí con mucha tristeza a despedir a un amigo entrañable. Jamás asisto a entierros, incluso he presumido que al único que iría sería al mío, pero quise tanto a Juan..." (44)

Octavio Paz : "A Rulfo me unió una amistad profunda, éramos de la misma generación, no lo conocí cuando se inició literalmente, sino hacia 1953. Apenas lo leí y lo admiré, ha dejado una obra que su brevedad es permanente, durará lo que dure la lengua española. Es un escritor que dejó una obra con una intensidad y perfección notables. En Rulfo culmina una tradición de la novela rural, trasciende la tradición realista y encuentra en los paisajes y en los hombres de México un paisaje simbólico : Pedro Páramo es un mundo que también es otro mundo : un mundo de almas en penas. Hay ecos simbólicos, mágicos, religiosos, poéticos que le dan un lugar único a su obra. Rulfo ha dejado algo más que un espejo : una manera de ir más allá de nosotros. No lamentemos lo que no escribió, disfrutemos lo que dejó. Más que monumentos, placas con sus nombre, actos oficiales, el mejor homenaje que podemos rendirle es leer su obra". (45)

Juan José Arreola : No puedo creerlo; no puedo decir que esté muerto. El no ha muerto; ha nacido con todos los que amamos la literatura; no creo en las letras universales, creo en las letras de Sayula; su obra es la más notable realización del impulso de un pueblo. Rulfo consagró la voz de la tierra. Nadie puede continuar su obra, ni él mismo se atrevió a hacerlo" (46)

(44) Ibid. Pág. 125

(45) Ibid. Pág. 110

(46) Ibid. Pág. 111

Carlos Monsiváis : "La muerte de Juan Rulfo me entristece enormemente. No me había dado cuenta hasta qué punto mi admiración era también una forma de afecto, de la solidaridad profunda con ese hombre a veces tan silencioso y a veces tan elocuente. Todos sabemos que es un gran escritor, de los más grandes del idioma y de nuestra cultura, pero la sensación de la pérdida va más allá. Nos hace ver que Rulfo (su obra, su genio verbal, su actitud ante la vida y ante la literatura) ha sido un elemento esencial de eso que por darle algún nombre se ha dado en llamar identidad nacional. Rulfo sin duda fue un gran escritor universal, pero también es un escritor esencialmente ligado a la idea que en México se tienen de la literatura y de la vida popular. Sus frases vuelven con fuerza en los momentos menos esperados. Ahora por ejemplo, recuerdo vivamente una : "Aquí los muertos pesan más que los vivos, lo aplastan a uno" (47)

(47) Ibid. Pág. 110

2.2 MARCO HISTORICO Y CULTURAL DE LA OBRA DE JUAN RULFO

Juan Rulfo nace en 1917 y muere en 1986, en vida le corresponde presenciar las consecuencias del movimiento armado, el caudillismo, la institucionalización de la Revolución, la consolidación del presidencialismo y en suma la conformación del México moderno. Esta vivencia tan abarcadora tanto por cronología como su intensidad, le permitió globalizar su visión acerca de la sociedad mexicana, al mismo tiempo que observaba los profundos cambios del México posterior a la Revolución.

En su contexto local, al parecer uno de los incidentes históricos que más profunda huella dejaron en él, fue la rebelión cristera que ocurre entre 1926 y 1928, este suceso ocupó frecuentemente su reflexión. Rulfo consideró esta rebelión como estúpida y no por los males que acarrió a su familia, sino porque en el fondo era la expresión de unos pueblos muy reaccionarios con ideas muy conservadoras y fanáticas. Rulfo siente que su pueblo ha sido engañado frecuentemente, desde la conquista española, la independencia, la revolución, etc. Y eso lo ha convertido en un pueblo reconcentrado que se inhibe al exterior, por eso el ambiente de los cuentos, el ambiente de Comala, un pueblo que se deja morir, es la fiel expresión de un pasado que cae inexorable sobre esas gentes que Rulfo refleja. De esta manera la cristiada fue un motivo suficiente para que Rulfo desarrollara una visión crítica de la realidad de su entorno. Rulfo captó el desamparo y soledad del campesinado, así como su desconfianza en las promesas de los gobiernos postrevolucionarios; para Rulfo dicho desamparo secular a

a través de esos momentos históricos no forman más que un eslabón en la larga historia de un pueblo que parece querer vivir al margen de la historia. La pobreza de la tierra se incrementa en esos momentos postrevolucionarios. El proceso revolucionario lleva consigo un hambre de tierras, pero una mala repartición, en muchas ocasiones no trajo consigo más que un empeoramiento de la situación.

A partir de 1924 aparece la contradicción básica de la revolución mexicana justamente con la llegada de Calles al poder, dicha contradicción básica surge cuando el proceso es conducido hacia una entrega progresiva en manos de una burguesía nacional, primeramente nacionalista y posteriormente asociada al capital extranjero.

Justamente este es el mundo que retrata Rulfo; el de una revolución fallida que empieza a evidenciar sus carencias y pocos alcances ya avanzados los años veinte, en este contexto Rulfo llega a la mayoría de edad en una atmósfera de desconsuelo y frustración de una sociedad que no obtuvo el beneficio por el cual luchó. En 1926 Obregón es asesinado en la bombilla, esto implica el fin del caudillismo, con la consecuente crisis política. El General Elias Calles fue Presidente de 1924 a 1928, ejerciendo luego, desde la sombra, una especie de jefatura política del País. Bajo este régimen de aparente democracia fueron Presidentes Emilio Portes Gil (1928 - 1930), Pascual Ortiz Rubio (1930 - 1932) y Abelardo Rodríguez (1932 - 1934), aunque como ya se había indicado, quien gobernaba realmente era Calles.

El General Lázaro Cárdenas fue elegido Presidente a instigación de Calles, en 1934. Cárdenas pretendió desde el inicio de su gestión acabar con la tutela Callista

que impedía el libre ejercicio de la democracia y el progreso político del País, hizo marchar a Calles al extranjero y gobernó por su cuenta. Cárdenas perfeccionó la legislación social, realizó la expropiación petrolera y dio gran impulso a la Reforma Agraria.

La política de Cárdenas se centraba en organizar la economía en beneficio social. Cuando lo acusaron de comunista contestó que el dilema ya no se planteaba entre dejar hacer y comunismo, sino entre la economía bien dirigida y el caos. Y una economía bien dirigida reclama como base fundamental hacer justicia a las clases trabajadoras tanto de la Ciudad como del campo. La reforma agraria constituyó un pilar de la política Cardenista, lo cual implicó el reparto de tierra y la creación de los ejidos : Los ejidos serían trabajados en forma colectiva y dotados de créditos, laboratorios de investigación industrial, hospitales, caminos, servicios sociales y un instituto agrícola destinado a los hijos de los ejidatarios. Se trataba de dar dignidad y conciencia a los campesinos repartió más de veinte millones de hectáreas.

Con Avila Camacho (1940 - 1946) quien se declaró católico y es llamado el Presidente Caballero, se inicia la contrarrevolución. Es decir, se va a legitimar una vez más a la Iglesia, a los latifundistas, a los industriales y a los líderes

conservadores. el crecimiento económico se apoya en la iniciativa privada, auspiciada y alentada por el Estado. En este sexenio México intervino en la Segunda Guerra Mundial en favor de los aliados. A consecuencia del conflicto mundial, las exportaciones mexicanas aumentaron un 100 por ciento entre 1939 y 1945. Al final de la contienda, el monto de las reservas de divisas en el Banco de México era considerable, se pudo proseguir así un tipo de industrialización que requería fuertes importaciones de bienes de capital. Al dejar Avila Camacho la Presidencia, México presentaba ya ciertos rasgos característicos de una sociedad "moderna", urbana e industrial.

Miguel Alemán (1946 - 1952) impulsó poderosamente el desarrollo industrial de México, Alemán fue el primer presidente civilista. el inauguró lo que se va a denominar el Desarrollo Estabilizador que favorece el capital financiero y bancario, a la inversión extranjera. El Alemanismo detiene la reforma agraria, inicia la puerta a la inversión norteamericana. Fue un régimen de grandes obras de infraestructura, de la edificación de la Ciudad Universitaria.

El partido oficial que desde 1952 se llamó Partido Revolucionario Institucional, tuvo como candidato presidencial a un burócrata que quería romper con los excesos del gasto público mal orientado a la corrupción y la reacción : Adolfo Ruiz Cortinez (1952 - 1958) gobernó un País más grande y más conflictivo, pretendió hacer un modelo de desarrollo que favoreciera a la Industria Nacional sin descuidar la agricultura y otras posibilidades de crecimiento, como lo que él denominaba "la marcha hacia el mar". Ruiz cortinez fue el Presidente sereno dentro de un proceso conflictivo y rebelde, en el que surgió en movimiento de

ferrocarrileros y electricistas, de maestros y estudiantes de 1958, trató de mediar entre las fuerzas radicales y los conservadores, pero el movimiento estudiantil fue reprimido por la fuerza.

Ruiz Cortinez legitima el voto a la mujer y trata de crear una nueva conciencia nacionalista a través de la educación. Finalmente, los más favorecidos son, otra vez, la iniciativa privada, los banqueros y comerciantes.

El anterior contexto histórico enmarcó la obra de Rufo, escrita en la década de los cincuentas, encrucijada histórica del País en la cual México consolida sus ejes de desarrollo en torno a las grandes ciudades y a la Industria. Es en este sentido que la obra de Rufo es un punto de referencia imprescindible para comprender las bases y fundamentos de esa sociedad que se esforzaba por ser moderna y rica.

En lo referente al contexto literario y cultural de la obra de Juan Rufo cabe mencionar que la novela hispanoamericana a partir de 1950 aproximadamente, consiguió un auge extraordinario, de forma que superó sus propias fronteras nacionales y se difundió a escala mundial. Los críticos aludían a "La nueva novela" o al "Boom de la narrativa hispanoamericana". Sin embargo, no fue algo que surgió de la nada, se trató de una profunda transformación de la narrativa tradicional. La situación de Rufo en la historia de la novela hispanoamericana es clara, pertenece totalmente a esta "nueva novela".

Por otro lado, hay que considerar que Rufo también es autor de cuentos, género revalorizado en hispanoamérica por la obra meritoria de tantos escritores, y al que numerosos críticos han dedicado su atención. Rufo ha de ser situado, también en este campo, como uno de los más importantes creadores.

Cuando en 1955 Juan Rulfo publica *Pedro Páramo*, el panorama novelístico en Hispanoamérica está sufriendo un profundo cambio, nuevas formas narrativas se opondrán al criterio "realista" de la novela tradicional. Las dos novedades más importantes que aportará la denominada "nueva novela" serán : Una mayor preocupación por profundizar en los problemas del hombre, en un intento por llegar a su propia interioridad, y la adopción de nuevas técnicas narrativas, sobre todo las ya experimentadas en la novela europea y norteamericana (influencia de grandes narradores como Joyce, Kafka, Musil, Faulkner, V. Woolf, Proust, etc).

La novela tradicional se había formalizado en torno a una serie de tendencias : novela regionalista, criollista, de la tierra, indianista, de protesta social, etc. Frente a esta situación, algunos escritores ya desde frente a esta situación, algunos escritores ya desde 1915 o 1920, ven la necesidad de una evolución.

La anterior situación tiene validez para establecer un panorama de la novela hispanoamericana en general, pero en México ocurre un hecho decisivo que es la Revolución y que dará origen a una literatura de gran fuerza.

La novela de la Revolución sigue siendo tradicional por su forma y contenido, pero el desencanto que se produce dentro de esta misma novela ante la Revolución ("*Los de abajo*", "*Si me han de matar mañana*", "*La sombra del caudillo*") acaba con el simplismo anterior : Se abandona el fácil maniqueísmo que diferenciaba dos grupos de hombres; unos, los explotadores, vistos sólo en

sus aspectos negativos y otros, los que padecen el poder de los primeros , analizados también únicamente, desde sus cualidades positivas.

De esta forma desde 1916 ("Los de abajo") hasta 1947 ("Al filo del agua"), la narrativa vive bajo el peso de la Revolución, entre la crónica política, la denuncia social y los intentos de experimentación que, desde el modernismo, se producen bajo los postulados del arte de vanguardia. Los síntomas de cambio se hacen patentes en los años cuarenta. "Al filo del agua" es la novela de la Revolución

inminente, pero las innovaciones formales la convierten en un precedente inmediato de la nueva novela. con ella el ciclo de la Revolución puede considerarse definitivamente cerrado, como indica Carlos Fuentes. No quiere decir esto que los temas de la Revolución no sigan apareciendo. Lo que ocurre es que no lo hacen en el sentido épico anterior. Se ha perdido la seguridad de los postulados revolucionarios, porque se desconfía de sus resultados o se revisan sus planteamientos.

Rulfo inicia su producción en este marco, y la temática de la novela de la Revolución es aprovechada por Rulfo, sometiéndola a un delicado proceso de depuración. Lo que de aquella resta son unas cuantas sombras, apenas reconocibles, que cruzan el llano y pasan fugazmente. Pero más que la tradición de la novela, pesa en el caso de Rulfo la tradición del cuento mexicano con su propia evolución. Sin negar las deudas con la novelística norteamericana -especialmente de Faulkner - hay que volver a la propia tradición de la narrativa mexicana.

2.3 ANALISIS DE LA OBRA LITERARIA

Una vez desarrollado el apartado biográfico de Juan Rulfo procedimos a ubicar su obra en el tiempo y en el espacio para tener una comprensión mayor de los elementos que condicionaron su literatura. Sabemos bien que una obra literaria no tendría sentido si no la relacionáramos con su entorno, más aún, ni siquiera sería concebible que pudiera ser totalmente autónoma respecto de la realidad.

Consideramos necesario dedicar un espacio de la presente investigación a la caracterización general del universo de la obra rulfiana, destacar los elementos más significativos al mismo tiempo que resaltar los temas, personajes, situaciones y símbolos recurrentes en la obra literaria de Juan Rulfo.

Dicha caracterización nos permitirá desarrollar más ágilmente el análisis comparativo propuesto para este trabajo, y así evitar la repetición de introducciones y explicaciones en el capítulo dedicado al análisis comparativo de las diferentes adaptaciones cinematográficas basadas en obras rulfianas.

La temática de la obra de Rulfo a través de sus diferentes aspectos refleja un mundo angustiano, de desesperanza, de incomunicación, de soledades y de muerte. Amores frustrados, frustraciones de fe religiosa, abandono del padre, y del gobierno, sentimiento de horfandad; en definitiva : futilidad de la existencia humana.

Rulfo es uno de esos autores que como García Márquez y Onetti gira una y otra vez sobre los mismos ejes temáticos : personajes con las mismas características, situaciones similares y, sobre todo un mismo ambiente.

El ambiente rural que evocan los cuentos de El llano el llamas y Pedro Páramo, será el mismo que aparece en El gallo de oro. Esta concreta localización, sin embargo, y como ya lo mencionamos en el apartado correspondiente a marco histórico-cultural, nada tiene que ver con lo que pretendía la llamada novela regionalista : descubrir al resto del mundo unas zonas que se caracterizaban por una serie de rasgos típicos y, en particular, utilizando un lenguaje llamativo por sus giros coloquiales : frente a este tipo de novelas Rulfo ha realizado una verdadera abstracción de la realidad y ha logrado crear un mundo que a pesar de sus características regionalistas posee un sentido profundamente universalista. En una entrevista que le hace Fernando Benítez, Rulfo comenta : "Antes de Pedro Páramo tenía idea y estilo pero me faltaba ubicación y quizá inconcientemente retenía el habla de esos lugares. Mi lenguaje no es exacto, la gente es hermética, no habla. He llegado a mi pueblo y la gente platica en las banquetas, pero si tú te acercas se callan. Para ellos eres un extraño y hablan de las lluvias, de que ha durado mucho la sequía, y no puedes participar en la conversación. Es imposible. Tal vez oí su lenguaje cuando era chico pero después lo olvidé, y tuve que imaginar como era por intuición. Di con un realismo que no existe, con un hecho que nunca ocurrió y con gentes que nunca existieron.

Algunos maestros norteamericanos de literatura han ido a Jalisco en busca de un paisaje, de unas gentes, de unas caras, porque las gentes de Pedro Páramo no

tienen cara y sólo por sus palabras se adivina lo que fueron. Y como era de esperarse, esos maestros no encontraron nada. Hablaron con mis parientes y les dijeron que yo era un mentiroso, que no conocían a nadie que tuviera esos nombres y que nada de lo que contaba había pasado en sus pueblos. Es que mis paisanos creen que los libros son historias reales, pues no distinguen la ficción de la historia.

Creen que la novela es una transposición de hechos, que debe describir la región y los personajes que allí vivieron. La literatura es ficción y por lo tanto es mentira" (48). Por ejemplo Comala si existe, pero en este caso es un nombre simbólico, tenía que buscar un nombre con sensación de calor, de desierto y lo tomé del comal; aunque sí existe un pueblo con ese nombre" (49)

Con esto podemos comprender que el mundo de Rulfo nos describe, tiene dos cualidades que a simple vista pudieran parecernos antagónicas y que sin embargo no lo son : Universalidad y regionalismo. Finalmente, lo que Rulfo expresa, es la vivencia de unos nombres que trascienden lo particular, es decir Zacatecas, Aguascalientes, Jalisco, y que todos sentimos como a cualquier ámbito del mundo.

(48) Benítez, Fernando "Breves nostalgias sobre Juan Rulfo" En *Inframundo*, Ed. Del norte Pág. 7

(49) "Los murmullos : Antología periodística..." Op. Cit. Pág. 80

CACIQUISMO, TIERRAS Y CRÍTICA SOCIAL

Juan Rulfo en su obra tiene muchas veredas de entendimiento. Y una de tantas es precisamente el problema de la tierra, en Pedro Páramo por ejemplo se puede concebir a un cacique dueño de grandes extensiones territoriales, poseedor de las vidas de los peones, que habiendo perdido a la llegada de los españoles sus propiedades, tuvieron que vender su fuerza de trabajo a los terratenientes.

¿Cuántos fueron los hijos de Pedro Páramo? una respuesta precisa no la tenemos, pero sí sabemos que tuvo tantos como fue su voluntad de hacer suyas a las mujeres que le gustaban, por algo era el poderoso señor de Comala, de toda la Media Luna. Es precisamente, sobre esta realidad injusta que tiene razón de ser la figura de Pedro Páramo: una distribución inequitativa de la tierra, por eso es que en todo el territorio nacional de aquéllos tiempos previos al movimiento armado de 1910, podemos localizar muchos Pedros Páramo.

Por eso también, cuando empieza la rebelión de los campesinos oprimidos y al perder su poder los caciques, las haciendas van quedando como pequeñas ciudades fantasmas; esa es la Comala que encuentra Juan Preciado al ir a buscar a su padre. Y no la que le describe su madre "La vista de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche". (50)

Como podemos observar, en ese momento ya empezaba a desaparecer el panorama nacional de un país de latifundios.

(50) Rulfo, Juan. "Pedro Páramo" Ed. F.C.E. 1985 Op. Cit. Pág. 123

En el libro de Juan Rulfo, hay pues, una crítica profunda hacia la injusticia que se ejercía contra el pueblo. La desigualdad brutal entre los que eran dueños de casi todo un estado y los que vivían y morían endeudados con ese mismo patrón que los explotaba inescrupulosamente.

La novela de Rulfo es también un testimonio literario de la realidad económica y política que vivía el País hasta antes de 1910. La denuncia de estas situaciones, si bien no se realiza directamente en la mayoría de los casos está implícita, y es a través de la plasmación de esa realidad descarnada, tal como la siente Rulfo, el modo como llega a crear una literatura vinculada con la realidad concreta. Por eso puede decirse que hay en la obra de Rulfo una denuncia del momento histórico concreto de la Revolución en México.

Rulfo no escribe directamente sobre la Revolución, pero ésta hace su aparición circunstancialmente en varias ocasiones. En *Pedro Páramo* por ejemplo, nos encontramos con el comienzo de la Revolución. "Parpadeando la tarde, aparecieron los hombres. Venían encarabinados y terciados de carrilleras" Pedro Páramo les pregunta el porqué de su levantamiento. La respuesta no puede ser más explícita de una situación caótica en que bandas armadas se aprovechan de la Revolución en su propio beneficio "por que otros lo han hecho también. ¿No lo sabé usted? Agúardenos tantito a que nos lleguen instrucciones y entonces le averiguaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí" (51). La sorna del lenguaje oculta en realidad la respuesta que da otro de los alzados con ese habla clara y contundente que hace innecesario cualquier presupuesto teórico para armar una revolución, y que manifiesta el sentido de la revolución tal como la entiende el pueblo, "nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastrero y a ustedes porque no son más que unos mórdrigos bandidos y mantecosos ladrones. Y del señor

(51) Ibid. Pág. (124)

gobierno ya no digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir" (52)

Sí, todos los caciques y su prepotencia, su poder y su indiferencia ante el dolor del pueblo, en Comala o en Morelos, en Tabasco o en Oaxaca, son como Pedro Páramo, un rencor vivo como bien los señala

Comala es un pueblo en el que domina un ambiente de hombres sojuzgados por una serie de poderes que los oprimen y por ello encuentran en ese ambiente una naturaleza hostil en definitiva. El hombre es un ser sin esperanza, triste, e incapaz de superar su condición pasiva que le traiga un porvenir más libre. Por eso es que cuando Pedro Páramo decide dejar a Comala "morir de hambre", el pueblo muere.

El cacique decide la vida y el porvenir no sólo de los hombres, sino también de la tierra, esa tierra muerta que Juan Preciado encuentra al llegar a buscar a su padre. Esa tierra que Jesús Silva Herzog en su libro "La Revolución Mexicana" nos documenta, al decirnos que los latifundios eran muy dañinos al País ya que al cacique no le importaba producir, sino, solamente tener la certeza de que era dueño de inmensas cantidades de superficie. Pedro Páramo es pues, entre muchas otras cosas, una crónica del injusto reparto agrario del México pre-revolucionario.

(52) Ibid. Pág. (124)

LA MUERTE

El tema de la muerte en Juan Rulfo, parece ser muy importante, y no sólo en Pedro Páramo, sino también en El gallo de oro, Talpa, En la madrugada y Diles que no me maten, por citar sólo algunos. En estos casos la muerte juega el rol principal, pero en Pedro Páramo el tema de la muerte permea toda la obra.

Pero ¿Qué es la muerte para Juan Rulfo?. Aventurándonos a interpretar su obra pareciera que la muerte es la salvación, o en todo caso una forma del ser muy similar a la vida, pues, que otra mejor solución para las llagas de Tanilo que la muerte. O, aunque Juvencion Nava le tema, la muerte viene a salvarlo de la vida angustiada y a salto de mata que llevaba desde el día en que mató al padre del capitán. O en Pedro Páramo, ¿qué distinción existe en un pueblo primido por un cacique y su muerte física? O para el mismo Pedro ¿qué ilusión tenía de la vida si la única mujer que amaba y que significaba su vida misma no le correspondió en su romance y a más que eso, desaparición del mundo de los vivos para dejarlo totalmente solo. Pues Susana ama a un muerto. "Una muerta ama a un muerto y es esta la puerta por donde Susana escapa al dominio de Pedro Páramo. Pues si el cacique tiene dominios, ella tiene demonios. Loco amor, lo llamaría Bretón; loco amor de Pedro Páramo hacia Susana San Juan y loco amor de Susana San Juan hacia ese nombre de la muerte que es Florencio. Pero no loco amor de Susana y Pedro. Susana San Juan viaja sola hacia la muerte. No comparte con Pedro Páramo, ni la infancia, ni el erotismo, ni la pasión, ni el interés : Pedro Páramo ama a una mujer radicalmente separada de él a un fantasma que le precede a la tumba.

Pero sólo porque Susana ya estaba muerta y Pedro no lo sabía. Pedro le debe a Susana su herida, Susana lo invita a reconocerse en la muerte" (53)

Y es que en definitiva, la muerte influye la concepción mental de Rulfo sobre la vida, no han sido pocos los autores que adjudican la personalidad nostálgica de Juan Rulfo, a la presencia de la muerte en su vida desde temprana edad. Recordemos : su padre muere asesinado siendo Rulfo un niño apenas y su madre muere dos años después, tres tíos de Rulfo mueren también asesinados antes de los 33 años, igual que el padre.

Comala está sola, es decir, es un pueblo muerto como lo señala Manuel Durán : "Hacia 1947, Rulfo regresa casi por casualidad a la pequeña Ciudad de San Gabriel. Allí había vivido, allí había ido a la escuela. Había vivido allí 30 años antes. La Ciudad estaba abandonada, casi desierta. Donde antes vivían siete u ocho mil habitantes, apenas quedaban unas 150 personas. Calles desiertas, puertas y ventanas cerradas. (...) Rulfo averigua hablando con los pocos, poquísimos habitantes de San Gabriel (Una Ciudad, como el mismo Rulfo ha señalado, que ha perdido hasta el nombre, ya que hoy se llama Venustiano Carranza), que el hundimiento y la muerte de la Ciudad se deben a la cruel actuación de un cacique, cuya violencia ha arruinado la existencia misma de la Ciudad. Allí, en aquél momento debió comenzar a gestarse la novela de Rulfo. Como un intento de explicación, como un esfuerzo para salvar en el arte lo que la historia y la crueldad humana habían destruido. No significa esto, claro está que la novela sea un fiel

(53) Fuentes, Carlos. Op. Cit. Pág. 28 y 29

trasunto de lo que ocurrió en San Gabriel sino que el impacto emocional del regreso a lo que era en efecto, el lugar más cálido e íntimo en la vida de Rulfo, el lugar en el que había conocido el calor del hogar, el amor de la madre y el padre, y que ahora hallaba en ruinas, debe haber sido el resorte inicial, la fuerza motivadora esencial para la novela " (54)

Rulfo mismo reconoció que la muerte era un personaje central de su obra : "Yo quise que fuera un hombre ya muerto el que contara la historia. Originalmente sólo Susana San Juan estaba muerta y desde la tumba, estableció sus relaciones con los demás personajes que también habían muerto. El mismo pueblo estaba muerto (55)

La muerte pues, está presente en los personajes de Rulfo como una alternativa de la vida. En donde el sentido, de que sin una vida plena y satisfactoria quizá la muerte pueda resultar menos dolorosa y más descable.

Con lo anterior no queremos, por supuesto, señalar a Rulfo como necrófilo, de ninguna manera. Pensamos que el señalar la realidad humana como una larga cadena de sucesos trágicos y tristes, puede conducir a pensar la vida antes que la muerte como una realidad que debemos entender susceptible de mejorar. En este

(54) Durán, Manuel "Miradas sobre Pedro Páramo" La Jornada Semanal No. 37 25 de febrero de 1990 Pág. 21

(55) Benítez, Fernando. Op. Cit. Pág. 8

sentido entendemos a Rulfo, como un escritor que nos muestra la muerte, sí, pero como una forma de cuestionar una realidad que puede superarse.

A lo largo de la obra de Juan Rulfo nos encontramos con que la mayoría de sus personajes está acompañado por la muerte, van de la mano por ese mar de lágrimas que es la vida. Unas veces se observa un desprecio hacia ella, -sobre todo cuando no es la propia-, como en el caso de "El hombre" : "... ya por último le dí una patada al muertido y sonó igual que si se la hubiese dado a un tronco seco" (56) o en todo caso hay una sumisa aceptación por la misma. Inclusive, en ocasiones, son los propios personajes los que deciden voluntariamente dar el paso de la vida a la muerte : así, Eduviges y Dorotea en Pedro Páramo aceptan la muerte como definitiva quietud y término de una vida que no les ha dado nada. Pero, a veces también se lucha desesperadamente por salvar la vida como ocurre en el caso de "Diles que no me maten" : "...mfreme Coronel! -pidió él-. Ya no valgo nada. No tardaré en morirme solido, derregado de viejo. ¡No me mates!" (57). Momentos alentadores en la narrativa de Rulfo, pues suponen una rebelión del personaje contra su propio destino y contra el ambiente de inmovilidad que domina su mundo. Otro ejemplo de lo anterior sería el padre que quiere salvar a toda costa a su hijo de las garras de la muerte en "¿No oyes ladrar a los perros?".

(56) Rulfo, Juan. "El llano en llamas". Ed. F.C.E. 1973 Pág. 90

(57) Ibid. Pág. 57

En ambos casos el final es negativo, los personajes no consiguen sus objetivos, pero por lo menos aparece la característica de la rebelión de la lucha que tan poco frecuente es en Rulfo.

Carlos Fuentes opina que la novela Pedro Páramo está íntimamente relacionada con el tema de la muerte "Pedro Páramo es una novela misteriosa, mística, musitante, mugiente y sobre todo muda. Pedro Páramo concentra así todas las sonoridades muertas del mito. Mito y muerte : esas son las dos "EMES" que coronan todas las demás antes de que las corone el nombre mismo de México. En resumen, Pedro Páramo es un murmullo de polvo desde el otro lado del río de la muerte." (58)

Como ya comentamos en la biografía de Rulfo, uno de los nombres que tuvo la novela fue "Los murmullos" y "Juan Preciado", al violar radicalmente las normas de su propia presentación narrativa para ingresar al mundo de los muertos de Comala dice : "Es cierto 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 reventaron las cuerdas" (59). Cuando Juan Preciado es vencido por los murmullos, la narración deja de hablar en primera persona y asume una tercera persona colectiva : de allí en adelante es el *nosotros* el que habla.

(58) Fuentes, Carlos. "Breves nostalgias sobre Juan Rulfo". En *Inframundo*, Ed. Del Norte Pág. 25

(59) Rulfo, Juan. "Pedro Páramo" Pág. 75

Desde la perspectiva de Jung es probable que Pedro Páramo sólo pueda reconocerse y reconocer a Comala como una ausencia que vendrá : la muerte.

"Pedro Páramo es en cierto modo una telemaquia, la saga de la búsqueda y reunión con el padre. Pero como el padre está muerto -lo asesinó uno de sus hijos, Abundio el arriero- buscar al padre y reunirse con él es buscar la muerte y reunirse con ella. Esta novela es la historia de la entrada de Juan Preciado al reino de la muerte, no porque encontró la suya, sino porque la muerte lo encontró a él." (60)

(60) Fuentes, Carlos. Op. Cit. Pág. 26

RELIGION

Rulfo alude repetidas veces al sincretismo religioso como uno de los móviles principales de su obra; es parte de nuestro mestizaje hispanoamericano, tema social de tal magnitud que refleja un sistema inoperante de falsos valores que han pasado a un nivel tal que se ha sustituido el cristianismo por una fe fanática, y la mercantilización de los rituales y de las prácticas como en "Talpa" y "Anacleto Morones". Así lo expresa Rulfo en su obra transformándolo y refiriéndose a él para entender la historia.

"En eso pensábamos Natalia y yo y quizá también Tanilo, cuando íbamos por el camino real de Talpa, entre la procesión; queriendo llegar los primeros hasta la Virgen, antes que se le acabaran los milagros (61).

Pero Tanilo comenzó a ponerse más malo. Llegó un rato en que ya no quería seguir. La carne de sus pies se había reventado y por la reventazón aquélla empezó a salirse la sangre. Lo cuidamos hasta que se puso bueno. Pero, así y todo, ya no quería seguir : "me quedaré aquí sentado un día o dos y luego me volveré a Zenzontla" Eso nos dijo. (62)

Pero Natalia y yo no quisimos. Había algo dentro de nosotros que no nos dejaba sentir ninguna lástima por ningún Tanilo. Queríamos llegar a él a Talpa, porque

(61) Rulfo, Juan. "El llano en llamas". Op. Cit. Pág. 59

(62) Ibid.

esas alturas, así como estaba, todavía le sobraba vida. Por eso mientras Natalia le enjuagaba los pies con aguardiente para que se le desincharan, le daba ánimos. Le decía que sólo la Virgen de Talpa lo curaría. Ella era la única que podía hacer que él se aliviara para siempre. Ella nada más. Había otras vírgenes; pero sólo la de Talpa era buena. Eso decía Natalia.

En su literatura los personajes provienen de una historia pasada y recuerdan la promesa de Dios, se mueven entre la rebeldía, la culpa, la desesperanza y la esperanza; muchos de los relatos de "Nos han dado la tierra", "Macario", "¿No oyes ladrar a los perros?", "Talpa" y sobre todo la novela forman un sentido universalista porque revelan una práctica histórica enajenante.

En el mundo de Rulfo el trasfondo religioso se manifiesta en una visión cristiana. Este determina la tensión prevalectante entre la visión desesperanzada de la historia y la esperanza en una posibilidad de futuro.

"Yo busqué, al igual que Fernando Benítez, el sincretismo entre lo español y lo indígena. Eso que Fernando llama la raíz del meztizo no es sino el sincretismo en que nos dejó España, que nos dejó a medias entre el cristianismo y la religión. Así como quedamos a medias en la religión, también nos quedamos a medias en la cultura" (63).

(63) Jiménez, de Baez Yvette. Op. Cit. Pág. 32

A pesar de que a Pedro Páramo no le interesa obtener el perdón de Dios, aún con el comportamiento que ha tenido a través de su vida, busca al padre Rentería para que le dé a su hijo los santos óleos sin importarle si los merece o no y cuánto hay que pagar, lo importante es no dejar a Miguel Páramo sin el "perdón" de sus pecados.

"Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo : El caso de su sobrina Ana, violada por él según el juicio de usted; las ofensas y la falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídese ahora, padre, considérela y perdónela como quizá Dios lo haya perdonado.

Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó" (64).

Rulfo busca en la interioridad específica y cotidiana del hombre los signos liberadores, despojando a sus personajes de solemnidad o de grandeza exterior, tal vez por ello es que no le interesa dar a conocer físicamente a sus personajes, por lo regular son menos que héroes, sus criaturas son profundamente humanas y carentes de integridad.

(64) Rulfo, Juan. "Pedro Páramo" Op. cit. Pág. 35

Como ya hemos mencionado, el tema de la religión es una constante no sólo por el lenguaje que expresa cada uno de los personajes (lenguaje muy nuestro) sino porque aparece en casi todos ellos.

En el padre Rentería y Macario aparece como ejemplo de crisis religiosa, por la obsesión del pecado y la duda de la salvación. Hay otros personajes que van más allá al negarla como recursos de salvación, éste es el caso de Susana San Juan que muestra su inconformidad ante el creador por no haberle permitido quedarse con el hombre que ella amaba "Señor, ¡Tú no existes!, Te pedí tu protección para él". (65)

Otro personaje es Eduviges quien a pesar del "buen comportamiento" que tuvo en vida, atentó con la mano de Dios suicidándose. A pesar de la búsqueda de Dios ninguno de los personajes en la obra de Juan Rulfo encuentra consuelo en la Religión. Cuando Juan Preciado pregunta a Dorotea por su alma; ella contesta despectivamente : "Ha de estar vagando por la tierra como tantas almas buscando que los vivos recen por ella" (66). Pues bien, en estos y en otros personajes la religión no ofrece la salvación porque de alguna u otra manera no ha cumplido con la "exigencia" (tal vez irracional de Dios" por lo tanto el cielo, la promesa de resurrección y el perdón quedan totalmente alejados del hombre que vive en la obra de Rulfo.

(65) Ibid. Pág. 15

(66) Ibid. Pág. 85

Cuando Pedro Páramo imagina a Susana San Juan en el cielo nos dice :

"A centenares de metros, encima de todas las nubes, más mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte a donde no llegan mis palabras" (67)

El cristianismo con su ideario de servicio, de síntesis de amor y libertad, lugar en donde se revela Dios, con la posibilidad de perdón y de la resurrección, pretende concentrar todo el quehacer histórico en sí mismo. proclamándose el principio rector, el poder absoluto y es muy posible que esté condenado a desaparecer por su carácter ahistórico y deshumanizante, de ahí la pulverización de Pedro Páramo.

Rulfo promueve a través de sus obras más que la condena al hombre individual y comunitario, la manifestación de un orden necesario que destruya la falsa moral y el fanatismo religioso para que se puedan dar los procesos históricos liberadores.

(67) Ibid. Pág. 19

CULPA Y PECADO

En Pedro Páramo se centra el mundo censurado y negado; donde la culpa y el pecado están inertes dentro de la novela, los caminos a la liberación futura o sea el perdón y el reino de los cielos se ven destruidos, nadie, absolutamente nadie podrá entrar, estará en la tierra viviendo su propio infierno como alma en pena.

En la literatura sólo se encuentran sus criaturas en la búsqueda voraz y la desesperanza de los personajes, destacando una visión pesimista y desoladora.

Por ejemplo, la novela concluye con la muerte definitiva (sin posibilidad de regeneración): El hombre desaparece sin voz (sin poder y sin cuerpo); queda sólo una súplica que se manifiesta, como característico de las ánimas y de los vivos suplicantes en la novela :

"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". (68)

Uno de los personajes claves es el padre Rentería quien está llamado a intensificar los vínculos fraternos que nos unen con Dios padre. Tiene o muestra un conflicto entre la práctica de su ministerio y su naturaleza humana, con su fe y misión, se

(68) Ibid. Pág. 15

culpa por haber mercantilizado su iglesia a cambio, como Judas, a cambio de unas monedas. Ha descuidado su función pastoral por "el temor de ofender a quienes lo sostienen".

"Todo esto que sucede es por mi culpa -se dijo-. El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad : ellos me dan mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora. Y éstas son las consecuencias. Mi culpa. He traicionado a aquéllos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si en el último momento... (69)

Otro fragmento es la presencia de los hermanos incestuosos que esperan la llegada de su "hora" sintiéndose culpables por amarse en contra de la voluntad del creador.

"-¿A donde fué su marido?

No es mi marido. Es mi hermano; aunque él no quiere que se sepa. ¿Que a dónde fué? De seguro a buscar un becerro cimarrón que anda por ahí desbalagado. Al menos eso me dijo.

-¿Cuánto hace que están ustedes aquí?

-Desde siempre. Aquí nacimos.

-Debieron conocer a Dolores Preciado.

(69) Ibid. Pág. 4

-Tal vez él, Donis. Yo sé tan poco de la gente.

Nunca salgo. Aquí donde me ve, aquí he estado sempiternamente...

Bueno, ni tan siempre. Sólo desde que él me hizo su mujer. Desde entonces me la paso encerrada, porque tengo miedo de que me vean. El no quiere creerlo, pero ¿verdad que estoy para dar miedo? . Y se acercó a donde le daba el sol-. Míreme la cara! (70)

En los cuentos el pecado aparece casi siempre en el mismo sentido que en la novela, aunque a veces los personajes son castigados por pecados que no han cometido, tal vez es el caso del cuento "Es que somos muy pobres".

"Mi mamá no sabe porque Dios la ha castigado tanto al darle unas hijas de ese modo, cuando en su familia, desde su abuela para acá, nunca ha habido gente mala. todos fueron criados en el temor de Dios y eran muy obedientes y no le cometían irreverencias a nadie, todos fueron por el estilo. Quién sabe de donde les vendría a ese par de hijas suyas aquél mal ejemplo. Ella no se acuerda, le da vuelta a todos sus recuerdos y no ve claro dónde estuvo su mal o el pecado de nacerle una hija tras otra con la misma mala costumbre. No se acuerda y cada vez que piensa en ellas, llora y dice : "Que Dios las ampare a las dos" (71).

(70) Ibid. Pág. 66

(71) Rulfo, Juan "El llano en llamas" Op. Cit. Pág. 33

Tanto en Macario como en Talpa el pecado se convierte en tema esencial. en "Macario" la obsesión de comida se convierte en el medio de luchar contra el pecado. Pecado que se presenta como una realidad física ajena a él mismo.

"Aquí nadie me hace nada. Mi madrina no me regaña porque me vea comiéndome las flores de su obelisco, a sus arrayes, o sus granadas. Ella sabe lo entrado en ganas de comer que esoy siempre. Ella sabe que no se me acaba el hambre. Que no me ajusta ninguna comida para llenar mis tripas aunque ande a cada rato pellizcando aquí y allá cosas de comer. Ella sabe que me como el garbanzo remojado que le doy a los puercos flacos. Así que ella ya sabe con cuánta hambre ando desde que me amanece hasta que me anochece. Y mientras encuentre de comer aquí en esta casa, aquí me estaré. Porque yo creo que el día en que deje de comer me voy a morir, y entonces me iré con toda seguridad derecho al infierno y allí ya no me sacará nadie, ni Felipa, aunque sea tan buena conmigo, ni el escapulario que me regaló mi madrina y traído enredado en el pescuezo..." (72)

Rulfo además utiliza la identificación de culpa en otros dos cuentos. En "¿No oyes ladrar a los perros?", el padre encorvado bajo el peso del hijo, que es el culpable, en "Diles que no me maten"; en la propia figura del viejo que ha estado huyendo treinta y cinco años. En la obra del escritor los personajes no pueden liberarse de su culpabilidad, lo cual hace que estos vivan aún más, en un mundo pesimista, donde la culpa y el pecado son los ejes de sus vidas.

EL AMOR

Como uno de tantos ejes de la novela Pedro Páramo está el tema del amor, elemento por demás indispensable de toda historia que haya ganado dentro de la literatura universal, el grado, categoría o denominación de clásica.

La obra de Juan Rulfo es una búsqueda amorosa, atenta, obsesiva, que las circunstancias suelen hacer angustiosas y hasta parecer contradictorias.

Rulfo toma el amor con los signos e indicios que trazan a los hombres en su trayectoria diaria, en sus relaciones afectivas en sus subidas y bajadas. Así como en la locura, el sueño, el silencio, el deseo, el pecado y en sus disfrazadas intenciones.

Pedro Páramo no mide el daño que le causa a Doloritas al inventar un amor que no existe sólo por conseguir las tierras de esta.

"Mañana vas a pedir la mano de la Lola. Pero cómo quiere usted que me quiera, si ya estoy viejo.

- La pedirás para mí. Después de todo tiene alguna gracia. Le dirás que estoy muy enamorado de ella. Y que si tiene a bien. De pasada, dile al padre Rentería que nos arregle el trato" (73)

(73) Rulfo, Juan. "Pedro Páramo" Op. Cit. Pág. 48

En la narrativa del escritor hay un sin fin de maneras de significar el amor, sin embargo, hay dos que caracterizan mejor a éste. El amor entre hombre y mujer (que no siempre son vistos desde la perspectiva sexual sino que también son sentimientos afectivos y la otra forma es entre padres e hijos.

En el cuento "El gallo de oro" Bernarda Cutiño inspira grandemente el deseo sexual a Dionisio Pinzón y al mismo tiempo se muestra la tristeza de su hija por el fallecimiento de su madre, Bernarda Cutiño.

"¿Por qué no me avisaste que estabas muerta Bernarda?

A los gritos acudió su hija Bernarda la Pinzona. Y sólo al ver a ésta Dionisio Pinzón pareció calmarse. Ven a despedirte de tu madre -le dijo a la muchacha-. Ella, comprendiendo lo que había pasado, se precipitó, arrojándose en el regazo de su madre muerta". (74)

En el resto de los cuentos domina el amor carnal más que el amor sentimental. en el cuento "En la madrugada" el patrón sostiene relaciones íntimas con Margarita. "Se dirigió al corral para abrirle el zagúan al viejo Esteban. Pensó también en subir el tapanco, para deshacer la cama donde él y Margarita habían pasado la noche". "Si el señor cura autorizara esto, yo me casaría con ella; pero estoy seguro de que armará un escándalo si se lo pido. Dirá que es un incesto y nos excomulgará a los dos" (75)

(74) Rulfo, Juan "El gallo de oro" Ed. Era. 1980 Pág. 99

(75) Rulfo, Juan "El llano en llamas" Op. Cit. Pág. 50

Y en "Talpa" lo erótico y lo sexual no tienen correspondencia con lo amoroso.

"Yo ya sabía desde antes lo que había dentro de Natalia. Conocía algo de ella. Sabía por ejemplo, que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol del mediodía, estaban solas desde hacía tiempo. Ya conocía yo eso. Habíamos estado juntos muchas veces; pero siempre la sombra de Tanilo nos separaba : sentíamos que sus manos ampolladas se metían entre nosotros y se llevaban a Natalia para que lo siguiera cuidando. Y así sería siempre mientras él estuviera vivo". (76)

Y qué podemos decir ante la novela Pedro Páramo, es una historia de amor. Un amor fracasado lleno de sueños y delirios de ensoñación y de deseo en el cual se desea lo que no se puede obtener o realizar son amores que convierten a los personajes en criaturas desoladas. Pedro Páramo quien pareciera un hombre sin sentimientos, cruel y despiadado nos muestra un amor capaz de hacer llorar y sentirlo menos grotesco y miserable.

"Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que pensaba, pensaba en tí Susana" (77)

"Pensaba en tí Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papelotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos

(76) Ibid. Pág. 54 y 55

(77) Rulfo, Juan. "Pedro Páramo". Op. Cit. Pág. 21

encima de él, arriba de la loma, en tanto nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. "Ayúdame, Susana". Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. "Suelta más hilo".

El aire nos hacía reír : juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío". (78)

"Susana - dijo. Luego cerró los ojos-. Yo te pedí que regresaras... Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de la luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan". (79).

Así como Don Quijote tuvo a su Dulcinea, Florentino Ariza amó a Fermina Daza en "El amor en los tiempos del Cólera", el homosexual se enamora del guerrillero en "El beso de la mujer araña". Pedro Páramo vive y muere emocionalmente para Susana San Juan. Y es ella, quizá la personificación de la venganza, pues nadie

(78) Ibid. Pág. 18

(79) Ibid. Pág. 158

más pudo enfrentar su poder, ni los mismos caciques de la región. Recordémos que no había mujer en la Media Luna que no quisiera estar en los brazos de ese hombre tan dominante y poderoso, y quizá precisamente por ello seductor; es Susana San Juan, la revancha que el destino se toma de Pedro Páramo, pues que mayor dolor y tragedia de una vida, que ahí en el único lugar en que Pedro Páramo tiene sinceridad y pureza : el corazón, las cosas se le niegan.

Susana San Juan, reúne todos los encantos del amor de una vida; es el despertar del amor, en el juego infantil, en la complicidad, en el despertar sexual, en la afioranza del recuerdo a distancia cuando ella se va. Y, por si fuera poco, en la extraordinaria belleza física que Rulfo nos deja sentir a través de Pedro Páramo. Pero... no, Pedro Páramo, que al parecer, sólo tiene que mover los hilos de su voluntad para acceder a algo, encuentra en el amor la única huella de él, como todo mortal, es humano, y de ninguna manera, el Semi-Dios de Comala. Porque aquéllo que más ama, o quizá lo único que verdaderamente ama y desea, le es inalcanzable y no por cuestión física, pues cuando decide que Bartolomé venga a vivir a Comala con su hermosa hija, lo logra, y cuando quiere poseer a Susana, casi lo logra a no ser porque Susana de su vida y de sus sueños gime al contacto de sus caricias, pero gime y se abre para otro "Tengo la boca llena de tí, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios..." (80) no para el poderoso Don Pedro, no para el hombre que más la ama y que la ha llevado en el corazón como nadie quizá en toda la faz de la tierra.

(80) Ibid. Pág. 145

Es como en "El principio del placer" de José Emilio Pacheco, el amargo descubrimiento de que la vida no se parece a nuestros sueños ni a nuestra concepción de pureza. Malena no era vírgen, ni siquiera recatada como lo creía; Susana San Juan venía de una relación incestuosa y amaba, además, a otro hombre. Los enmascarados, rivales acérrimos en el ring, eran grandes amigos.

Por eso la soledad de Pedro Páramo es otra de las soledades de Comala que Juan Preciado encuentra a su llegada. La soledad de "Don Pedro" que nunca ha realizado el amor más grande de su vida. Aquí también Rulfo es un maestro, pues al decirnos de las lágrimas de amor de Pedro Páramo, nos da la única venganza que como lectores tenemos de la falsa omnipotencia de un mortal como lo es Pedro Páramo. Un tirano que se desmorona y es que fisura de su alma fue abierta por el sueño infantil de Susana como afirma Jung.

SOLEDAD

La atmósfera en que se desarrollan los cuentos y la novela nos describe una realidad en donde cada uno de los personajes sienten la soledad. Una soledad interna, una incomunicación que provoca en el lector un vacío y en ellos desolación.

No basta en los personajes vivir como almas en pena en un mundo de violencia, carente de amor y de esperanza; ni siquiera pueden aspirar al amor de Dios por ser pecadores, incluso entre los seres más allegados se percibe esa incompreensión y aislamiento.

Si les preguntamos a estas infelices criaturas cuál es el castigo que les pesa más, casi sin temor a equivocarnos podríamos decir que es la soledad. Una soledad que aparece al principio y al final de la novela cuando muere Doloritas y su hijo se queda solo y en la muerte de Pedro Páramo cuando todos lo abandonan, hasta Susana San Juan, su único amor. O tal vez a Miguel Páramo quien al morir el pueblo acude a su entierro sólo por guardar las apariencias con el patrón o por que le pagaron para que le lloraran, en funerales en donde las sillas quedan vacías por el poco interés, como en el caso de Dorotea, "¿te acuerdas Justina? acomodaste las sillas a lo largo del corredor para que la gente que viniera a verla esperara su turno. Estuvieron vacías y mi madre sola en medio de los cirios; su cara pálida y sus dientes blancos asomándose apenas entre sus labios morados, endurecidos por la amoratada muerte. (...) y tus sillas se quedaron vacías hasta

que fuimos a enterrarla con aquéllos hombres alquilados, sudando por un peso ajeno, extraños a cualquier pena" (81)

No sólo cuando la gente muere se percibe la soledad, se siente apenas una manifiesta su sentir y sus propios deseos como en el caso de los amantes incestuosos en donde el pecado es disculpado ante esta soledad. No había nadie más en el pueblo, el único hombre era su hermano, y ella la única mujer.

Este mismo ambiente también se percibe en el cuento "Diles que no me maten" La angustia que ha vivido Juvencio Nava durante 35 años, una angustia interna que no lo deja vivir ; o en "El gallo de oro", cuando Dionisio pierde no sólo la riqueza material sino también a la mujer que ama por la muerte de ésta.

Los propios personajes se muestran como seres solitarios, incomunicados, Macario vive la mayor parte del tiempo encerrado en su propia educación, el viejo Esteban en el cuento "En la madrugada" ha pasado su vida en un puro viaje con las vacas (82). El narrado de "La cuesta de las comadres" se ha quedado en un pueblo que todos han ido abandonando.

Otra soledad que se percibe tanto en la novela como en los cuentos es el sentimiento de orfandad. En Pedro Páramo, Juan Preciado buscará a su padre y

(81) *Ibid.* Págs. 98 y 99

(82) Rulfo, Juan. "El llano en llamas" Pág. 89

en esa búsqueda descubrirá que no sólo él fue abandonado, sino que abandonados fueron todos los hijos de Pedro Páramo.

En "La herencia de Matilde Arcángel" sucederá lo mismo, el padre culpa al hijo de haber matado a su madre.

En "Diles que no me maten" el capitán se siente desprotegido y manifiesta "es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta".

CAPITULO III

ANALISIS FILMICO DE LA OBRA DE RULFO

TALPA

| | |
|------------------------------|---|
| Dirección : | Alfredo B. Crevenna |
| Producción : | (1955) Cinematografía Latina |
| Argumento y Guión : | Edmundo Baez, basado en el libro homónimo de Juan Rulfo |
| Fotografía en color : | Rosalfo Solano |
| Música : | Lan Adomián |
| Edición : | Gloria Schoemann |
| Intérpretes : | Lilia Prado, Jaime Fernández, Victor Manuel Mendoza, Leonor Llausas, Hortensia Santoveña |
| Duración : | 1 hora 28 minutos |

Tras el éxito editorial (pero sobre todo cultural) de los breves pero insuperables obras literarias de Juan Rulfo, se hicieron inevitables los múltiples intentos de adaptación a la pantalla del peculiar universo (asfixiante, obsesivo, barroco, realista, mágico, etc.) de este autor, auténtico, clásico de letras latinoamericanas. Pero puede decirse que la riqueza conceptual y temática que Rulfo plasmó en el "Llano en llamas" y "Pedro Páramo" cayeron de perlas a una cinematografía, que sobre todo desde mediados de la década de los 50's se encontraba en una parálisis agobiante. En un principio fue "Talpa" filmada por Alfredo B. Crevena, justo a la mitad de la citada década (1955), y de ahí en adelante las adaptaciones se sucedieron de manera inevitable. Pero veamos un poco de la biografía de este hombre, que marca el punto de partida para las adaptaciones rulfianas.

ALFREDO B. CREVENA.

Nació el 22 de abril de 1914 en la ciudad de Frankfurt-Main, Alemania. Aficionado al cine desde la edad de 10 años, estudió física y química en la Universidad de Oxford, por lo que muy pronto estuvo en contacto con lo relacionado al material filmográfico al ser contratado por la compañía Agfa. Su primer largometraje fue realizado en Europa con el título de "La princesa Turandot" en el año de 1936 por lo que fue calificado como el director más joven de Europa.

A los 24 años se traslada a México y lo invitan a trabajar en la readaptación del guión de la película "La noche de los mayas" en la cual desarrolló el cargo de asesor técnico. Su primer largometraje realizado ya en México fue en el año de 1944 con el título de "Adán, Eva y el diablo".

Tiene en su haber 120 películas dirigidas, dentro de las cuales las que le han dado más satisfacciones son : Muchachas de uniforme (1950), premiada en Berlín por ser la mejor película extranjera basada en una obra teatral alemana; "La rebelión de los colgados (1954), reconocida en Venecia, y Talpa (1955), basada en una obra de Rulfo y que fuera premiada en Cannes como la mejor película folclórica.

Para una mejor comprensión del trabajo que Alfredo B. Crevenna hace en Talpa veamos su filmografía :

| | |
|------|---|
| 1944 | Adan, Eva y el diablo |
| 1947 | Algo flota sobre el agua |
| 1948 | La dama del velo |
| 1949 | El rencor de la tierra (Prueba de Dios) |
| | Otra primavera |
| | Las joyas del pecado |
| 1950 | Huellas del pasado |
| | Muchachas de uniforme |
| 1951 | La mujer sin lágrimas |
| | Mi esposa y la otra |
| | Angélica (Un día de lluvia) |

| | |
|------|---|
| 1952 | Apasionada |
| 1953 | Casa de muñecas |
| | Orquídeas para mi esposa |
| | Si volvieras a mí |
| | El gran autor |
| 1954 | Dos mundos y un amor |
| | La rebelión de los colgados (co- dirección : Emilio Fernández) |
| | Una mujer en la calle |
| | Pueblo, canto y esperanza |
| | Un episodio |
| 1955 | Amor y pecado |
| | Donde el círculo termina |
| | Talpa |
| 1956 | Yambaó |
| 1957 | El hombre que logró ser invisible |
| 1958 | Quinceañera |
| 1959 | Gutierritos |
| | Chicas casaderas |
| | Sendas prohibidas |
| 1960 | Azahares rojos |
| | Teresa |
| 1961 | Sol en llamas |
| | Echenme al vampiro |
| | La casa de los espantos |

1962

Rostro infernal

La huella macabra

La fierecilla del puerto

Los parranderos

1963

Dos alegres gavilanes

Dos inocentes mujeriegos

Los hermanos Barragán

La sombra del Mano Negra

El texano

El pueblo fantasma

1964

Los novios de mis hijas

Neutrón contra el criminal sádico

Neutrón contra los asesinos del karate

Cada oveja con su pareja

Para todas hay

Aventura al centro de la tierra

Los endemoniados del ring

La mano que aprieta

1965

Una mujer sin precio

Gigantes planetarios

El planeta de las mujeres invasoras

El secreto del texano

Vuelve el texano

1966

Santo El enmascarado de Plata, vs. la
invasión de los marcianos

- 1967
- 1968
- 1970
- 1971
- 1972
- 1973
- 1974
- 1976
- Santo El enmascarado de Plata, vs. los villanos del ring
- La venus-maldita
- Pasión oculta
- Seguiré tus pasos
- Cómo pescar marido
- Blue Demon en pasaporte a la muerte
- No se mande profe (las chicas ye-ye)
- Arriba las manos texano
- Una horca para el texano
- Los problemas de mamá
- El día de las madres
- Las impuras (las inadaptadas)
- El juicio de los hijos
- El ídolo
- Dos mujeres y un hombre
- La satánica
- Yesenia
- Santo y el águila real
- Santo contra la magia negra
- La mujer del diablo
- Las bestias del terror
- El poder negro (Black power)
- Acorralados
- Los temibles
- Los cuatro dedos

| | |
|------|--|
| 1977 | El látigo El látigo contra satanás Alguien tiene que morir La hora del jaguar Penthouse de la muerte Puerto maldito |
| 1978 | Su verdadera vocación Juan el enterrador Cañada de lobos |
| 1979 | Pesadilla mortal La isla de Rarotonga El preso número nueve La venganza del matón |
| 1980 | El muro de la tortilla La salvaje ardiente Infierno de la selva De pulquero a millonario (el comunista millonario) |
| 1981 | Me lleva la tristeza El puño de la muerte (Santo vs. la diosa del crimen) Santo vs. la reina del Kung Fu |
| 1982 | El mexicano feo |
| 1983 | Las limpias Albures mexicanos |

| | |
|------|----------------------------------|
| | Los matones del norte |
| | El gran relajo mexicano |
| | La fuga de Carrasco |
| | Ser charro es ser mexicano |
| 1984 | Mas buenas que el pan |
| | Casa de muñecas para adultos |
| 1985 | La muerte del federal de caminos |
| | Secuestro de un policía |
| | Cacería implacable |
| 1986 | Cinco nacos asaltan Las Vegas |
| 1987 | Carga ladeada |
| | El chácharas |
| | El garañón |
| | Programado para morir |
| | Los Sanchos también lloran |
| 1988 | Rumbera caliente |
| | Esos pícaros rancheros |
| | La sombra del Tunco |

Como podemos ver, la amplia experiencia que un director tenga no es garantía de una mejor producción, y si a esto aunamos la política cultural que el Estado maneja, (poco apoyo al fomento de la cultura cinematográfica del pueblo), los resultados nunca serán muy buenos. Tal es el caso de Talpa, punto de partida para el transvase de los excelentes relatos que conforman el primer libro rulfiano y que sin embargo, no pudo darse dentro de una producción independiente, sino que tuvo que apearse a los condicionamientos del cine industrial.

La película de Crevenna, todo un esfuerzo productivo para su época (color, reparto, cinemascop y varias semanas de rodaje en exteriores escogidos especialmente para ella), resultó infinitamente ajena a la imaginación literaria del autor, pues su única pretensión era dar a los inversionistas un considerable margen de ganancia.

Crevenna, según sus propias palabras, no elige adaptar "Talpa", es el productor Alfonso Lagos quien pone el cuento en sus manos, con la indicación de que la película sea rentable.

Por lo tanto, no es de extrañar que sus preocupaciones fueran dirigidas mas a la explotación del conflicto meramente sexual y el aventurero que encuentra a su cuñada un objeto más de deseo. Cuestiones éstas que atraen a un público acostumbrado a ser estimulado en el morbo de la pasión superficial y momentánea más que a la sensibilización de una tragedia humana como es la enfermedad incurable de Tanilo, así como el fanatismo religioso que explica a un pueblo, redimido solamente por la fe religiosa y marginado por las posibilidades reales de una sociedad que le ofrece escasas soluciones a su problemática.

Crevenna deja de lado el conflicto psicológico que plantea Rulfo en su obra. No le interesa profundizar o hacer una buena interpretación, su objetivo es obtener dinero para como él mismo dijo en la entrevista que nos concedió : para poder substir.

Crevenna deja de lado el conflicto psicológico que plantea Rulfo en su obra. No le interesa profundizar o hacer una buena interpretación, su objetivo es obtener dinero para como él mismo dijo en la entrevista que nos concedió : *para poder subsistir.*

Tenemos entonces que, lo que pudo haber sido una gran hazaña por la belleza y profundidad, de la obra resultó un producto infinitamente ajeno a la imaginación literaria del autor. Una trágica historia de erotismo abrupto ("siempre sucedía que la tierra sobre la que dormíamos estaba caliente. Y la carne de Natalia, la esposa de mi hermano Tanilo se calentaba enseguida con el calor de la tierra. Luego aquéllos dos calores juntos quemaban y lo hacía uno despertar de su sueño. Entonces mis manos iban detrás de ella, primero suavemente, pero después la aprotaban como si quisieran exprimirle la sangre...") fue reducida, vía la manifiesta incapacidad de Crevenna y colaboradores en un típico melodrama de adulterio con elementos de represión peligrosa para las piernas de Lilia Prado, el torso desnudo de Jaime Fernández y la predisposición a ser engañado por parte de Víctor Manuel Mendoza

En cuanto a la participación de las estrellas del momento, el productor lo considera necesario, ya que dice que parte del posible éxito de la película depende de gentes que gusten al público.

Sin embargo nosotras diferimos de él, pues creemos que no hay necesidad de llevar a la pantalla actores que nada tienen que ver con los tipos de Juan Rulfo tiene como personajes.

A pesar de que Rulfo nos da a conocer gran cosa del físico de Natalia, el productor sugiere a Lilia Prado que además de ser actriz taquillera ha trabajado desde siempre como rumbera y en este cuento aparece como mujer exótica. A una mujer a la que se le desea.

Las actuaciones responden al cine de los años 50's en donde se ve claramente la influencia del Indio Fernández, la actuación provoca un descenso en la trama similar al de una película ranchera o al estilo campirano, Melodrama Rural, nótese las espuelas, los caballos, el vestuario y los exteriores del cine nacional quedando muy lejos de la recreación literaria.

En cuanto a la fotografía, consideramos que Rosalío Solano está profundamente influenciado por Gabriel Figueroa, y no es que esto sea malo, al contrario Figueroa es un excelente fotógrafo del que se puede aprender mucho; sin embargo en esta adaptación desmerece por las imágenes de la fotografía, sigue una línea de tipo turístico y preocupaciones folclóricas que sólo busca y en la mayoría de los casos logra rellenar los largos espacios de la cinta, por ejemplo los interminables segundos que estamos obligados a ver de volcanes y que nada tienen que ver con el ambiente rulfiano.

"Los ojos seguían la polvareda : daban en el polvo como si tropezara contra algo que no se podía traspasar y el cielo siempre gris como una mancha gris y pesada que nos aplastaba a todos desde arriba más alto y más claro. zambullíamos la cabeza acalenturada en el agua verde, y por un momento de todos nosotros salía humo azul, parecido al vapor que sale de la boca del río, pero poquito después desaparecíamos otra vez entreverados en el polvo, cobijándonos unos a otros del sol, de aquel calor del sol repartido entre todos " (83)

Ambiente que manifiesta la desolación y la desesperanza que internamente vivía cada uno de los personajes de Rulfo.

La fotografía entonces, sólo sirve para alejar al público de los temas centrales y sobre todo, para alargar más la película con fines netamente comerciales.

Respecto a la actuación, no podemos dejar de señalar que en la obra, y así se dice en la película, aparece un hombre (Tanilo) profundamente enfermo, un ser que da asco al olerlo y al sentir tocarlo.

"Desde aquél día que amaneció con unas ampollas moradas repartidas en los brazos y las piernas. Cuando después de las ampollas se le convirtieron en llagas por donde no salía sangre y sí una cosa amarilla como goma de copal que destina agua espesa (84).

(83) Rulfo Juan, El llano en llamas Op. Cit. Pág. 58

(84) Ibid Pág. 54

(...) "No podía tranquilizarnos saber que Tanilo se hubiera muerto de todos modos porque ya se le tocaba, por todo lo que se mortificó por el camino, y la sangre que perdió de más y el coraje y todas esas cosas caen juntas" (85)

Sin embargo, en la película, Victor Manuel Mendoza aparece sólo un poco enfermo, tan galán como su hermano y con una potencia física enviadable, por ejemplo : cuando está danzando da tantos brincos, durante tanto tiempo que en vez de dar lástima da ira, pues su papel es muy poco creíble.

Esta repugnancia ante un ser tan enfermo y diríamos muerto en vida, no se reproduce en la película. Recordemos que Lilia Prado (Juana), duerme aún con su esposo y aún más; lo desea.

Según su propia lógica, no hay motivo para la infidelidad. En el cuento Rulfo sí lo justifica, pues Natalia presenta una gran soledad que la carcome por dentro.

En el cuento las connotaciones sexuales están insinuadas en pocos párrafos pero estos alcanzan a producir una sensación infinita de deseo, mientras que en la película se ven sonrisitas finjidas, un juego de querer y no querer. el texto literario está empapado de una posesión corporal aceptada. Natalia se da porque así lo siente, aunque después venga la culpa .

En el film, sin embargo, en tanto que él filma este hecho se convierte en un alegato moralista en donde la mujer aparece como la seductora -pero casta-.

(85) Ibid. Pág. 55

Podríamos sintetizar los pormenores de la adaptación cinematográfica de la obra de Rulfo, pero no sin reiterar que la gran falla de Crevenna, fue no haber sabido interpretar la obra de Rulfo e intentar alargar el tiempo de un cuento que sólo daba para hacer un cortometraje o en el mejor de los casos un medimetraje.

Algunas de estas alteraciones además de las que ya mencionamos son :

La introducción de mujeres prostitutas, los volcanes, los gallos, la feria, el problema del alcoholismo, la bondad de los ricos hacia los pobres, la pronta recuperación de Tanilo, los celos que quiere provocar Natalia a Esteban con un hombre supuestamente impotente, la caja de muertos, la sospecha del engaño en Tanilo; el semi desnudo de Natalia, el deseo de Esteban por alejarse de poseer a la esposa de su hermano la constante esperanza de Natalia porque Tanilo se aliviara, disminución de culpa antes de lograr el incesto, el reducir el tiempo de la película a cuatro días cuando en realidad en la novela es de 12, y el recorrido, él a caballo y ella a pie como las Adelitas, parece que la película comenzó al revés, cuando vivo Tanilo en el cuento Estaban deseaba con más ahínco a Natalia pero en el film parece ser al revés porque después de la muerte de su hermano se olvida de la culpa patente en ambos y la persigue, la acecha es más la apuñala, por supuesto que esto está muy lejos de la literatura.

EL GALLO DE ORO

| | |
|--------------------------------|---|
| Dirección : | Roberto Gavaldón |
| Argumento : | Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón |
| Fotografía (en color) : | Gabriel Figueroa |
| Música : | Chucho Zarzosa |
| Edición : | Gloria Schoemann |
| Intérpretes : | Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Carlos Jordán, Agustín Isunza, Enrique Lucero, Agustín Fernández y Lina Marín |
| Duración : | 90 minutos |

3.2 "EL GALLO DE ORO"

La película "El Gallo de Oro" tiene su origen en un argumento escrito especialmente para cine por parte de Juan Rulfo. Esta película fue dirigida por Roberto Gavaldón en 1964 y tiene la originalidad, quizá única de haber sido convertida en guión por dos escritores reconocidos en el ámbito mundial, como literatos de renombre y definitivo prestigio : Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, este último nada menos que Premio Nobel de Literatura 1982.

Hablemos en primer lugar del Director, para comprender mejor por qué se llevó de este modo y no de otro el argumento de Juan Rulfo.

Roberto Gavaldón nació en Cd. Juárez, Chihuahua el 7 de junio de 1909. Después de algunos cambios de residencia dentro del País emigra a los Estados Unidos para estudiar Odontología, y es ahí donde comienza su trabajo en el cine, la fuerza del cine norteamericano lo impacta y cada día se siente más atraído por el Séptimo Arte. Participa como extra en varias películas.

A principio de los años 30's regresa a México y se incorpora a la naciente Industria Cinematográfica Nacional, encargándose de actividades modestas. A través de éstas fue que conoció todos los aspectos técnicos del cine. Colabora con Directores como : Gabriel Soria, Juan Orol, José Bohr, Chano Urueta, Alberto Gout, Alejandro Galindo y Raúl de Anda.

Con esta experiencia acumulada, en 1944 debuta como director con la película "La Barraca", llevando a la pantalla la novela Vicente Blasco Ibañez, que obtiene los aricles a la mejor Dirección y 7 más en los diferentes renglones técnico y artísticos. En este primer film Gavaldón supo captar con gran sensibilidad artística el ambiente rural descrito por el novelista. Y es con esta película que empiezan a evidenciarse los rasgos predominantes de su filmografía : La gran capacidad para crear ambientes, la profundidad en la caracterización de los personajes y sobre todo, su gran clasisismo para filmar.

A partir de 1946 forma una estupenda mancuerna con el escritor José Revueltas, esta conjunción de talentos dio al cine mexicano varias cintas las cuales permanecen en el renglón de las mejores de nuestro cine : *A la sombra del puente*, *La Diosa arrodillada*, *La casa chica*, *Rosauro Castro*, *Deseada*, *En la Palma de tu Mano*, *La noche Avanza*, *El rebozo de Soledad*, *Las tres perfectas casadas*, *Sombra Verde* y *La Escondida*. De estos títulos la otra, *En la palma de tu mano* y en menor medida *La Diosa Arrodillada* son melodramas muy logrados en los que es fácil detectar una asimilación hasta cierto punto rigurosa de los grandes exponentes del cine negro norteamericano.

Rosauro Castro y *La Escondida*, son dramas histórico-rurales filmados con mucha noción de la tragedia clásica adaptada a un medio preciso. *La casa chica* y *Las tres perfectas casadas* son prototipos acabados y quizá modelos insuperables de la tragicomedia conyugal a la mexicana, mientras que el resto de los títulos no dejan de tener atributos concernientes sobre todo a lo que se podría llamar una ambición (a veces frustrada de calidad).

Al márgen de la simbiosis fílmica con Revueltas quedan otras obras en las que Gavaldón se sigue mostrando como un realizador muy sobrio y como un técnico eficaz aunque sus ambiciones no logren quedar totalmente plasmadas. En este se encuentran *El niño y la niebla*, su trilogía dedicada al bandido iría dedicada al bandido Heraclio Bernal (Aquí esta Heraclio Bernal, La venganza de Heraclio Bernal y la rebelión de la sierra, realizadas en 1957). *Macario*(1958), drama indigenista inspirado de manera indiscreta en la literatura germana y en los portentos fílmicos del movimiento expresionista; *El siete de copas*(1960)*Rosa blanca* (1961), cinta que estuvo prohibida por más de diez años, supuestamente por su tema antiimperialista; *El gallo de oro* (1964), *Las figuras de arena*(1969) y *El hombre de los hongos* (1975). Quizá por todo esto Gavaldón sea uno de los escasísimos cineastas mexicanos que se prestan para la polémica o para lo que ahora se ha dado en llamar "revaloración histórica".

Gavaldón muere el 04 de Septiembre de 1986.

Roberto Gavaldón ha sido uno de los Directores más aplaudidos por la crítica internacional vemos lo que nos dice al respecto José Felipe Coria : "La relación de Rulfo con el cine estuvo más llena de fracasos que de logros. Sin embargo , con el paso de los años, han quedado tres ejemplos que inauguran, definen y clausuran el cine rulfiano. Se trata de *El despojo*, *La fórmula secreta* y *El Gallo de oro*. Estos son momentos en que la experiencia fílmica rulfiana obtiene sus contornos de perfección inimitable. Las tres cintas reúnen un haz de densidades que abarcan todo el espectro de posibilidades fílmicas. El despojo y la fórmula secreta son ejemplos que, desafortunadamente, no fueron seguidos en el cine nacional. La película de Miguel Gámez contiene sobre todo hoy en día una modernidad que

nadie puede imaginar y mucho menos crear; es una cinta que, sin exagerar, vale más, con todo y sus 42 minutos que en gran parte de la producción estatal de varios sexenios . "El Gallo de Oro" es un caso aparte.

Menospreciada desde el principio, El gallo de oro se erige como una soberbia muestra de las posibilidades de adaptación filmica. Habiendo Rulfo escrito el argumento, tocó a Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón la tarea de volcarlo en el lenguaje estrictamente filmico. La dirección de Gavaldón -entre gélida y lúcida, sobria y calida-, le dio a la película las características definitorias de lo que debería haber sido Rulfo en el cine. A pesar de los detractores, El gallo de oro se sigue viendo como el único largometraje rulfiano que más roza la perfección. Tal vez para que quedara ciento por ciento redondo hubiera sido necesaria la inclusión de José Revueltas como guionista, conocedor de la vida rural y lo suficientemente malicioso como para encontrar los entramados secretos del poder en la historia de azar que es la de ese gallo mágico (...) El gallo de oro no sólo ha sufrido el menosprecio como película , sino también como texto, como literatura. En las obras completas de Rulfo este volúmen de textos para cine, tan bellos y perfectos como cualquiera página de Pedro Páramo o de El llano en llamas, ocupa un lugar que poca gente le ha dado; un lugar igual al de su prodigiosa creación literaria. Rulfo logró la perfección a la primera , tanto en literatura como en cine. El gallo de oro es un argumento magistral escrito con igual maestría, y los demás textos para cine reunidos en el volúmen publicado por ERA en 1980 no le envidían nada los cuentos o a la novela rulfianos. Pero estos textos para cine, hermosos textos factibles de ser filmados o leídos en la banda sonora, a pesar de su espléndida calidad literaria, no pierden ni por un instante su carácter cinematográfico.

Desafortunadamente, si a Rulfo se le considera el padre del boom latinoamericano y su consecuente narrativa actual, no puede decirse lo mismo de su trabajo cinematográfico, ya que sabios ejemplos como *La fórmula secreta* y *El gallo de oro* se volvieron irrepetibles, inauguración y clausura de un cine que siguió los pasos de su precedente trabajo literario, que sólo una obra como la de Rulfo podía seguir, los pasos de la perfección". (86)

El reconocido crítico Jorge Ayala Blanco en México en la Cultura del Periódico Novedades (3 de enero de 1965) nos da su opinión sobre esta película y nos narra un poco de cuál fue el proceso de realización. "En la elaboración de *El gallo de orotodo* estaba preparado para una obra maestra. Se tenía un argumento del novelista Juan Rulfo especialmente concebido para cine y adaptado por dos escritores mayores de Latinoamérica, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez; se había contratado al camarógrafo y al actor que gozan de mayor prestigio en el país, Gabriel Figueroa e Ignacio López Tarso, y no se escatimó centavo alguno en la superproducción en colores, a pesar de la crisis existente en el cine nacional. La idea de Rulfo era crear un extraño tejido de relaciones entre seres marginales, aprovechando las fluctuaciones de fortuna de jugadores emigrantes de feria en feria. El valor del guión de *El gallo de orono* reside ni en la originalidad de sus situaciones ni en la de sus ambientes. Desde este restringido punto de vista en muy poco se diferencia de cualquier otra historia narrada por el cine mexicano de veinte años a la fecha. Lo que importa es la complejidad de los personajes. El guión es una vía de acceso a personajes que no deberían poder reducirse a sentimientos simples o evidentes.

(86) Coria, José Felipe. Periódico Excelsior 04 de Septiembre 1986 Pág. 26

De hecho, lo exclusivamente afectivo apenas existe como nexo entre los personajes de Rulfo. La cancionista (Lucha Villa) se une a los dos hombre que la rodean, el amo y señor de las ferias (Narciso Busquets) y el gallero salido de la nada (Ignacio López Tarso), por medio de una relación mágica. La suerte de los hombres en las peleas de gallos o en los naipes, depende de la presencia benéfica de la mujer. Ambos lo saben irracionalmente y se doblegan a esa idea. El poder que los hombres adquieren mediante el juego no vale nada en sí mismo, queda subordinado a la mujer, a esa transformadora de la realidad que les revela la contingencia de su ser. como el orgulloso cacique Pedro Páramo de la novela homónima, los personajes masculinos de *El gallo de oro* tienen dos dimensiones: una vida exterior en que ellos poseen el poder, y una vida interior en que son poseídos por una pasión insaciable (el juego, la mujer) que los va carcomiendo por dentro. Del choque de estas dos fuerzas procede la dimensión trágica.

Existen pues en *El gallo de oro*, en germen al menos, algunos temas dominantes del mundo de Rulfo. ¿Podemos decir cosa semejante respecto a Roberto Gavaldón, director de la película? Por supuesto que no. En la obra precedente de Gavaldón no hay ninguna idea directriz, ninguna visión personal de la realidad mexicana, ninguna continuidad o preocupación constante. La única impresión que se obtiene al recordar sus películas, desde *La barraca* hasta *Días de otoño*, pasando por *En la palma de tu mano*, *El rebozo de Soledad*, *La escondida* y *Macario* es la de corrección impersonal. El director más solicitado cuando a los productores se les ocurre hacer una cinta "de calidad que dignifique a México en festivales europeos", ha sido siempre un técnico eficiente en cuanto a costos y cumplimiento se refiere, pero frío y sin imaginación. ¿Es posible encontrar con esas casualidades el equivalente cinematográfico de la sequedad y desolación de un mundo novelístico

que parece estar fuera del tiempo y del espacio y sin embargo firmemente asentado en la realidad social ? ¿Quién podría concebir que el encuentro Rulfo-Gavaldón pudiera ser fecundo?

Lo que hizo Gavaldón con un guión que sólo requería sutileza para superar de manera expedita las convenciones, fue ilustrarlo en la forma acostumbrada. Es decir, revestirlo con ese ropaje artificioso y falso que ha creado el cine mexicano sin ninguna connotación real. Puesto que el argumento parecía indicar una fábula, el estilo que le pareció más conveniente fue el de la fantasía, cómoda y numerosamente ejercitada: el folklorismo barato y ampuloso. Lo contrario precisamente del tratamiento necesario. Además de esto, y en detrimento del aspecto humano de los personajes, Gavaldón se dedicó a repetir sus más celebrados éxitos. La figura irónica y trágica del gallero , resulta la versión a colores del indito poetizado de Macario, simpático a fuerza de inofensivo y testarudo; la visión paternalista le niega cualquier rasgo de grandeza hasta sumirlo en el ridículo. A la mujer celosa de su libertad que protagoniza Lucha Villa se le ha vuelto una machorra más y se le viste con la misma indumentaria de la Felix en *La escondida* o *Juana Gallo*, este personaje clave ha sido totalmente nulificado, su relación mágica con los personajes masculinos no aparece sino como madrinazgo, Gavaldón en buen feminista hizo de ella un amuleto con faldas capaz de entonar doce canciones. Menos deformado el personaje de Narciso Busquets, no por eso se salva de la grandilocuencia al ser accionado por una voluntad que confunde el poder con alardes de fanfarronería, desplantes y gritos de matón de película de caballitos de ínfima categoría.

Los verdaderos conflictos que mueven a estos tres personajes carecen de relieve, fueron escamoteados. La película se vuelve una sucesión monótona de canciones, peleas de gallos y discusiones agrías, que se repite una y otra vez, y parece que no terminará nunca. Y al final, después de una escena amorosa donde lo único que vemos es al amante engañado enfundándose la cartuchera, y después de la derrota en el palenque malograda desde su inicio por una irrupción sorpresiva y teatral, la conclusión violentamente sarcástica del gallero regresando de nuevo a la nada, aparece fuera de tono, grotesca y hasta arbitraria : contagiado por el director, el espectador se interesa más por la canción omnívora de Lucha Villa.

Incluso el lenguaje de los diálogos escritos por Rulfo, cuya exactitud demuestra gran conocimiento del habla popular, se mueve en el vacío. Al ser subrayado su aspecto localista e inavital, se vuelve arma de dos filos: un rosario de dichos y frases retorcidas de filología para exportación, fundamentalmente anticinematográfico.

¿Por qué el productor Barbachano Ponce que en otras ocasiones ha mostrado mejor gusto no escogió otro director? Tal vez obligado por las circunstancias, creyó que no importa quién puede hacer una buena película si cuenta con un buen guión, o quiso desafiar a la lógica más elemental dejándose llevar por la idea de la redención. La razón es lo de menos. El resultado es un churro pedante que amenaza con no gustar a cirios ni a troyanos, ni a los espectadores llamados exigentes ni al gran público. Una vez más la falta de talento rector hace fracasar intenciones meritorias. En la situación actual del cine en México, en que una empresa como *El gallo de oro* es de difícil recuperación económica, este fracaso es doblemente lamentable".

Como podemos ver, *El gallo de oro* polariza las críticas, o se cataloga como obra maestra del cine nacional o se le llama churro mexicano. Desafortunadamente no tuvimos acceso a esta película que nos permitiera hacer un análisis comparativo entre lo escrito para el lenguaje cinematográfico y lo escrito para la literatura.

PEDRO PARAMO

| | |
|--------------------------------------|---|
| Dirección: | Carlos Velo |
| Producción: | Clasa Films Mundiales Producciones Manuel Barbachano Ponce; Mex, 1966 |
| Gulón: | Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce, Basado en la novela homónima de Juan Rulfo. |
| Fotografía en Blanco y Negro: | Gabriel Figueroa |
| Música: | Joaquín Heras |
| Edición: | Gloria Schoemann |
| Dirección: | 105 minutos |
| Interpretes: | John Gavin, Ignacio Lopez Tarzo, Pilar Pellicer, Julissa, Graciela Doring. |

Como ya hemos mencionado en los capítulos precedentes, la adaptación cinematográfica de obras clásicas de la literatura reviste siempre una empresa con rasgos de temeridad y audacia, pues aparte de los cinéfilos exigentes, estar pendiente todo el gremio literario, listo para señalar con dedo de fuego, hasta el más mínimo error que el cineasta haya cometido, y aunque los hubiera pocos, un error bastará para llevar al cadalso de la crítica, la puesta en pantalla de una obra literaria.

Y es que, como sabemos, cuando vamos a ver una película desprendida de una historia escrita específicamente para cine, en cierta forma, vamos desprejuiciados, máximo cuando se trata de directores semidesconocidos o desconocidos totalmente. Pero cuando la obra proviene de una novela, ¡cuidado! por que no serán pocos los neófitos del cine que hasta llevarán su libro para, (ayudados con una pequeña lámpara) comparar, en su momento algún pasaje que no haya leído en el libro.

Ahora, si es difícil en definitiva traspasar una novela al cine, además del peligro flamígero de la crítica, Pedro Páramo y su "realismo mágico" lo es doblemente.

Pues bien, un poco de lo anterior y un mucho de desaciertos le sucede a la versión que Carlos Velo llevara a la pantalla de Pedro Páramo. Pero hablemos un poco de este cineasta :

Carlos Velo nació en Orense , provincia de Galicia España y falleció el primero de marzo de 1988 en la Ciudad de México.

En 1975 por su iniciativa se fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica, dentro de un proyecto que comprendía también a la Cineteca Nacional. Fue director de ese centro dos años. De entre sus realizaciones comerciales sobresale *Cinco de chocolate y uno de fresa* con Angélica María.

En 1956 estrena *Torero*, documental de ficción aplaudido por la crítica newyorkina, quien le otorga el premio Flagerty por considerarlo como el mejor documental del año.

Torero esta basada en la vida de Luis Procuna, torero mexicano que fuera reconocido en los ruedos del mundo. Este filme fue producido por Manuel Barbachano Ponce y actuada por Manuel Rodríguez (Manolete), Luis Castro (el soldado) Lorenzo Garza y Joselillo.

En este documental, Velo supo mezclar con gran acierto la ficción y la realidad sobre la tauromaquia, por lo que también en la XVII muestra del festival de Venecia se le otorga un reconocimiento especial.

Diez años más tarde, en 1966 se estrena *Pedro Páramo* con un elenco tal, que cualquiera que hubiese estado al tanto de él, hubiese dado por hecho el éxito de esta cinta, si no, veamos: Argumento y guión: Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce; en la fotografía: Gabriel Figueroa; Joaquín Gutiérrez Heras en la música; actores: Pilar Pellicer, Ignacio López Tarso, Narciso Busquets, Augusto Benedicto; edición: Gloria Schoemann.

Pero no fue así, nos atrevemos a decir que este elenco tan sobresaliente contribuyó más tarde a ser un peso más sobre la calificación de esta cinta, pues bien sabemos que a mayor nombre , mayor exigencia.

Empecemos por los antecedentes del *Pedro Páramo* de Carlos Velo. Este director aseguró haberse interesado por la película, porque desde niño oyó siempre hablar del mito que se refiere a los muertos. Unos muertos que andan por las calles de la ciudad , pues tienen que resolver cosas con los vivos. Este recuerdo y la identificación con la obra de Juan Rulfo le conmovió mucho. También afirmaba que cuando Luis Echeverría, en ese entonces secretario de gobernación, le preguntó del por qué quería llevar al cine Pedro Páramo, Carlos Velo contestó: "Ya que no puedo matar a Franco por lo menos voy a matar a Pedro Páramo, que es un cacique.

El script de Pedro Páramo ya había sido realizado por Carlos Fuentes y Carlos Velo cinco años antes de que fuera producida, pero en ese entonces, el Banco Nacional Cinematográfico se negó a dar los fondos para filmarla, pues arguyó que era muy cara la realización, y no fue sino 5 años después que Emilio O. Rabasa, Director del Banco Nacional Cinematográfico, platicando con Gabriel Figueroa ofreció el apoyo financiero para llevar a cabo esta película.

Para Carlos Velo, esta obra de Rulfo, significó su primera película profesional, esto va a contar mucho para el reclutado final de esta adaptación. Ya que, como lo afirmaba, esta inexperiencia provocó muchas desventajas. Por ejemplo, aseguraba que le fue impuesto el actor John Gavin, en el papel de Pedro Páramo,

pues él tenía en mente Anthony Quinn. Veámos en sus propias palabras la declaración que hace al respecto: "yo metí muchos actores jóvenes, pero otros que era un obvio Miscasting, es decir, una mala interpretación de los personajes. Ni Pedro Páramo era Anthony Quinn; producción también me hizo una faena en ese sentido. Me dijeron: ya hablamos con Anthony Quinn y no puede. Yo iba a ir a Italia para convencerlo, él me conocía por la película *Torero* y yo tenía posibilidades de hacer la película con él. Luego me encontré a Anthony Quinn y me dijo que nunca le hablarán, nunca le dieron el guión. Eso sí no se lo perdono a producción. La película era de Pedro Armendariz, la imagen de Pedro Armendariz está inclusive en el escritor. Rulfo, aficionado al cine, va a decir que no, pero siento que pensaba en Pedro Armendariz como intérprete. Bueno, ya había muerto, no podía ser Pedro Armendariz ¿Quién lo puede sustituir? No acepté yo, que fuera López Tarso, que tiene un papel bien importante en la película y muy bien hecho. Con Gavin yo luché mucho y él hizo todo lo posible, pero llegó un momento en que se vió que no se podía. Hay escenas que hemos repetido muchas veces hasta que yo me convencí que no daba más. Entonces se termina la película y a ver que pasa. Y como él era el personaje principal, pues es suficiente que él estuviera miscast para darle en la torre a una película.

Aquí se nos ocurre que es necesario detenernos. Después de leer en las propias palabras de Velo, de la flagrante equivocación de darle el personaje de Pedro Páramo a John Gavin, se podría pensar de Carlos Velo como un hombre de carácter pusilánime, pero poniéndonos en su lugar fijémonos de las tres fuertes influencias que le rodeaban y que hasta cierto punto le impusieron esta equivocación de reparto: Producciones Barbachano Ponce CLASA encarna en Manuel Barbachano Ponce, le dice (falsamente como Velo lo

descubrió más tarde) que Anthony Quinn se nego a hacer de Pedro Páramo, segundo, .- Carlos Fuentes , un escritor de reconocida trayectoria y personaje de peso en el contexto nacional e internacional, adaptador de la novela (junto con Velo) es nada menos que primo de John Gavin, por la parte materna de este actor norteamericano. Tercero.- En una entrevista que nos concedio Gabriel Figueroa en marzo de 1992, apuntaba: "John Gavin esta muy bien en el papel de Pedro Páramo y tiene la gran personalidad física para interpretarlo, esta muy bien y si los críticos hablan mal de esta interpretación es solamente por política pues después fue embajador de Estados Unidos en México.

Si nos damos cuenta, había tres grandes personalidades para que fuera John Gavin el interprete de Pedro Páramo. Y como coincide la crítica, además del propio Velo, un factor decisivo -no el único desde luego para el agrio recibimiento de esta película fue la intervención de John Gavin en el papel del personaje principal de la obra . Ya que nadie se creyó que un hombre con aspecto de estudiante egresado de Harvard , encarnara al cacique duro y poderoso de la Media Luna.

Otra de las desventajas reconocidas por el propio director fue la anulación de escenas que el consideraba fundamentales para la recreación de la película.

"Existe una adaptación donde yo incluí escenas, elementos que eran para mi gusto fundamentales. Me acuerdo de dos secuencias: Una, la secuencia de Pedro Páramo "niño" con Susana San Juan, cuando estan nadando en l río Pedro Páramo baja y ve los vellitos del sexo y el cuerpo de la niña debajo del agua... Siente una emoción como una relación sexual erótica y le queda grabada esta escena toda la vida.

Esto es fundamental , yo, como director la puse en el script original y la producción fue retrasando la secuencia. Me dijeron que esto de los niños se haría después .

Luego que era difícil conseguir a los niños, -ya cuando estaba el reparto-, bueno, no importa que niños, pero lo tengo que hacer -decía yo- porque es fundamental para que se entienda porque esta loco Pedro Páramo por Susana San Juan.

Queremos hacer notar dos omisiones que por su importancia afectaron la recreación del filme: en la primera parte de la novela, Rulfo nos presenta a Pedro Páramo niño y su mundo de ilusiones lleno de sueños y de deseos por Susana San Juan y a Pedro joven cuando es avisado de la muerte de su padre. La omisión de estos dos episodios, no permite redondear ni valorar por completo la personalidad de Pedro Páramo.(87)

Bien, hasta aquí llevamos dos grandes obstáculos que influyeron en la poca exitosa consecución de la película. Y finalmente Velo declara : "Pero yo me hago responsable, de el resultado poco satisfactorio de la película, creo que es la mutilación de la adaptación, el enfriamiento de la adaptación al realizarse, lo que produce ese efecto (88).

Hasta aquí, Carlos Velo asume la responsabilidad total del fracaso de la película. Sin embargo, parece ser que el guión original contenía escenas que le hubieran dado mayor brillo al producto final. Desafortunadamente nunca publicó el guión original, y aunque nos habíamos propuesto al inicio de la tesis, hacer una revisión de los guiones cinematográficos, esta tarea resultó imposible, pues nadie accedió a prestárnoslo para su análisis. El mismo Carlos Fuentes se negó rotundamente a

(87) Fragmento de la entrevista hecha a Carlos Velo por Gabriela Yanez para la tesis "adaptación cinematográfica Juan Rulfo y el Cine"

(88) García Riera, Emilio. "Historia documental de cine mexicano" Tomo 9 Año 64-66 México Ed. Era 1978 Pág. 370-373

concedernos una entrevista argumentando que el único tema del que no quería hablar era precisamente de la adaptación de la obra rulfiana.

¿Color o Blanco o Negro?

El fotógrafo de esta película fue Gabriel Figueroa, y por lo tanto a él correspondió la decisión de si se filmaba en color o en blanco y negro. Esto, sin duda colaboró en gran medida a elevar la calidad de la cinta, pues aparte de que Gabriel Figueroa manejaba a la perfección el blanco y Negro, sabemos que estos tonos le dan mayor fuerza a las imágenes.

El Blanco y Negro eran decididamente la mejor opción para la película, pues por la naturaleza de la historia rulfiana -la relación directa con la soledad y la muerte, elementos que la permean y la definen- el Blanco y Negro respalda el esoterismo de sus personajes. También vemos respecto a la fotografía, que la influencia del expresionismo es muy notable ya que hay un manejo constante del claroscuro. Por supuesto que esta técnica va muy de acuerdo ¿De qué otra forma podríamos recrear la vida y la muerte, alternando consecutivamente, en toda la obra del escritor Jalisciense?. Además, el mismo Rulfo fue un excelente fotógrafo que sólo manejó el Blanco y Negro en sus imágenes

Nuestra Opinión

Precisamente este mundo trastocado, este laberinto donde vida y muerte se confunden, donde física y metafísica cohabitan para interpretar al hombre en sus vivencias multifascéticas, es lo que impide llevar al cine todo el universo

conceptual de la novela de Rulfo. Por ello, Carlos Velo, como José Bolaños tienen que elegir uno de tantos caminos propuestos por Rulfo, bien por elección propia o para evitar el manejo inadecuado y deficiente de la novela que los haga caer en la diversidad estéril, tienen pues, que conformarse con la delimitación temática para el mejor control de la línea argumental, que se logra salvar en el lenguaje literario pero no en el lenguaje fílmico.

Carlos Velo, dentro de esta inmensa temática que maneja Rulfo en su novela, escoge el tema de la búsqueda del padre. Por ello es que Juan Preciado está presenta a lo largo de toda la película como eje conceptual que permanecerá toda la cinta. Juan Preciado busca a su padre, pero como el padre está muerto, buscar al padre y reunirse con él es buscar a la muerte y reunirse con ella y en toda la película Juan Preciado está en contacto constante con la muerte, pero esto se da porque en su búsqueda tiene que experimentar esta muerte "hasta en su propia vida".

Y esta ausencia del padre no sólo aparece en la persona de Juan Preciado y todos los hijos de Pedro Páramo, sino también en el mismo Pedro Páramo, pues si para Bolaños la muerte de Susana San Juan va a ser la causa de la ruina de Comala, para Velo, la causa primera es el rencor de Pedro Páramo hacia Comala, por haber matado según él precisa, el pueblo entero a su padre. Y como motivo complementario de su odio a Comala, es la fiesta que el pueblo hace a la muerte de Susana San Juan.

A nuestro parecer Carlos Velo consigue la atmósfera de muerte y de soledad y para fundamentarlo analizaremos los elementos de la realización cinematográfica, empezando por la actuación : En general, podemos decir que gracias a la calidad del elenco, la personificación es adecuada, excluyendo, por supuesto a John Gavin pues sus características físicas no concuerdan con el cacique que Rulfo nos plantea en su novela. Hubiese quedado mejor la actuación de Ignacio López Tarso en el papel de Pedro Páramo, por reunir sus rasgos físicos más identificación con un auténtico hacendado mexicano. Aparte de este error, que es determinante, las caracterizaciones son bastante adecuadas, pues vemos que en general, los actores tienen el tipo mexicano que es una condición esencial para transvasar a Rulfo.

Por otra parte, tenemos una escenografía bien utilizada y bastante bien explotada, porque aunque Velo no tuvo el marco insuperable de Real de Catorce que tuvo Bolaños, la utilización de exteriores que hizo Velo, cuando Juan Preciado iba de casa en casa conociendo a los muertos, únicos habitantes de Comala. Recordemos que Bolaños no hizo una verdadera división entre el pasado y el presente. Mezcló en escenas que se referían al flashback un ambiente desolador, sin justificarlas y por ello e antojaban falsas. Pero Velo sí hace esa división, dándole vida a lo que "tuvo vida" y enmarcando de muerte y misterio el presente al que llega Juan Preciado.

Uno de los más grandes aciertos de esta versión de Pedro Páramo es la utilización del blanco y negro manejado con la experiencia y sensibilidad de Gabriel Figueroa. Pensamos que en cuanto a esta elección no podría haber otra alternativa, pues ¿de qué otra forma puede manejarse la ruina y la tristeza, la desolación y el abandono, sino es en blanco y negro?. Es más, asumiendo la responsabilidad que conlleva

esta afirmación, creemos que si hubiese otras versiones más de Pedro Páramo, tendrían que filmarse en blanco y negro para lograr el ambiente que plantea la obra rulfiana.

En cuando a la música, debemos reconocer que es tal su compaginación con la historia entera, escena tras escena, que pasa inadvertida, porque cumple perfectamente la función de fondo que debe cumplir una musicalización bien adaptada. No cabe duda pues que Joaquín Gutiérrez Heras realiza una más de sus proezas musicales en el cine mexicano.

Para terminar, queremos hacer notar que Carlos Velo, consideró con amplitud el tema de la Revolución, incluso más que el propio Juan Rulfo, y es que en nuestra opinión existe una crítica radical hacia el poder en la novela. no sólo hacia el poder de un cacique, eso, finalmente es lo de menos, sino hacia el principio del poder que tiene sumidas en la miseria y la opresión al pueblo entero. Creemos que Velo supo captar esta protesta velada de Juan Rulfo hacia la prepotencia del poderoso y por ello es que en los últimos momentos de la película Velo pone en labios de Abundio "¡Todos somos hijos de Pedro Páramo!" y Pedro Páramo más allá del terrateniente, es el poder, aquél que decide cuándo un pueblo se arruina y cuándo florece; es decir, el que decide el destino de un pueblo y retiene el control a base de violencia y despotismo.

Recordemos que Rulfo tuvo problemas cuando en aquél discurso pronunciado en Ciudad Universitaria con motivo del homenaje en honor de Marcelo Quiroga Santa Cruz, líder boliviano : "Desde la época del General Obregón, cuando se inició el

descabezadero, él formuló una frase famosa *No hay General que resista un cañonazo de 50 mil pesos*. Claro que ahora se los dan por millones; pero los tienen quietos mediante la corrupción."

O en la entrevista que le hizo Ernesto González Bermejo, en una de las preguntas González Bermejo le inquiera : ¿Y el esqueleto de Pedro Páramo cómo surge? Juan Rulfo contesta : "Pedro Páramo es un cacique, propio de México. La estabilidad política de México tiene mucho que ver con el caciquismo. El cacique domina y gobierna una región y el Estado se lava las manos. Eso es Pedro Páramo, piedra de un páramo".

Rulfo tenía una posición definida respecto al poder y la política, su obra así nos lo dice, y Carlos Velo nos la ilustra, de manera muy cinematográfica, demasiado artística y por ello es que no resulta evidente. Como en "Cien años de soledad" e García Márquez, nos hace notar el desequilibrio que en ese pueblo provoca la llegada de "los otros" y que Allan Paul nos lo descubre en la literatura de calidad clásica, siempre va a existir la crítica a la realidad, por eso es que Schoelling Compromete al arte a superar a la realidad. Unas veces haciendo UTOPIAS como la del Quijote de la Mancha, otras veces en forma de crítica velada, como en la novela de Juan Rulfo y como en la película de Carlos Velo.

Nuestra conclusión es pues, que Carlos Velo hizo una aceptable adaptación de la novela de Juan Rulfo pues no se limitó a la ilustración. Muchas escenas de la película son producto de la recreación del director. Es verdad que la propuesta del director puede diferenciarse de la obra escrita, pero para superarla. Y en el caso de Juan Rulfo. ¿Quién puede superar el concepto?

¿Cómo recibió la crítica el *Pedro Páramo* de Carlos Velo?

La adaptación de "Pedro Páramo" por Carlos Velo parecía a primera vista un éxito asegurado por el conjunto de colaboradores con que contaba y que ya mencionamos antes, pero desafortunadamente esto no sucedió. La mayor parte de las críticas giraron en torno a que había sido una mala versión de la obra de Juan Rulfo. Por ejemplo Jorge Ayala Blanco opina en el libro de García Riera : "A fuerza de respeto, temor y veneración a la novela de Rulfo, la película no sirve a su antecedente ni cobra vida autónoma, se conforma con ser una aproximación disimulada y subsidiaria incapaz de recrear, trastocar, de sustituir o de encontrar la equivalencia, la solución inteligente y específica. A fuerza de acumulación, de grandes vuelos poemáticos, los diálogos falsificados desde su base cultamente cursis y declamatorios se colocan en labios de figuras teatralizadas y que sólo pueden resonar a través de ellos (89).

García Márquez, por su parte, quien además participó en la elaboración del guión, nos comenta : "Carlos Velo había hecho algo sorprendente : había recortado los fragmentos temporales de *Pedro Páramo* y había vuelto a armar el drama en un orden cronológico riguroso. Como simple recurso de trabajo le pareció legítimo, aunque el resultado era un libro distinto : plano y descosido, pero me fue muy útil para una comprensión mejor de la carpintería secreta de Juan Rulfo, y muy revelador de su insólita sabiduría.

(89) García Riera, Emilio. Op. Cit. Pág. 373

Había dos problemas esenciales en la adaptación de Pedro Páramo. El primero era el de los nombres. Por subjetivo que se crea, todo nombre se parece de algún modo a quién lo lleva, y eso es mucho más notable en la ficción que en la vida real. Juan Rulfo ha dicho o se lo han hecho decir, que compone los nombres de sus personajes leyendo lápidas de tumbas en los cementerios de Jalisco. Lo único que se puede decir a ciencia cierta es que no hay nombres propios, más propios que los de la gente de sus libros (90).

A mí me parecía imposible y me sigue pareciendo, encontrar jamás a un actor que se identificara sin ninguna duda con el nombre de su personaje. El otro problema inseparable del anterior era el de las edades. En toda su obra, Juan Rulfo ha tenido el cuidado de ser muy descuidado en cuanto a los tiempos de sus criaturas (...). Yo siempre había pensado, por pura intuición poética que cuando Pedro Páramo logró por fin llevar Susana San Juan a su vasto reino de la Media Luna, ella era ya una mujer de 62 años. Pedro Páramo debía ser unos 5 años mayor que ella. En realidad el drama me parecía más grande, más terrible y hermoso si se precipitaba por el despeñadero por una pasión senil sin alivio. Semejante grandeza poética, era impensable en el cine. En las salas oscuras, los amores de ancianos no conmueven a nadie"(91)

El crítico Eduardo de la Vega Alfaro asegura, por su parte, lo siguiente: "Pedro Páramo, quizá la más hermosa y lúcida novela que se escrito hasta la fecha en nuestro país, constituye uno de los retos más difíciles de traslado a la pantalla.

(90) García Márquez, Gabriel. "Breves nostalgias sobre Rulfo" Op. cit. Pág. 30

(91) Ibid.

Este reto ha sido enfrentado, sin embargo, por dos cineastas: Carlos Velo en 1966 y José Bolaños, en 1976. La primera versión de Pedro Páramo fue acometida como una película de aliento, justo en la etapa de mayor crisis de la industria fílmica mexicana. El Pedro Páramo de Velo, derivó en una cinta de pretensiones académicas en el peor sentido del término. El mundo opresivo del relato literario se quiso escenificar de la manera más abigarrada posible y por ese camino comenzó el naufragio"

Si bien es cierto que la obra de Velo no logra captar el rico mundo de la imaginación rulfiana, también es cierto que esta película representa un acercamiento a una de las máximas obras literarias de nuestro país. Consideramos que esta versión de Velo es una epopeya cinematográfica por la aventura Homérica de llevar a la pantalla una obra tan compleja y simbólica para el mundo de las letras; por ello muchos han dicho que el descenso a Comala es el descendimiento al infierno; otros, que la novela trata de la búsqueda desesperada del padre; otros más, que se trata de una crítica al cacicazgo; Y opiniones diferentes dicen que la novela de Rulfo es un canto desesperado al amor.

Efectivamente, la obra de Juan Rulfo es compleja y así lo señala el crítico de cine Miguel Barbachano Ponce." Extremadamente difíciles resulta trasladar el mundo creado por Juan Rulfo en su novela Pedro Páramo, al mundo de la imagen; y esta opinión puedo darla, porque en 1963-64 estuve cerca de Carlos Velo, cuando realizó la primera adaptación al cine de la obra máxima del escritor mexicano. significados del microcosmos rulfiano; y también retorna a mi memoria la imagen

Recuerdo la minuciosa descomposición, mejor será decir: el metódico desmembramiento del argumento realizado por Velo para mejor aprender los y otra vez el laberinto literario, es decir, que mientras Velo desmontaba para comprender; Rulfo reconstruía para oscurecer. Pues si el maestro español se afanaba para crear el rostro externo de los personajes de la novela para trasladarlos posteriormente al cine, el maestro mexicano laboraba para crear su imagen interna, su esencia última a través de la palabra" (92)

PEDRO PARAMO : EL HOMBRE DE LA MEDIA LUNA

| | |
|-----------------------------|---|
| Dirección : | José Bolaños |
| Producción : | Conacine 1976 |
| Argumento y Gulón : | Juan Rulfo y José Bolaños Basados en la novela <i>Pedro Páramo</i> |
| Fotografía (color) : | Jorge Sthal Jr. |
| Músico : | Ennio Morricone |
| Edición : | Carlos Savage Jr. |
| Intérpretes : | Manuel Ojeda, Venetia Vianelo, Bruno Rey, Jorge Martínez de Hoyos, Patricia Reyes Spíndola y Blanca Guerra |
| Duración : | 1 hora 40 minutos |

Cuando una obra literaria como la de Juan Rulfo, tiene una gran variedad de simbolismos y las veredas de su entendimiento se multiplican hasta el infinito, cuando un libro de 159 páginas logra despertar el asombro y dejar en la intriga a seres de 50 diferentes lenguas, cuando un misterio no ha sido develado y cuanto más se va descubriendo más se va ignorando, entonces, ese libro obligadamente tendrá muchas versiones de lectura, exactamente como la idea que defiende la teoría "obra abierta", como la planeaban Stephane Mallarmé y Paul Verlaine. Y así precisamente sucede con la novela de Carlos Juan Nepomuceno Pérez Rulfo. Y si de adaptación cinematográfica se trata, también hay y habrá ángulos diversos desde donde enfocar la novela del escritor nacido en Sayula.

Eso, exactamente hizo el cineasta mexicano José Bolaños, hacer una mirada, otra mirada "su mirada" de la novela Pedro Páramo, pero en esta ocasión, y por descos de Rulfo se intituló *El hombre de la media luna*.

Sin embargo, antes de continuar debemos saber que José Bolaños nació en 1934 en México D.F. Hizo estudios cinematográficos en Roma con Sergio Leone. Estudios que consistieron en cuestiones técnicas, efectos sonoros y montaje. Con Nino Varragli aprendió edición.

Ya en México escribe el guión de *La Cucaracha*, película dirigida por Ismael Rodríguez. En 1967 debuta como realizador y filma *La Soldadera* con la que obtuvo el León de Plata en el Festival de Venecia. En 1972 dirige *Arde Baby arde* y en 1976 *Que esperen los viejos*, filme documental que trata sobre la emigración de los indígenas de Oaxaca a las grandes ciudades. Rulfo hace los diálogos para este proyecto cinematográfico, el cual es galardonado en Alemania. En ese mismo

año realiza *Pedro Páramo: El hombre de la media luna*. Recordemos que *El Hombre de La Media Luna* es la segunda versión de Pedro Páramo, pues como ya dijimos en el apartado anterior, Carlos Velo filma en 1966 la que sería la primera mirada cinematográfica a la novela de Rulfo.

Según palabras del propio Bolaños, la gestación de la película se llevó a cabo una noche de invierno en Italia, cuando Juan Rulfo fue invitada a cenar por él y su esposa Venetia Vianelo, la anécdota es famosa; Rulfo al ver a Venetia Vianelo se queda asombrado y verdaderamente impactado por la belleza de la actriz italiana y exclama: -¡Ella es Susana San Juan! A partir de ahí Bolaños y Rulfo planean llevar a la pantalla una segunda versión de la novela Pedro Páramo. Esa versión cinematográfica que Juan Rulfo siempre había soñado y que Bolaños consideraba, sería el proyecto más grande de su trayectoria como cineasta: "resultará tan apasionante como la misma obra literaria, porque ser la imagen del mundo de Rulfo. El auténtico mundo de sus muertos; de sus fantasmas; sin tiempo y espacio" ()

En una entrevista que le hicimos en su departamento de Insurgentes, Bolaños manifestó que su idea era que la cinta se apegara fielmente a la obra literaria, siguiendo el mismo orden pero relatada en imágenes.

Si la idea de filmación de *El hombre de la Media* tuvo su origen en Italia, el financiamiento fue conseguido en los últimos meses de gobierno del entonces Presidente de la República Luis Echeverría Álvarez, quien de propia mano le da el dinero a Bolaños, para evitar que la siguiente administración fuera a desconocer el convenio de Conacine.

() Nota informativa publicada el 9 de enero de 1987 en la sección de Espectáculos del Periódico Excelsior.

Es necesario subrayar el monto que recibió Bolaños. Este fue de dos millones de dólares, ya que verdaderamente es una cantidad importante si hablamos de los presupuestos otorgados en México para realizaciones cinematográficas.

La película se filma en 1976 en Real de Catorce, San Luis Potosí y los Estudios Churubusco. El rodaje total duró 6 meses, teniendo como elenco: Jorge Stahl Jr. en la fotografía; Ennio Morricone en la música; actuaciones de Manuel Ojeda (Pedro Páramo), Venetia Vianelo (Susana San Juan), Narciso Busquets (Fulgur Sedano), Abelardo San Miguel (Juan Preciado), Eduviges Reyes Spíndola (Eduviges Diada).

Tres meses y medio después de la filmación, se registra el cambio de gobierno, sale Luis Echeverría y entra José López Portillo. Se reanuda las relaciones diplomáticas entre México y España, las cuales se suspendieron por el franquismo. Se vuelve a promover la participación de películas nacionales en los festivales internacionales, entre ellos el de San Sebastián. Se menciona este festival porque José Bolaños afirmó en la entrevista concedida, que los organizadores solicitaron oficialmente su película.

Es conveniente señalar aquí que Margarita López Portillo, hermana del Presidente de la República, era directora de Radio Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, cuando esto pasó. Ella le pide a Bolaños la película, a sabiendas de que no estaba totalmente terminada, para enviarla a España. Bolaños tiene que viajar precipitadamente a España para dar los últimos toques de la musicalización y corregir detalles en la edición. Al término, la película tiene una duración de tres horas... a la hermana del presidente le parece excesivamente larga

y ordena que se edite a una hora 45 minutos. Esto se hace sin el consentimiento de Bolaños.

Con este recorte en el tiempo, la película se presenta a concurso en el Festival de San Sebastian, no obteniendo ninguna mención, muy por el contrario, fue catalogada como una realización de baja calidad. Es a lo anterior que Bolaños adjudica el fracaso de la cinta.

Cuando la película regresa a México se exhibe por muy poco tiempo y después pasa al olvido. Nueve años más tarde, en 1986 José Bolaños, con la idea siempre fija de que el mundo viera su obra completa, inicia la reedición de la película para dejarla en el tiempo original que era de tres horas. Al respecto Bolaños nos comenta: "Cuando regresé a México, fui a CONACINE, para solicitar los negativos de la edición que se había hecho de mi película. Nadie los tenía. Fui a encontrarlos prácticamente en la basura, casi deshechos. Recuperé lo más que puede y me apliqué a la tarea de reeditarlos. Esto fue posible gracias a la existencia de un interpositivo que, como medida de seguridad deposité en Los Angeles California. Propuse el proyecto a las autoridades correspondientes y recibí la autorización para llevarlo a cabo. De mi película se perdieron el negativo, la pista internacional y el sonido óptico. Y a eso se debe que la reedición fuera tan minuciosa y costosa. Debo aclarar que todo esto salió de mi bolsa. Además filmamos 14 secuencias más que se habían hechas a perder, en escenarios de Real de Catorce; volví para ello a contratar a Jorge Stahl hijo y a los mismos actores".

En diciembre de 1987, la nueva versión de la película quedó terminada y se exhibió para la Prensa en una sala de los Estudios Churubusco.

Con el propósito de maximizar los resultados de la presente tesis, se buscó la versión completa de "El hombre de la media luna" (3 horas). Esta búsqueda se inició en CONACINE, donde se nos informó que no tenían "ni la más remota idea", pues en ese momento, esta institución estaba en proceso de desincorporación. Posteriormente acudimos a la Cineteca Nacional, en donde nos dijeron que no tenían ninguna copia. Finalmente, José Bolaños, nos explicó: "Nunca mi película pasó por las salas de exhibición comerciales, pues fue enlatada poco tiempo después que terminé de reeditarla. He intentado muchas veces rescatarla, pero no ha sido posible, incluso Fernández Unsaín, Presidente de la Sociedad General de Escritores de México, junto con un grupo de escritores, reunieron el dinero suficiente para comprar mi película y dármela como obsequio. Nacho Durán, ya había aceptado pero luego se echó para atrás. Y ahora hasta decidió, poner toda de su parte, para que nunca la obtenga".

Cuando nos enteramos de esta negativa tan radical, de parte del Director de IMCINE, Ignacio Durán, quisimos encontrar la razón de esta postura. Para lo cual nos pusimos en contacto con Isabel, asistente de Bolaños, quien nos comentó; "La gente de la SOGEM ya tenía el dinero para la compra de la película y decidieron entrevistarse con Ignacio Durán en un restaurante, para determinar y concluir las negociaciones de la venta; sin embargo, Pepe (Bolaños) se molestó con Nacho y empezó a provocar su enojo. A tal punto que Nacho, enardecido, se incorporó de la mesa advirtiéndole que de su cuenta corría, que Pepe jamás tuviera la película en sus manos... Yo pienso que el enojo de Pepe es porque el siempre el siempre se ha

sentido dueño de la película, aunque fue CONACINE la empresa productora. Esto es así porque, aunque CONACINE efectivamente, lo contrató como director y guionista y por ello le pagó, no hay que olvidar que fue Pepe quien cubrió todos los gastos de la reedición, los cuales fueron altísimos y terminaron con el poco dinero que le quedaba. Como puedes ver, actualmente vive en un departamento desamueblado, y con tan sólo un millón de pesos al mes que le da la SOGEM.

Por todo lo anterior es que no pudimos conseguir la versión de tres horas y tuvimos que conformarnos con analizar la versión que Margarita López Portillo mandara editar.

Antes de empezar el análisis de la actuación en película es conveniente reiterar las consideraciones que ya hemos señalado anteriormente. Una adaptación cinematográfica es una versión unipersonal que el director postula para el texto, y además, como lo indicamos en el primer capítulo, cada lector forja en su mente las características de los personajes que aparecen en una obra literaria (máxime tratándose de la obra de Juan Rulfo, que nunca da descripciones físicas y cuando lo hace son muy vagas)... Pero la libertad de elección de los actores con los rasgos físicos que el director decida no se debe confundir con una casting equivocado, es decir, con actores que no cumplen con las características físicas y psicológicas que propone el novelista.

Decimos lo anterior porque la película de José Bolaños, nos parece fallida en la elección de algunos actores. Este es el caso de Abelardo San Miguel (Juan Preciado), que más parece un ciudadano burgués que un hijo sin padre, cuya infancia

ha estado definida por carencias económicas, y envuelta en una atmósfera maternal de amargura y rencor.

Manuel Ojeda (Pedro Páramo) comparado con la versión de Carlos Velo (John Gavin), es decididamente más acertado en la personificación del cacique de la Media Luna; no obstante, su actuación es demasiado rígida e inexpresiva. Deducimos que esto se debe a la equivocada dirección de Bolaños, pues hemos visto la actuación de Ojeda en otras películas, y sabemos que es un actor muy completo.

Venetia Vianelo, aunque la anécdota diga que fue escogida por Rulfo para el papel de Susana San Juan, constituye una aberración del espíritu rulfiano, pues en su libro nunca se menciona extranjero alguno. "¿Cómo es posible que ahí, en un pueblo alejado de la civilización pueda integrarse una mujer con acento de país de idioma diferente?. Supongamos que se acepta la recreación de Bolaños de inventar un extranjero en la historia, pero si en la misma película ya se dice que Susana San Juan nació y vivió en Comala y regiones aledañas "¿por qué conserva el acento extranjero de su padre, si tuvo necesariamente que convivir con personas nativas del lugar? Si querían dejar a Venetia en la película, cuando menos debieron haber hecho un doblaje de su voz.

Respecto a la musicalización. Aunque algunos críticos consideren a Ennio Morricone en esta adaptación como una desubicación total del ambiente rural mexicano que Rulfo plantea para Comala, no hay que olvidar que el aspecto central rescatado por Bolaños de la novela Pedro Páramo es una historia de amor. La trágica historia de amor de Pedro Páramo y Susana San Juan; en este sentido

consideramos muy adecuada la música de piano, de corte romántico y melancólico que Ennio Morricone utiliza para las escenas cumbres.

Un gran error de la escenografía se debe a los tiempos que maneja Rulfo en su novela y que Bolaños no supo llevar a la pantalla. ¿Cómo es posible que un cacique de la talla de Pedro Páramo, viva en una inmensa casa derruida, desamueblada, con paredes desnudas, y al mismo tiempo en ese espacio desolador se monta un banquete de fastuosidad porfiriana?. No hay lógica, pues Rulfo maneja desolación y muerte, pero en el presente de los muertos, no en el pasado de los vivos. Y en el banquete ofrecido a Susana San Juan, se da en un tiempo pasado, cuando Pedro Páramo es todavía el hombre poderoso de la Media Luna, y por lo tanto su casa debería estar lujosamente amueblada y decorada, según la lógica planteada por Bolaños desde el inicio de su adaptación".

Aceptamos que en la novela Rulfo hace una anulación del tiempo, sitúa a la historia en un punto muerto y a sus personajes, atrapados en un presente en el que se vive de recuerdos, sin que exista esperanza de futuro. Al no existir el futuro, el tiempo se convierte en pasado solamente, y esto equivale a la negación del tiempo. Un texto literario tiene la posibilidad de manejar estos recursos, pero una película no. Es por eso que Revueltas propone que antes de llevar a cabo una adaptación cinematográfica debe hacerse un análisis literario, pues no es posible de aplicar los métodos y procedimientos de un arte como es la literatura a un lenguaje distinto como el cinematográfico.

El paisaje escogido por Bolaños para enmarcar la ubicación de Comala es un gran acierto, pues Real de Catorce, es efectivamente un pueblo fantasma (debido a que

las minas existentes en ese pueblo de San Luis Potosí se agotaron y por lo tanto al faltar el *modus vivendi* de los pobladores, estos tuvieron que emigrar a otras regiones). Real de Catorce, entonces, se identifica plenamente con la Comala de Juan Rufo, pero Bolaños no la supo explotar y sólo se queda como el decorado de un gran teatro.

Para concluir, debemos decir que José Bolaños pudo haber realizado una mejor adaptación, ya que tenía varias ventajas: En primer lugar un presupuesto bastante holgado, en segundo, un antecedente filmico para comparar su propuesta y aprovechar los errores de Carlos Velo para enmendarlos y sus aciertos para superarlos : Un elenco artístico de primera calidad, un fotógrafo consagrado como Jorge Stahl Jr., un musicalizador de prestigio internacional, el apoyo incondicional de Juan Rufo (según sus propias palabras). Y por último, y quizá la ventaja más importante, su propia experiencia como director de cine que ya había sido reconocida y premiada internacionalmente.

No obstante lo anterior, sólo nos presentó una ilustración fragmentada de Pedro Páramo, carente de la esencia mágica que plantea la obra de Rufo. Una mala dirección de los actores, ausencia de equilibrio en los estilos arquitectónicos, poco creíble en la mayoría de los casos, por sus construcciones de cartón de estudio y una excelente escenografía natural mal aprovechada.

Ahora veamos la crítica que Miguel Barbachano hizo a la película, el 30 de agosto de 1978 en el periódico *Excelsior*: "Ni Velo, ni Bolaños comprendieron este afán inmenso del escritor para utilizar cualquier mínimo resquicio para decir su verdad última que siempre fue la palabra, más allá de la preocupación argumental, el

tiempo, y el espacio. Velo y Bolaños se preocuparon por el argumento, y ninguno de ellos en ningún momento logró asirlo, sencillamente porque Pedro Páramo no es una novela argumental, sino una novela de las peripecias del lenguaje. Si hubieran comprendido esto y hubieran dejado hablar a las cosas y a los hombres, tal vez hubieran realizado dos buenos filmes. Pero nunca lo visualizaron así, y el resultado en ambos casos fue incierto".

Por su parte, Eduardo De la Vega Alfaro, en una crítica publicada en el periódico Uno más Uno, señala: "Pedro Páramo, quizá la más hermosa y lúcida novela que se ha escrito hasta la fecha en nuestro país, constituye uno de los retos más difíciles de traslado a la pantalla. Ese reto ha sido enfrentado, sin embargo, por dos cineastas: Carlos Velo, en 1966 y José Bolaños, en 1976. La primera versión de Pedro Páramo fue acometida como una película "de aliento", justo en la etapa de mayor crisis de la industria filmica mexicana; la segunda, subtitulada El hombre de la Media Luna, fue realizada como una de las más ambiciosas producciones financiadas por el estado mexicano a través de la filial Conacine justo en el último año de la administración echeverrista. El Pedro Páramo de Velo derivó en una cinta de pretensiones académicas, en el peor sentido del término. El mundo opresivo del relato literario se quiso escenificar de la manera más abigarrada posible y por ese camino comenzó el naufragio. Un barroquismo gratuito envolvía a toda la cinta y para colmo de males el papel protagónico lo interpretó el mediocre actor norteamericano John Gavin. Por su parte, el Pedro Páramo de Bolaños, a pesar de los intentos técnicos para superar a su antecedente (empleo de color; filmación en Real de Catorce; bastantes semanas de rodaje etc.) no logro ni la fidelidad deseada ni la riqueza de atmósferas requerida para el caso. En favor de este otro fracaso digamos que quizá la colaboración directa de Juan Rulfo en el

trabajo guionístico sirvió para lograr escasos momentos de contundencia poética, sobre todo al principio, al final y en ciertas apariciones fugaces de la Susana San San Juan (Venetia Vianelo) el personaje detonante del amor loco y por tanto imposible".

Efectivamente, la obra de Juan Rulfo es compleja y así lo señala el crítico de cine Miguel Barbachano Ponce : "Extremadamente difícil resulta trasladar el mundo creado por Juan Rulfo en su novela Pedro Páramo, al mundo de la imagen; y esta opinión puedo darla, porque en 1963-64 estuve cerca de Carlos Velo, cuando realizó la primera adaptación al cine de la obra máxima del escritor mexicano. Recuerdo la minuciosa descomposición, mejor será decir : el meticuloso desmembramiento del argumento realizado por Velo para mejor aprender los significados del microcosmos rulfiano; y también retorna a mi memoria la imagen del gran escritor acurrucado en el rincón más humilde de la oficina, recreando una y otra vez el laberinto literario, es decir que mientras Velo desmontaba para comprender; Rulfo reconstruía para oscurecer. Pues si el maestro español se afanaba para crear el rostro externo de los personajes de la novela para trasladarlos posteriormente al cine, el maestro mexicano laboraba para crear su imagen interna, su esencia última a través de la palabra" ()

() Barbachano Ponce, Miguel. Periódico Excelsior 30 de agosto de 1986

LOS CONFINES

| | |
|----------------------|--|
| Dirección : | Mitl Valdéz |
| Gulón : | Adaptación de Mitl Valdéz, basada en la obra de Juan Rulfo |
| Producción : | Pedro Canseco y Jorge Gallardo 1987 para la Dirección de Actividad Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. |
| Fotografía : | Marco Antonio Ruiz, en 35mm y color |
| Música : | Antonio Zepeda |
| Montaje : | Mitl Valdéz |
| Duración : | 80 minutos |
| Intérpretes : | Ernesto Gómez Cruz, Manuel Ojeda, María Rojo, Patricia Reyes Espíndola, Jorge Russek, Enrique Lucero, Pedro Damián |
| Año : | 1987 |

Mitl Valdéz, no cabe duda, representa para muchos críticos, uno de los acercamientos más fieles que el cine hace de la obra rulfiana. Pero ¿cuál es el origen en el cine de este realizador?. Según él mismo le contó a Patricia Torres, en una entrevista publicada en la revista *Dicine* de septiembre de 1991, su primer impacto cinematográfico fue a través de la película "El desierto rojo", del director italiano Michelangelo Antonioni (1964), a partir de entonces Mitl buscó la posibilidad de estudiar cine en México. Al no dar con las instancias apropiadas, ingresó a la Facultad de Arquitectura de la UNAM; hecho sin duda trascendente, pues perfectamente sabemos la inclusión de la arquitectura entre las Bellas Artes.

Además Mitl Valdéz entró a estudiar la carrera de arquitectura con la idea de, posteriormente, conseguir una beca que le permitiera estudiar cine en el extranjero. Sin embargo, en 1969 tiene conocimiento de la existencia del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) al que logra ingresar en 1969.

Mitl Valdéz estudia en el CUEC de 1969 a 1973, realizando en ese tiempo un corto metraje "Al descubierto" documental sobre el movimiento ferrocarrilero de 1958-1959.

Después de que Mitl Valdéz egresa de la escuela de cine y conociendo ya su interés por Rulfo, el Departamento de Actividades cinematográficas de la UNAM

le ofrece el 1981 llevar a cabo un documental sobre la obra del escritor jalisciense.

Mitl Valdéz acepta de inmediato pues considera que la obra rulfiana se acerca con mucho a la realidad nacional, tratando el aspecto de la vida rural, tema que también de manera particular a él le interesa. Además nos dice, que una de las características que le da valor y peso universal a Rulfo es el hecho de que trata la condición humana y va más allá del desarrollo local-mexicano. Agrega, que los personajes de Rulfo no son héroes ni villanos, son caracteres complejos que si bien es cierto, son víctimas y quizás, con mayor intensidad de sus propias contradicciones individuales.

Planea entonces realizar un largometraje con tres cuentos de Rulfo : "El hombre", "Diles que no me maten" y "Talpa", pero como la Universidad no tenía en ese momento presupuesto, esta idea no fue posible, así que solamente llevó a cabo la realización de "El hombre" bajo el título "Tras el horizonte" exhibida en 1984.

Sobre este mediometraje Mitl Valdéz opina que la figura de Rulfo pesó mucho ya que es muy difícil aproximarse al autor y su idea no era hacer una adaptación servil, sino volcar sus preocupaciones cinematográficas, respetando el sentido del cuento.

Seguramente tratando de llevar a cabo esta idea es que Mitl Valdéz utilizó muchas voces en off, sobre todo en los personajes principales.

El lo justifica diciendo que un ser humano en su vida cotidiana, siempre está platicando consigo mismo.

Aunque "Tras el horizonte" no despertó gran interés por parte de la crítica, pues son escasas las referencias bibliográficas y hemerográficas hacia este mediometraje, debemos entender esta obra como un ensayo de Mitl Valdéz de llevar al lenguaje cinematográfico la obra rulfiana. Es decir, fue el primer paso de Mitl para posteriormente llevar a cabo "Los confines" que como veremos en seguida recibió una acogida positiva generalizada.

"Los confines" es un tríptico basado en los cuentos "Diles que no me maten", "Talpa" y tres fragmentos de "Pedro Páramo". Este largometraje toma de Rulfo las situaciones límite : un hombre en la víspera de su fusilamiento y enfrentando consigo mismo con el acicate del deseo de sobrevivencia; otro hombre se encuentra con su vida de pareja destrozada como resultado de la muerte de su hermano, en la tierra de los milagros. Y entre ellos, un viajante, testigo neutro que trata de entender el conflicto de una pareja incestuosa.

Por lo que se refiere a los fragmentos del capítulo de "Pedro Páramo", la película principia con un fragmento cuya función es introducir el cuento "Diles que no me maten"; el segundo fragmento articula temáticamente el primer cuento con el segundo, "Talpa", en tanto que el tercero constituye el epílogo del film. Los dos cuentos giran al tema general de la problemática de la naturaleza.

En "Diles que no me maten", Juvencio Nava es víctima de su cobardía y de su temor a la muerte, más que las circunstancias que inciden sobre él.

En Talpa, Ignacio (hermano de Tanilo) es víctima de su incontrolable pasión por Natalia, y del remordimiento motivado por sus actos.

Opinión de Mitl sobre "Los Confines"

Mitl Valdéz reconoce que el principal reto que se planteó al adaptar los cuentos "Diles que no me maten", "Talpa" y un fragmento de la novela "Pedro Páramo" fue el de hacerse las siguientes interrogaciones : ¿Cómo ser fiel al sentido literario de la obra de Rulfo sin ser servil a la trama? ¿Cómo ser fiel al sentido literario de la obra de Rulfo sin ser servil a la trama? ¿Cómo no caer en una ilustración al pie de la letra, de la obra en su forma literaria?

También ha cuestionado la "imposibilidad de llevar la obra de Rulfo al cine ya que, señala, que las personas que no conocen la dramaturgia cinematográfica se les hace difícil traducir al lenguaje del cine obras tan conceptuales como puede ser la de Rulfo o la de José Revueltas en mayor grado.

Por otra parte Mitl Valdéz confesó tener la ventaja de que al momento de la realización de "Los confines" llevaba diez años impartiendo la materia de guión en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos lo que le facilitó, de

acuerdo a la experiencia teórica, las herramientas necesarias para hacer sin ningún temor una adaptación que sin ser servil a la trama es fiel a la obra rulfiana, y como sustento de esto ha apuntado que creó secuencias y diálogos que no forman parte de la obra original pero que, al seguir un procedimiento de riguroso análisis, corresponden perfectamente al sentido de la obra literaria.

En una entrevista concedida a Patricia Vega del periódico "La Jornada" del 07 de marzo de 1988 Mital Valdéz señalaba que las características del estilo cinematográfico utilizado en "Los confines" era, por un lado, la utilización de la voz en off con el propósito de mostrar la reflexión, el acontecer interno de los personajes. Este elemento es el que confiere, decía, una lógica propia al relato, sin que por ello sea una voz en off explicativa de las situaciones dramáticas; más bien las complementa y profundiza en ellas. Por otra parte; otra característica que el autor reconoció de su película, es la utilización del espacio fuera de campo para establecer una dialéctica entre lo que está dentro del cuadro y lo que sucede fuera de él de manera que lo más importante llegue a ser lo que está fuera de la escena.

La posición de Mital, respecto a las adaptaciones poco afortunadas de la obra de Rulfo, y que sin duda puede servirnos para calificar a muchas otras obras literarias llevadas al cine, la encontramos también en la entrevista ya citada del diario "La Jornada". Mital afirma que el problema, con la mayoría de las adaptaciones, es que se empantanaban al querer respetar únicamente la superficie de la obra; la acción, que

es lo aparentemente cinematográfico y subraya que descuidan la esencia, lo que no está dicho y sólo es sugerido.

Otras claves muy importantes que sentimos necesarias señalar sobre la apreciación de Mitl sobre su obra "Los confines" la encontramos en algunos fragmentos de la entrevista que Gabriela Yañez Gómez le hizo al cineasta para su tesis de licenciatura en Literatura Latinoamericana.

En una parte de esa entrevista señala : "Otra cosa que quería mencionar es otro procedimiento que utilicé para la adaptación de estos cuentos : resolver en acción todo lo que se pudiera, pero no presionarme en exceso para que todos los diálogos fueran sustituidos igualmente por una acción . Al contrario, si entendemos que la obra de Rulfo tiene un gran carácter reflexivo, sería un error quitarle ese carácter. Por eso te menciono que la relación entre Rulfo y Alain Resnais o Alain Robbe-gillet es más la del cine de la mirada, de la reflexión que el de la acción dramática del teatro, aunque esté muy bien filmado. Por eso empleamos la voz en off para preservar este carácter reflexivo de la obra de Rulfo".

En otra parte de la entrevista y refiriéndose a la calidad de la adaptación cinematográfica el cineasta afirma : "Creo que hay tres niveles. El primero, seguir fielmente la sucesión de acciones, la trama de la obra literaria, con el riesgo de que la adaptación cinematográfica se quede en la apariencia y se pierdan reflexiones, el fondo filosófico que generalmente subyace y no está evidenciado en acciones en la obra literaria. La mayor parte de las adaptaciones caen dentro de esta categoría.

Otra categoría, la opuesta, sería obrar con absoluta libertad : hacer de lado acciones propuestas, diálogos, quizá hasta contexto histórico, etc. Pueden hacerse adaptaciones muy afortunadas, aunque se corre el riesgo de que sean muy descabelladas y no tengan nada que ver con la obra literaria. Si el director y el guionista querían actuar con absoluta libertad, entonces ¿Por qué no hacer un argumento propio y no decir que está basado en tal o cual obra literaria? (...) Una tercera alternativa, es la que nosotros seguimos y la que creo es la más correcta, sería respetar el espíritu de la obra, conservar hasta donde sea posible este sentido pero darle una autonomía propia cinematográfica. Creo que es el caso de realizadores como Visconti que ha sido una de las personas que con mejor tino ha realizado adaptaciones cinematográficas ; se afirma que incluso algunas de sus películas son mejores que la obra original. También sería el caso de Antonioni que adaptó "Las babas del diablo" de Cortázar en Blow-up, que es espléndida. Son dos obras distintas pero tienen una interrelación absoluta en su sentido siendo dos cosas diferentes.

Finalmente, Mitl Valdéz da su opinión sobre las adaptaciones que otros cineastas han llevado a la pantalla de la obra rulfiana : "En el caso de Rulfo, las adaptaciones se han quedado muy cortas por las dos razones fundamentales que ya hemos marcado : primero, que la concepción cinematográfica que se utiliza es totalmente Hollywoodense, no tiene nada que ver con la obra de Rulfo; en segundo lugar no hay rigor en la adaptación cinematográfica : les interesa solamente lo que es la acción, la intriga, la historia y la prosa de Rulfo en cuanto moderna, contemporánea no es solamente en acciones; ni la película es solamente la trama y la intriga. Hay propuestas formales y estéticas más difíciles de encarar que la mera

anécdota. A mi juicio son adaptaciones que se quedan en eso : en una reproducción fiel, insuficiente de la anécdota"(95).

A modo de crítica podemos decir que Mitl Valdéz es un cineasta que desde su inicio en el cine, eligió su línea de acción, decidió estar del lado del arte. Hay que reconocer que un contexto tan cercano al vedettismo y a la frivolidad, como es el medio cinematográfico, es verdaderamente loable encontrar esos escasos oasis de compromiso con el arte un compromiso que sólo corresponde a los hombres raros, que entregan su vida a recuperar para sus congéneres, algo de la expresividad auténticamente humana como es el arte.

Precisamente un ejemplo definitivo se desprende del ambiente cinematográfico, nos referimos al maestro José Revueltas, que aunque el cine no fue su único ambiente, sí estuvo inmerso en él en todos sus procesos de realización.

Creemos que Mitl Valdés corresponde a este tipo de personas, que aunado a su compromiso con la expresión artística, tienen una sensibilidad especial para sentir el arte. Así lo demuestran en *Los Confines*, donde no sólo logra una excelente recreación de los cuentos y la novela de Rulfo, sino que además, nos ofrece imágenes, su visión del mundo y lo que tiene que decir respecto al lenguaje filmico. Y si es verdad que de pronto abusa de la voz en off, esto no demerita las imágenes que gana para hacer de su obra algo distinto a la letra de Rulfo. Por ejemplo, hay una escena en el fragmento que corresponde a *Tulpa*, en donde

(95) Yanez, Gabriela. Op. Cit. Entrevista a Velo

Natalia, encerrada en el calor del abandono conyugal, una noche se dirigió al pozo en donde la luna llena se reflejaba hermosamente, entonces, con mano temblorosa, presa de la excitación, atrapa la luna en el recipiente y... se la bebe. Preciosa imagen que hizo decir a Juan Rulfo que con esa escena se daba por bien interpretado.

Decimos que tal vez abusa de las voces en off, pero entendemos también que esto lo hace para ser más libre en las tomas que le nacen de su imaginación. Hay que señalar que Mitl no ilustra servilmente, recrea, en una palabra fantásticamente, vive las historias de Rulfo y las plasma en imágenes tan fantásticas como la palabra.

Las preocupaciones estilísticas de Mitl Valdéz quedan claras, su interés es hacer arte y no películas taquilleras. No hay desnudos injustificados, el trabajo erótico tiene niveles artísticos tales que nos comunica el deseo sexual de Natalia y la pasión desbordada del hermano de Tanilo, pero sin llevarnos a escenas ni palabras que obvian esta atracción mutua. Se puede decir que Natalia y su cuñado cohabitan con la mirada. Sí, exactamente como Rulfo nos lo deja entrever en su narrativa : "Yo ya sabía desde antes lo que había dentro de Natalia. Conocí algo de ella. Sabía por ejemplo, que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol de mediodía, estaban solas desde hacía tiempo". (96)

En la película Natalia se encuentra en la cocina pelando unos nopales cuando entra su cuñado. No hacen falta diálogos. El encuentro de las miradas y su permanencia se convierten en la primera entrega.

(96) Rulfo, Juan. "El llano en llamas" Op. Cit. Pág. 55

En cuanto a la actuación, podemos decir que es de primera, María Rojo con su ya larga trayectoria de éxitos vuelve a dar muestra de su virtuosismo como actriz. Su personaje, bien interpretado, corresponde además al físico que Rulfo nos sugiere, no como el de Lilia Prado.

Enrique Lucer por su parte logra una personificación de Tanilo incomparablemente mejor que la propuesta por Crevenna, verdaderamente le creemos que es un hombre enfermo, fanático y a punto de morir.

En *Díes que no me maten* Ernesto Gómez Cruz nos convence de su deseo de asirse a la vida. Sus corretizas por los pastizales son, a nuestro juicio, unas de las escenas cumbres del transvase del cuento. Su rostro no se carga de maquillaje, su vestuario simple y sencillo nos habla del origen de clase tal como lo manifiesta Rulfo.

En su proposición estilística que da eje al cuerpo del tróptico, se respira una atmósfera misteriosa y onírica donde Juan Preciado, ya muerto, comparte el mundo de los vivos y charla con ellos. Las actuaciones también aquí son sorprendentes, Patricia Reyes Spíndola (aún con los pocos minutos de su actuación) parece un personaje extraído de la obra rulfiana. No es gratuito que se le haya utilizado para 3 películas basadas en Rulfo.

La magnífica fotografía de Marco Antonio Ruiz y la música de Antonio Zepeda son verdaderos aciertos de Mitl para recrear el ambiente rulfiano.

Pocas veces el cine mexicano ha logrado enfrentarse a la mitología de la culpa con una sensibilidad que evidencia una lectura profunda y un conocimiento cinematográfico que está impregnando cada encuadre y cada movimiento de cámara. *Los confines* posee una estructura que corresponde parte a parte a una reinterpretación de un Rulfo desacralizado.

Los escenarios naturales son prueba viviente del mundo que recrea Rulfo y que al mismo tiempo es el mundo actual del campesinado en nuestro país. Condiciones paupérrimas, chozas derruidas, injusticia social también es la preocupación de Mitl.

Para concluir diremos que Mitl Valdéz llevó a la pantalla, con alto grado de fidelidad, una obra cumbre de la literatura universal, convirtiéndola en obra maestra del cine nacional. Y no porque sea la versión cinemática única e irrepetible de la literatura rulfiana, sino porque logró la subjetividad fantástica de un cincasta con una vasta sensibilidad artística, sobre una obra originada en la imaginación de un escritor que ya se ha quedado como referencia obligada de lo mejor de las letras de todos los tiempos.

En *Los confines* Mitl se nos muestra como un director muy seguro de sí mismo, pero por supuesto que esta certeza no está solamente fincada en el simple alter ego que define al artista. El supo de su acierto definitivo por una crítica especializada que al estreno de *Los confines* coincidió en que se trataba de una verdadera obra de arte y de una adaptación bastante meritoria de la obra de Juan Rulfo. Y al contrario de lo que, con elementalidad y superficialidad algunos han afirmado que con adaptar una obra literaria clásica al cine se tiene el éxito asegurado, una obra

con el grado de complejidad del escritor jalisciense se convierte en una empresa bastante audaz, y por lo tanto, bastante comprometedora.

Los confines de la crítica

Como ya hemos mencionado anteriormente, "Los confines" recibió amplios comentarios a favor de parte del público y de la crítica especializada el día de su estreno. No está por demás señalar que al acierto artístico de Mital Valdéz se une la realidad que vivía el cine nacional en el año de 1982. Recordemos que el cine de "ficheras" había cobrado auge en esos tiempos además del retraso artístico que ya arrastraba desde décadas atrás, por lo que fue, indudablemente, un elemento clave, esta situación lo que también coadyuvó al reconocimiento general, por parte de la crítica, la proeza cinematográfica de Mital Valdéz al realizar esta cinta basada en la literatura de Rulfo.

José Luis Gallegos Campos, señalaba el 6 de noviembre de 1982 en las páginas de Excelsior : "Tres intensas ovaciones, la más prolongada para los productores, técnicos y actores, cuando se encendió la luz de una sala de proyecciones del Centro Cultural Universitario, rubricaron la presentación a los representantes de los medios y la crítica del largometraje y "ópera prima" de Mital Valdéz, "Los Confines".

La transcripción en imágenes de relatos literarios de Juan Rulfo, llegando a los tiempos y las atmósferas de "Talpa", "Diles que no me maten" y los recuerdos de cuando Juan Preciado llega a Comala en busca de su padre y descubre a Donis

viviendo en incesto con su hermana, en Pedro Páramo, logra momentos de un virtuosismo poco común en el cine mexicano.

(...) En suma, el genérico público que vio este filme producido por la Dirección de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, confirma que "Los Confines" realmente llega a los linderos de "obra de arte en cuanto a tema, técnicas y actuaciones y por su interés universal".

(...) Mitl Valdéz y su grupo de colaboradores han logrado en esta obra la reafirmación indiscutible del cine mexicano de calidad. Demuestran que contamos con los elementos de base para que nuestro cine retorne a las tribunas más importantes en el mundo para el séptimo arte".

Por su parte, José Luis García Téllez, en su columna "Filmocrítica" del 13 de noviembre de 1987 anota : "Como un respiro en la producción nacional se puede ver el estreno de "Los Confines" producida por la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM y dirigida por Mitl Valdéz.

No se abusa de palabras, nadie se desviste y tampoco se recurre a la mala imitación del cine norteamericano de violencia; tampoco por supuesto, de ficheras o braceros.

Se trata de la adaptación de dos cuentos de Juan Rulfo en una versión fílmica que, sin ser extraordinaria, muestra un cine nacional más nuestro, con temas interesantes y bien llevados, sin necesidad de recurrir a formas fáciles y lugares comunes.

La fotografía de la película es de primera tanto en exteriores como en lugares cerrados, algo que en contadas excepciones se logra en el cine nacional a últimas fechas.

A pesar de que en algunos momentos la cinta se siente pesada y varias tomas resultan fuera de lugar, el resultado final es satisfactorio.

Las entidades supuestamente dedicadas al cuidado y promoción del cine nacional deberían tomar nota de cómo se apoya verdaderamente con producciones sin demasiada inversión, pero con buenos temas, sin copiar lo de fuera; que difícilmente se puede hacer, básicamente por los costos y reuniendo verdaderos actores, no "estrellas" que nacen de la noche a la mañana haciendo de su comicidad o su habilidad para desnudarse, el recurso principal de sus caracterizaciones.

"Los Confines" es la prueba de que el cine nacional tiene caminos para volverse a encontrar, lo que falta es el apoyo de Instituciones y espectadores para superar las limitaciones que aún tiene.

Y en la sección cultural del Uno más Uno del 26 de febrero de 1988, Andrés de Luna comentaba : "Los Confines" de Mitl Valdéz, es una película que logra el difícil paso de acercarse a la narrativa rulfiana sin caer en lo grotesco característico de filmes como "Talpa" (1955) de Crevenna, "Pedro Páramo" (1966) de Carlos Velo, "El rincón de las vírgenes" (1972) de Alberto Isaac,

"¿No oyes ladrar a los perros?" (1974) de Francois Reichenbach, "Pedro Páramo : el hombre de la media luna" (1976) que José Bolaños reeditó hace unos meses con el espíritu gótico de revivir un muerto. Luego de la farragosa versión de Ripstein en "El imperio de la fortuna" (1986), mediocre remake de la vigorosa trama "El gallo de oro", que filmó con acierto Roberto Gavaldón en 1964, lo menos que podía esperarse es que los cineastas recapacitaran antes de enfrentarse a las cumbres de Rulfo con un temor casi moral.

Pues bien, Mital Valdéz resistió la prueba. El tributo duró años y de ello queda testimonio en un mediometraje "El hombre" (1984), adaptación del cuento homónimo, que era un muy fallido filme que parecía cancelar un proyecto más ambicioso. El triunfo de la tenacidad llega con "Los confines", obra mayor que es desde ahora un clásico de la cinematografía nacional.

Valdéz comienza la cinta con una proposición estilística que será modelo dramático para dar eje y cuerpo a un fragmento de Pedro Páramo, así como a los relatos *Talpa* y *¡Diles que no me maten!* desde el principio está planteada una atmósfera misteriosa, onírica, que asume la magnífica fotografía de Marco Antonio Ruiz y la música de Antonio Zepeda. Los tonos grises, los azulosos marcan un ambiente visual que señala intenciones. El paisaje será consustancial a los personajes, quienes se desenvuelven en el limbo de la vida y de la muerte, y cuyas culpas nunca dejarán de aquejarlos. La inteligencia plástica de Valdéz le permite resolver *Los Confines* por medio del uso del flashback y de una insistente voz en off. En ocasiones la imagen adquiere un sentido rulfiano que sorprende por su belleza

formal, el entierro de Don Lupe (Jorge Russek) en ¡Diles que no me maten! deriva de una mirada peculiar; el encuadre y los personajes crearán un ambiente luctuoso que inquieta por su hermosura trágica. En este plano se sintetiza el sentido de Juvencio Nava. Lo mismo podría decirse de la iconografía feérica que late en ese páramo que bordean Tanilo, Natalia y el narrador.

(...) Valdéz rompió con las crispaciones habituales; si la película invoca el expresionismo es por su estética más que por los detalles posteriores o por las cargas de escenografía un ejemplo evidente de esto es que Ernesto Gómez Cruz representa a un anciano con apenas unas cuantas canas y con un maquillaje simplificado al extremo. ¡qué diferencia con los viejitos que ser caricatura de sus propias juventudes! El Juvencio Nava de Gómez Cruz está trabajando con delectación. Los detalles que nutren las situaciones o los personajes están impregnados por un ojo que descubre los rasgos característicos con el vidrio de antemano o la minuciosa representación de los pintores holandeses del siglo XVI.

Valdéz ha logrado la hazaña de adaptar a Rulfo en una película fuera de serie para una cinematografía nacional debilitada por sus fracasos mayúsculos y por su constante ridículo."

CONCLUSIONES

La investigación llevada a cabo a lo largo de este trabajo, sin duda contribuyo a resolver muchas de las incógnitas que dieron origen a la presente tesis. En primer lugar nos preguntábamos sobre la conveniencia de llevar al cine obras literarias, pues la posición al respecto de algunos literatos como Gabriel García Márquez negaban esta posibilidad, dada la diferencia del lenguaje literario con el fílmico, e incluso vaticinaban en forma implícita, que el producto de una adaptación cinematográfica siempre iba a estar por debajo de la calidad de la obra escrita. Esta interrogante la hemos resuelto con la conclusión de que sí es posible realizar adaptaciones con gran calidad artística, cuando existe una minuciosa investigación al nivel de un análisis literario para entender la esencia de la obra escrita, y con este elemento no traicionar al espíritu que explica a un cuento o una novela. Además la calidad tendrá que ver con la sensibilidad y profesionalismo del director que lleve a cabo el transvase.

Pudimos fundamentar la conclusión anterior, debido al éxito indiscutible, a nivel del arte, de varias películas basadas en novelas de amplio prestigio. Para ello ejemplificamos con la película "El Gatopardo" de Luchino Visconti, quien lleva al cine la obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, con tal maestría, que hoy *El Gatopardo* es una de las joyas del cine mundial .

Otra interrogante era si existían novelas filmables y no filmables. Es decir, si era pertinente, antes de hacer un transvase, elegir una novela o cuento que fuera susceptible de llevarse al cine. De lo anterior concluimos que no existe obra escrita que tenga el sello de infilmable, puesto que el lenguaje cinematográfico tiene

infinitos horizontes de expresión y por ello, la capacidad de manejar cualquier idea que se proponga para una adaptación. En este sentido sugerimos poner al contrario la situación: adaptemos a novela una película. Estamos seguros que se rescatara la esencia de la película, aun cuando no podrá la palabra escrita manejar ciertas imágenes cinemáticas, pero seguramente el concepto o los conceptos claves de la cinta, si estarán contenidos en la novela.

Otro punto que se comprobó en esta investigación es la mal entendida riña entre el lenguaje fílmico y el literario. García Márquez menciona que el cine es un esclavo de la literatura, enfrentando con esto -o por lo menos intentando- a los cineastas y literatos. Y es que debemos saber ya, que cada arte tiene su territorio de dominio en los diferentes elementos que lo determinan; ya sea el volumen, el color, el sonido, las imágenes cinemáticas, las metáforas lingüísticas, el ritmo, etc. Cada arte tendrá por decirlo así, su área de influencia. En este sentido, la adaptación cinematográfica no es, de ninguna manera, una invasión del séptimo arte al arte literario, simplemente es la realización de la libertad que cada arte tiene. Pero lo que no se puede negar es la interrelación entre las artes, pues ya hemos visto la influencia que una tiene sobre otra, y esto es lógico, pues el arte está hecho por la imaginación humana, y esta se alimenta de todo su contorno; García Márquez lo reconoce cuando dice que sus primeras novelas son básicamente pensadas cinematográficamente. Y aunque no lo dijera, el nobel de literatura 1982, bien sabemos que un artista completo es por autonomasia, un hombre culto que abreva devanadas fuentes del conocimiento para alimentar su imaginación, y con ella realizar su obra, llámese arquitectónica, musical, pictórica o literaria. ¿Cómo negar que a un pintor le puede surgir una idea para su próximo cuadro, a partir de

la lectura de una novela, o la visión de una película, o la audición de un concierto de música? Las artes pues, son en definitiva, interdependientes y por ello el lenguaje cinematográfico tiene toda la legitimidad de interpretar cualquier otro lenguaje.

Por último, es necesario retomar la hipótesis que al inicio de este trabajo tuvimos como eje central y la cual decía así:

Los cineastas que han llevado al séptimo arte la obra de Juan Rulfo, en su afán de ser fieles a la trama central sólo han conseguido una ilustración parcial de la misma, pues no han sabido interpretar la esencia y mucho menos buscar la creación de una ficción distinta con los métodos y procedimientos propios del cine.

Después de analizar la diversificada teoría cinematográfica en general y de la adaptación en particular, así como el análisis de las obras rulfianas llevadas a la pantalla, concluimos que sí han habido intentos serios y comprometidos de llevar la obra de Rulfo al cine, y también los han habido por el simple hecho de ganar dinero. Por ejemplo Mitl Valdéz, circunscrito a un cine independiente, cuando filma *Los Confines* es prueba y muestra que aún con la complejidad de la obra de Rulfo, supo llevar su obra al cine, aún cuando su presupuesto (y esto es muy importante) no era el de José Bolaños, y además su fogueo como director no era tan amplio. Pero sí supo arrancar un gajo al discurso rulfiano para llevarlo a la pantalla.

En el caso contrario está Crevenna, que proveniente de un cine industrial, le dio a su versión de Talpa el cariz que requiere una película vanal de tele, rentable. Y en

esto se incrusta, obligadamente otro elemento, o muchos como el de la política cultural del estado, o el del nivel educacional del pueblo, o el de la lógica del capitalismo, etc. Por lo que, siendo o tratando de ser objetivos no se puede adjudicar la culpa total a Crevenna, pues recordemos que en su haber tiene algunas obras de bastante nivel artístico.

En la parte de en medio tenemos los casos de las versiones de *Pedro Páramo*, de *Velo* y de *Bolaños*, creemos que sus propuestas no son de ninguna manera un producto para desecho, ni siquiera son filmes mediocres, creemos que su intento fue plausible (en este sentido más el de *Velo* que el de *Bolaños*), y que, ¡Qué bueno que llevaron la obra de Rulfo a la pantalla!, pues seguramente, otros cineastas tendrán la inquietud de superarlos, y lo logren o no, éste enriquecerá al séptimo arte. Pues en lugar de que se sigan llevando, con grandes sumas de dinero, películas tan sosas como *Alcanzar una estrella* o *Caminante, si hay camino* es loable que se elija mejor llevar al maestro de Sayula a la pantalla. Y es que Rulfo, reconozcámoslo, ya es un mito, un grandioso mito, que cualquiera que lo intente tocar, se las tendrá que ver con un pueblo que lo venera, y que quizá por esa veneración, bien merecida, será difícil aceptar que "alguien lo entienda", pues los mitos no se entienden. Se aman.

BIBLIOGRAFIA

Autores varios. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo Ed. Del. Cuauhtémoc. México, 1980

Autores varios. Breves nostalgias sobre Juan Rulfo Ed. del Norte

Autores varios. Frente a la pantalla. Cuadernos de Cine No. 6. Dirección Gral. de Difusión Cultural, UNAM. México. 1963

Ayala, Francisco. El escritor y el cine Aguilar. Madrid. 1988.

Balazs, Bela. El film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1982

Barthes, Roland. et. al. Análisis estructural del relato. Premiá editora. México, 1988.

Bresson, Robert. Notas sobre el cinematógrafo. Ed. Era México, 1979

Chion, Michel. Cómo se escribe un guión Ed. Cátedra Signo e Imagen. 1990

Donoso, José. Historia Personal del Boom Ed. Anagrama. Barcelona, 1972

Eco Umberto. La Estructura ausente Ed. Lumer. Barcelona 1986

Eisenstein, Sergio. El sentido del cine Ed. S. XII Buenos Aires, 1974.

Eisler, Hanns. El cine y la música Ed. Fundamentos 2a. Edición

Freud, Julien. La Sociología de Max Weber Ed. Península. Madrid, 1986

García Aguilar, Eduardo. García Márquez : La tentación cinematográfica UNAM. México, s/fecha.

García, Márquez Gabriel. La penumbra del escritor de cine Ed. Siglo XXI

Gedould, Harry M. Los escritores frente al cine. Ed. Fundamentos. Madrid. 1981

Jiménez, de Baez Yvette. Juan Rulfo : Del páramo a la esperanza, una lectura crítica de su obra Ed. Colegio de México y F.C.E. México, 1990

K. Langer, Susanne. La obra artística como forma expresiva Ed. UNAM, México 1982

Mitry, Jean. Estética y psicología del cine Tomo I. Ed. Siglo XXI. México. 1986

Omil, Alba. Pedro Páramo : El trasmundo y su expresión artística, en la naturaleza del hombre de la novela hispanoamericana Ed. Univ. del Norte. Chile, 1969

Paz, Octavio. Hombres en su siglo y otros ensayos Seix Barral. Barcelona, 1984

Quezada, Luis. La novela española y el cine Ed. J.C. España

Revueltas, José. El conocimiento cinematográfico y sus problemas Ed. ERA. México, 1981

Roffé, Reina. Juan Rulfo. Autobiografía armada Ed. Corregidor. Buenos Aires, 1973

Rulfo, Juan. El llano en llamas F.C.E. México, 1973

Rulfo, Juan. Pedro Páramo Ed. F.C.E. México, 1985

Sadoul, Georges. Historia del cine mundial Ed. Siglo XXI. México 1989

Schifano Laurence. Luchino Visconti, el fuego de la pasión Ed. Paidós. 1a. Edición. México, 1991.

T. Gómez Gleason. Juan Rulfo y el mundo de su próxima novela La Cordillera Ed. Casa de las Américas, La Habana, Cuba. 1969