



**UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN**

## **EL ROSTRO DE LOS MURMULLOS**

**Juan y Juan Carlos Rulfo:**

**de la obra literaria al documental a través del guión adaptado**

**Presentado por:  
MARÍA PACHÓN**

**Dirigido por:  
D. ENRIQUE SÁNCHEZ OLIVEIRA**

**Máster Universitario Guión, Narrativa y Creatividad Audiovisual**



*Se trabaja con imaginación, intuición y una verdad aparente;  
cuando esto se consigue, entonces se logra la historia que uno quiere dar a conocer.*

*Creo que eso es, en principio, la base de toda historia que se quiere contar.*

Juan Rulfo

*La novela es un relato que se organiza como mundo,  
el cine es un mundo que se organiza como relato*

Jean Mitry

## **ÍNDICE**

### **CAPÍTULO 1**

---

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN	4
1.1. Juan y Juan Carlos Rulfo. Sobre la identidad	4
1.2. <i>Pedro Páramo</i> y <i>Del olvido al no me acuerdo</i> . Sobre la búsqueda de la identidad	5
1.3. La herencia en la identidad	6
2. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	12
2.1. Objetivos	13
2.2. Hipótesis	14
2.3. Metodología	16
3. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO	18
3.1 De la orfandad de Rulfo a la literatura rulfiana. Panorama literario en México a mediados del siglo XX	18
3.2 De la soledad contemporánea al guión rulfiano. Panorama audiovisual en México a finales del siglo XX	25
4. FUNDAMENTOS DEL GUIÓN EN EL DOCUMENTAL	33

### **CAPÍTULO 2**

---

5. <i>DEL OLVIDO AL NO ME ACUERDO</i>	37
5.1. Ficha técnico-artística	37
5.2. Sinopsis argumental	38
5.3 Estructura de la película	39

**CAPÍTULO 3**

---

6. LITERATURA Y CINE. CINE Y LITERATURA	49
6.1. Que lo que la lírica ha unido, no lo separen los críticos	50
6.2. El desentierro de <i>Pedro Páramo</i>	53
6.3 La adaptación de la novela al cine. Sus principales problemas	55
7. ANÁLISIS COMPARATIVO. LA CONSECUENCIA DEL LENGUAJE PARALELO A TRAVÉS DE LA ESTÉTICA	58
7.1 La determinación del tema	58
7.2 Los personajes, sus diálogos y el orden de las acciones	58
7.3. Los espacios y el tiempo	65
7.4. El pensamiento poético en ambas obras	69

**CAPÍTULO 4**

---

8. CONCLUSIONES	71
9. BIBLIOGRAFÍA	74

## CAPÍTULO 1

### 1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

#### 1.1. Juan y Juan Carlos Rulfo. Sobre la identidad.

El primero fue el prolífero Alfredo B. Crevenna en 1955 con *Talpa*. Más tarde, otros directores probaron con *¿No oyes ladrar a los perros?* (François Reichenbach, 1975), *¡Diles que no me maten!* (Freddy Siso, 1985), *Un pedazo de noche* (Roberto Rochín, 1995) y hasta en tres ocasiones con *Pedro Páramo* (la primera por Carlos Velo, en 1967; otra en 1978, por José Bolaños; y tres años después la menos conocida, por Salvador Sánchez). Pero el mundo rulfiano parecía no adaptarse a la pantalla y el propio escritor mexicano, el que para muchos es el mejor de su país, de América, del mundo, confesaba sin recato su descontento con el resultado de las adaptaciones que de su escueta obra se proyectaba en los cines. Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno murió el 7 de enero de 1986 a causa de un cáncer. Trece años después, Juan Carlos Rulfo, su hijo, filmó *Del olvido al no me acuerdo* (1999). Si la realidad fuera mágica, como el movimiento literario que generó el escritor, guionista y fotógrafo a partir de las reconocidas mundialmente *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), Juan Rulfo quizás se hubiera presentado aun muerto el día del estreno del documental a presenciar qué había hecho su hijo con una cámara y el lugar dónde él pasó su infancia; y, probablemente, hubiera reconocido en la ópera prima del heredero una adaptación más fiel que en las ficciones que sin necesidad de recurrir a lo mágico sí llegó a ver en la pantalla.

El director de documentales Juan Carlos Rulfo Aparicio nació en Ciudad de México el 24 de enero de 1964. Sin saberlo se convertía en el pequeño de una familia de apellido ya más o menos distinguido, formada por el matrimonio Juan Rulfo y Clara Aparicio, una hermana, Claudia Berenice, y otros dos ‘juanes’, Juan Francisco y Juan Pablo. Creció entre la presencia y la ausencia del padre, que viajaba de acá para allá porque era un viajero insaciable y porque el apellido cada vez se le hacía más internacional; maduró entre el ruido y el silencio que el progenitor generó con y en su literatura, también más afamada cada vez; y se vio un día ya de mayor, sus hermanos también mayores, sus padres mayores, sin saber aún, siendo hijo del reconocido Juan Rulfo, qué quería ser. Sentía interés por el sonido, también por la imagen, pero ni por

esas se le ocurría qué quería ser. Y así pasaron los días hasta un mal día después de Reyes. Fue entonces, ha confesado en alguna ocasión, cuando vio allá ‘quietitos’ los pies del padre asomando por la puerta, cuando supo que quería dedicarse a la narrativa cinematográfica -como Juan Rulfo también hizo durante algún tiempo a mediados de los años cincuenta-, que quería ser realizador de documentales. Tras estudiar en el Centro de Capacitación Cinematográfica de Ciudad de México, el joven Juan Carlos decidió aplicar lo aprendido en el rodaje de *El abuelo Cheno y otras historias* (1995), y lo que se inició como un proyecto de tesis, terminó convirtiéndose en un cortometraje documental de curiosa y poética construcción:

“Ni siquiera sabía que a eso se le llama documental. Pero me enamoré de las posibilidades que me prestaba para construir un cuento con lo que me decían los demás.”<sup>1</sup>

### **1.2. *Pedro Páramo* y *Del olvido al no me acuerdo*. Sobre la búsqueda de la identidad.**

A pesar de la distancia en tiempo y trabajos, la fuerza moral que Juan Rulfo, padre y escritor, ejerce sobre el hijo, parece conseguir que la realidad documentada y filmada por éste se impregne de ese modo expresivo que los críticos tardaron décadas en bautizar. Décadas de problemas para clasificar los cuentos de *El llano en llamas* y la novela *Pedro Páramo*, dificultades más o menos parecidas a las que en la última década del siglo XX algunos investigadores encontraron al enfrentarse a películas como *El abuelo Cheno y otras historias* o su sucesora *Del olvido al no me acuerdo*:

“¿Puede hablarse de un *nuevo* documental, después de aquel representado en el Nuevo Cine Latinoamericano? ¿Puede hablarse de un *nuevo* documental, a cuatro décadas de aquellas obras que hoy parecen haber ingresado indiscutiblemente al canon del género? ¿Cuáles son, en todo caso, y aventurando una respuesta afirmativa, las maneras y formas presuntamente nuevas que hoy adopta? ¿Cuál es su estética? ¿Su poética? ¿El modo particular de constituir una nueva vanguardia política en el terreno

---

<sup>1</sup> En la entrevista ‘Juan Carlos Rulfo: director invitado del mes’ realizada por Fahrenheit<sup>9</sup> Magazine -revista digital-, el 8 de marzo de 2012.

del cine?”<sup>2</sup>

Al contestar, así a voz de pronto, a dos páginas de este proyecto, y a unos pocos días de trabajo, al investigador Jorge Ruffinelli, sé que no es un error asegurar que estos dos documentales citados pertenecen al cine de autor o ‘de creación’. Tampoco fue, probablemente, comprometido para los críticos incluir a las dos obras de Rulfo en el cajón del realismo. Pero realismo no lo decía todo de ellas, más bien no decía nada; y por eso, porque no estaban contentos con el etiquetado, los que estaban investigando cómo llamar a esa literatura de Rulfo optaron por hacer un apartado en el cajón realista y rotular en él el apellido ‘mágico’:

“Y todo está concentrado en unas pocas palabras, como rasgo estilístico y como visión del mundo. El modo narrativo de Rulfo es el del ‘murmullo’, no el de la viva voz; el decir callando y no la explosión verbal.”<sup>3</sup>

Por ahora, no he encontrado mejor manera de expresar el modo narrativo de Juan Carlos Rulfo. Quizás, como los críticos, tampoco encuentre a lo largo de esta investigación un apellido mejor que ‘mágico’ para la película *Del olvido al no me acuerdo*, enmarcada en lo que algunos como Ruffinelli han llamado *nuevo* documental subjetivo.

### **1.3. La herencia en la identidad.**

Hasta el momento en el que Juan Carlos Rulfo comienza a filmar, su padre había tenido contacto con el cine -entre cuentos o novela adaptados (como los ejemplos señalados al comienzo del epígrafe 1.1), guiones o argumentos escritos por él para la pantalla (*El despojo*, 1960; *El gallo de oro*, 1964; y *La fórmula secreta*, 1964) y pequeñas intervenciones como actor (*En este pueblo no hay ladrones*, 1964)-, en un total de once ocasiones. De entre ellas, tal y como Jorge Ayala Blanco señala en la presentación de *Juan Rulfo: El gallo de oro y otros textos para cine* (Rulfo, 1980, pág.

---

<sup>2</sup> Jorge Ruffinelli, ‘Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI), en *Documental y Vanguardia*, Cátedra, 2005, pág. 287.

<sup>3</sup> Jorge Ruffinelli (prologuista) en *Juan Rulfo: Antología Personal*, Alianza Editorial, 1988, pág. 7.

9), “sólo existen dos películas que puedan considerarse dignas correspondencias estéticas del mundo de Juan Rulfo en la pantalla”, *El despojo* y *La fórmula secreta*. La primera inaugura “una ficción rural de tema indígena asombrosamente despojada de cualquier forma de paternalismo”; la segunda postula “un cine político antiimperialista desde una vertiente de imaginación desbordada, pos surrealista y rabiosamente poética”. Si acordamos que estas son descripciones que merece una película para ser digna del mundo Rulfo, cualquiera que haya visto *El abuelo Cheno y otras historias* o *Del olvido al no me acuerdo* sabe que solo en este contexto rulfiano tienen sentido.

Dice el propio Juan Carlos durante una entrevista audiovisual: “Sigo un camino que nace de lo más particular, pero se vuelve universal; y después va desde lo más general, hasta que se hace personal. Mi abuelo, mi padre, después mi ciudad con *En el hoyo* (2006), el país más tarde en *Los que se quedan* (2008), ese país adolorido con su gente, que busca oportunidades... México necesita verse, necesita que la gente lo voltee a ver. Y hay conversaciones que están ahí, que son reales, que sacan a la luz miles de historias.”<sup>4</sup> Y comenta también refiriéndose a *Del olvido al no me acuerdo*: “No hubo ninguna pretensión de adaptación cinematográfica de *Pedro Páramo* o de la vida de mi padre. Lo que filmé es tal cual es, así que busqué captar la atmósfera. Es decir, los paisajes y los rostros de Llano Grande tienen tal fuerza que empujan a contemplarlos de esa manera.”<sup>5</sup> Pero en referencia al modo en que se contemplan los paisajes y los rostros añade más tarde en otra intervención para televisión: “Años después mi padre regresa a Jalisco, regresa a su casa, conoce a los peones que trabajaban con el abuelo, y de alguna manera comienza una cosa que es la que tiene que ver conmigo, comienza a escuchar a la gente. Se llenó de ese lenguaje con que escribe... Y yo volví tiempo después, y empecé a escuchar a toda la gente que vivía en Jalisco, y empecé a entender...”<sup>6</sup>

Antes de analizar estas reflexiones, creo que merece la pena leer lo que una vez dijo Juan Rulfo en una entrevista a Joseph Sommers. Como era habitual, dijo más de lo que dijo:

---

<sup>4</sup> En la ya citada de Fahrenheit Magazine.

<sup>5</sup> Sua Dabeida Baquero, ‘¿Recuerdas Juan?: El rastro del olvido en una película de Juan Carlos Rulfo’, en *Sociedad, cultura y literatura*. Flacso Ecuador. 2009. Pág. 361

<sup>6</sup> Durante el homenaje televisivo ‘Ausencia y presencia: Rulfo, Hemingway, Valle-Inclán y Sábato’, realizado por Casa de América en 2011.



“Nunca he usado, ni en los cuentos ni en *Pedro Páramo*, nada autobiográfico”, pero de inmediato reconoció que “tal vez en lo profundo haya algo que esté planteado en forma clara en la superficie de la novela. Yo tuve una infancia muy dura, muy difícil. Hasta hoy no he encontrado un punto de apoyo que me muestre por qué en esta familia mía sucedieron de esta forma esa serie de asesinatos y crueldades”.<sup>7</sup>

Intentaré destramar después qué está planteado en forma clara en la superficie de *Pedro Páramo*, y hacer ver que coincide además con lo planteado en *Del olvido al no me acuerdo*; pero volviendo a las reflexiones de Juan Carlos, es éste con la primera intervención, por tanto, casi inconsciente del modo en que construye los personajes, el espacio, el tiempo de su documental. Algo que el padre confiesa que le ocurre durante la creación de *Pedro Páramo*: “No puedo saber hasta ahora qué es lo que me lleva a tratar los temas de mi obra narrativa. No tengo un sentido crítico-analítico preestablecido. Simplemente me imagino un personaje y trato de ver a dónde este personaje, al seguir su curso, me va a llevar. No trato de encauzarlo, sino de seguirlo aunque sea por caminos oscuros. Sé que no me va a llevar de una manera en secuencia, sino que a veces va a dar saltos. Lo cual es natural, pues la vida de un hombre nunca es continua. Sobre todo si se trata de hechos.”<sup>8</sup> Pero también es Juan Carlos Rulfo completamente consciente de que hay algo de Juan Rulfo “que tiene que ver” con él; y es justo esa herencia la que le ayuda en su proceso de escritura para empezar “a entender”.

De este modo, *Del olvido al no me acuerdo* se funde y confunde con la ficción, al experimentar el director con los recursos dramáticos y expresivos que los propios personajes le prestan: “Tengo la idea exacta de cómo es ese personaje. Y entonces le sigo.”<sup>9</sup> Es la técnica de construcción temática y de personajes que confesaba seguir Juan Rulfo en la tan citada entrevista 'Los muertos no tienen ni espacio ni tiempo'. Y tal y como ocurre en la obra completa del padre, el documental de Juan Carlos Rulfo es, por encima de cualquier otra cosa, un tejido audiovisual con trasfondo de ausencias, “ante

---

<sup>7</sup> Juan Rulfo durante la entrevista con Joseph Sommers 'Los muertos no tienen espacio ni tiempo', de 1973.

<sup>8</sup> Juan Rulfo con Sommers, entrevista citada.

<sup>9</sup> Juan Rulfo con Sommers, entrevista citada.

todo, una ausencia clave que es a veces física y otras afectiva: la del padre.”<sup>10</sup>

De cualquier modo, nieguen, a veces incluso enfáticamente, o no las referencias biográficas en sus obras, es la trampa biográfica la que finalmente queda recogida en éstas y en sus declaraciones. Y parece ser que la responsabilidad es del padre. “¿Pero Juan era imaginativo o mentiroso, Juan José?”, pregunta Leñero a Arreola en la entrevista ‘¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?’ “Juan mentía con la más cristalina y nítida intención de estar haciendo algo que a él le interesaba como literatura, y lo ponía a prueba. Juan te podía mandar a un cine a ver una película atroz diciéndote que era una película magnífica.”<sup>11</sup> De ahí que escriba Ruffinelli: “Durante toda su vida, el motivo de la muerte de su padre se hizo objetos de versiones diferentes, cada una más equívoca y confusa. En 1964 Seymour Menton señaló en su antología *El cuento hispanoamericano*, que el padre de Rulfo había muerto a manos de un peón. Dos años después, Rulfo intentó disipar esa historia en el diálogo autobiográfico que sostuvo con Arreola en *Bellas Artes* (1966): *A mi padre no lo mató un peón. Mi padre no tenía peones... A mi padre lo mataron una vez cuando huía.*”<sup>12</sup> Pero Juan Carlos Rulfo confiesa después: “Mi abuelo, Juan Nepomuceno Pérez Rulfo Vizcaíno, murió asesinado por un tiro en la espalda cuando había regañado a un peón que había metido a los animales en un pasto muy rico que estaba del otro lado. Yo conocí esta historia leyendo el cuento *Diles que no me maten*”.<sup>13</sup>

Será por no caer en la trampa o en la mentira por lo que asegura el director que no hubo ninguna pretensión de adaptación de la vida de su padre al cine. Pero será por llevar a cabo algo que a él le interesa como documental, por lo que decidió utilizar la historia del abuelo asesinado como pretexto para crear en treinta minutos un resumen de la memoria de México de aquellos días agitados por las revueltas posrevolucionarias de 1920. Y será por lo mismo por lo que después utilizó la búsqueda del padre para recuperar durante una hora a la gente de Jalisco abandonada desde la Revolución

---

<sup>10</sup> Jorge Ruffinelli (prologuista) en *Juan Rulfo: Antología Personal*, Alianza Editorial, 1988, pág. 7.

<sup>11</sup> Esta frase, por Arreola en ‘Entrevista en un acto de Vicente Leñero’, de 1987, sería repetida doce años después por el escritor en el documental de Juan Carlos Rulfo *Del olvido al no me acuerdo*.

<sup>12</sup> En el prólogo de la ya citada *Juan Rulfo: Antología Personal*, 1988, pág. 10.

<sup>13</sup> En el homenaje televisivo ‘Ausencia y presencia: Rulfo, Hemingway, Valle-Inclán y Sábato’, de la Casa de América en 2011.

Cristera. Días envueltos en un mundo de evocación y muerte, tal y como sucede en todas y cada una de las obras de su padre; tal y como sucede en estos dos primeros documentales.

El modo de hacer documental de Juan Carlos Rulfo podría haber sido muy distinto. Podría no haber estado impregnado de esa poesía que evoca a la muerte y de esa política que rescata el tema indigenista, y que juntas consiguen que su atmósfera sea la atmósfera que creó en la literatura el padre. Sin embargo, para ello la realidad debería haber cambiado mucho tiempo atrás: Juan Rulfo, y no él, no debería haber conocido la muerte temprana de su padre (*El abuelo Cheno y otras historias*). De ser así, probablemente el escritor no hubiera tenido que viajar del modo en que lo hizo hasta la ciudad (*En el hoyo*)<sup>14</sup>, ni hubiera deseado escribir una novela sobre el desconsuelo de un joven emigrante (*Los que se quedan*)<sup>15</sup>. Si Juan Rulfo se hubiera quedado en Jalisco con su familia viva, probablemente no habría escrito *Pedro Páramo*, no habría sentido la necesidad de rescatar a su padre muerto, quizás tampoco a su gente ignorada por el Gobierno (*Del olvido al no me acuerdo*). Ya comenzaba esta introducción diciendo que la realidad no es mágica como la literatura de Juan Rulfo, que, sin embargo, sí es reconocida incluso por él como oscura. Aún así, el escritor reconoce que en absoluto *Pedro Páramo* es una novela de negación, ya sea de la fe o de la vida. Más late aún esta idea en el documental de Juan Carlos Rulfo:

“Yo creo que soy como soy porque mataron a mi abuelo, el padre de mi padre. Yo creo que mi padre es como es, y fue como fue, porque mataron a su padre; tiempo después murió su madre. Tiempo después, regresó, y conoció a toda esta gente, y conoció su propia historia. Y tiempo después creó un lenguaje, una realidad, una forma de contar México que intenta ser universal, y que de alguna manera sigue siendo actual.”

---

<sup>14</sup> Documental de 2006 de Juan Carlos Rulfo, en el que la construcción de un puente sirve al director de pretexto una vez más para generar una película acerca de la gente de México, ahora del Distrito.

<sup>15</sup> José Carlos González Boixo inicia el prólogo de *Pedro Páramo* (Rulfo, 1999, pág.11) haciendo referencia a esta obra jamás publicada. En 2008, Juan Carlos Rulfo estrena el documental *Los que se quedan*, sobre la emigración y el modo en el que lo afrontan los familiares de aquellos que se fueron.

Y concluye el director:

“Cuando yo llegué a Jalisco, cuando él murió, volví a buscar a todos estos personajes, y me hablaron del cielo, de las nubes, de las haciendas... No conocían a mi padre, pero todos ellos eran la voz de mi padre; todos ellos eran cada una de las frases que están en los libros de Juan Rulfo.”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> En el homenaje televisivo 'Ausencia y presencia: Rulfo, Hemingway, Valle-Inclán y Sábato', Casa de América, 2011

## 2. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La obra literaria de Juan Rulfo ha sido estudiada apenas desde su primera edición prácticamente en todo el mundo y en todas sus variantes posibles. Los críticos e investigadores han analizado la intensidad poética de su contenido, la relación del mismo con la muerte, se han llevado a cabo estudios de sus funciones y efectos, del modo de creación de sus personajes, de la técnica que empleó para crear el ‘testigo-oyente’, de la correlación social existente en la obra entre el caciquismo y el aspecto religioso; y éstas son sólo unas pocas vertientes de estudio surgidas en torno a la misma. No es de extrañar que la escueta obra haya trascendido fronteras, influenciado épocas y penetrado personalidades. El 18 de septiembre de 2003, fecha en que se cumplió el cincuentenario de la primera edición de *El llano en llamas*, todo el que estaba escuchando el programa radiofónico *De 1 a 3*, pudo escuchar al también genio de la literatura Gabriel García Márquez decir sobre *Pedro Páramo*:

“Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura; nunca, desde la noche tremenda en que leí *La metamorfosis* de Kafka, en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá, casi 10 años atrás, había sufrido una conmoción semejante. Al día siguiente leí *El llano en llamas* y el asombro permaneció intacto; mucho después, en la antesala de un consultorio, encontré una revista médica con otra obra maestra desbalagada: *La herencia de Matilde Arcángel*; el resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor, todos me parecían menores”.<sup>17</sup>

En ese mismo texto, García Márquez también señala que quería hacer guiones de cine en México, que por eso estaba allí, en el mundo de escritores mexicanos. Y comenta que, tras haber conocido la obra de Rulfo, Carlos Velo, a quien le había confesado ser capaz de recitar de memoria *Pedro Páramo* “al derecho y al revés sin una falla apreciable”, le invitó a hacer junto a él y Carlos Fuentes una revisión crítica de la primera adaptación de esta para el cine a manos del propio Velo. Dice el escritor y periodista colombiano que el primer problema que encontraron fue el de los nombres: “Por subjetivo que se crea, todo un nombre se parece en algún modo a quien lo lleva y

---

<sup>17</sup> ‘Asombro por Juan Rulfo’, texto de García Márquez leído en el programa radiofónico *De 1 a 3*, en septiembre de 2003.

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; aún me parecía imposible y me sigue pareciendo, encontrar jamás un actor que se identificara sin ninguna duda con el nombre de su personaje.” Y después, de un modo poético consonante, señala el segundo: “Lo malo de esos preciosos escrutinios es que las cerrazones de la poesía no son siempre las mismas de la razón.”

La justificación de este trabajo reside precisamente en la falta de estudios del mundo audiovisual que se genera a partir del siglo XXI en México, muy inferior en cantidad y profundidad a los que de la literatura mexicana sí se hacen en España. Mundo en el que el documental sigue siendo, como en épocas anteriores, el Género. El género de la vanguardia, de la experimentación, del cambio, de la recuperación, de la protesta. Juan Carlos Rulfo parece ser consciente de ello desde los inicios, y siguiendo el precepto de García Márquez que señalaba que “todo nombre se parece a quien lo lleva y eso es mucho más notable en la ficción que en la vida real”, decide no contratar a actores y buscar allá donde buscó su padre a las personas, construir de nuevo los nombres, también el suyo, a través de la poesía rulfiana pero mediante los fundamentos del cine de no-ficción.

### **2.1. Objetivos.**

Me propongo llevar a cabo un análisis de ciertos documentales latinoamericanos cuyo denominador común es la idea de la búsqueda de la identidad y que, en su conjunto, articulan un género de cine de no ficción que nace en los años noventa. Esta creación se realiza de muchas maneras, pero quiero demostrar que todas ellas beben de un común específico, el que en México se genera en el ámbito literario de mano de Juan Rulfo algo más de medio siglo antes.

Pero el objetivo de este proyecto no es la demostración de que el mito de Telémaco, que busca a su padre, a sus orígenes, ha servido al cine documental en la tarea de generar guiones. El objetivo es demostrar que la lírica no solo se trata de letras

y rimas. El documental latinoamericano, siempre revolucionario en su contenido, demuestra una vez más serlo también en su forma. Y quién sino va a ser capaz de expresar esto de una manera más brillante que un realizador hijo del gran maestro de la literatura mexicana. Me refiero, como ya he apuntado, a Juan y Juan Carlos Rulfo. Me refiero a *Pedro Páramo* y a *Del olvido al no me acuerdo*. Y me propongo demostrar que la novela ha sido adaptada al cine por fin con fidelidad; que el documental es la magistral apropiación que de la obra literaria, a través de la poesía, ha llevado a cabo el realizador, transformándola en un producto audiovisual llamado de no-ficción y de completa autonomía.

## **2.2. Hipótesis.**

La hipótesis de este proyecto queda por tanto planteada de la siguiente manera (y se trata de una primera versión que reconozco algo rimbombante):

Cuanto mayor sea la consonancia lírica entre los fundamentos del guión audiovisual y aquellos que conforman la construcción de una obra literaria, mayor será la conciliación generada entre ambos productos artísticos y, por tanto, la posibilidad de generar, incluso sin pretensiones, un guión adaptado. La armonía se conseguirá sin importar asimismo que la labor literaria se refiera a la ficción y la audiovisual a la no ficción, o viceversa; y el resultado, lejos de ser una copia de su obra madre, será una adaptación leal, así como una producción completa e independiente.

Esta hipótesis alberga en sí los requisitos que le permiten someterse a pruebas.

En primer lugar, se refiere a un universo específico: los guiones adaptados.

En segundo lugar, las variables (obras literarias llevadas a la pantalla y conciliación entre la obra madre y el guión adaptado) y las unidades de análisis (fundamentos literarios de la novela y fundamentos audiovisuales del documental) son conceptos claros y precisos.

En tercer lugar, los conceptos mencionados poseen referentes empíricos (la

adaptabilidad de *Pedro Páramo* de Carlos Velo ha sido medida, por ejemplo, a través de revisiones críticas, como la que el propio director, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez llevaron a cabo).

En cuarto lugar, esta hipótesis puede confirmarse mediante el estudio comparativo entre las dos unidades de análisis, es decir, entre la obra literaria y el producto audiovisual.

Expresaré de otro modo lo que he planteado. La hipótesis es bien sencilla y adquiere su explicación a través de mi propia experiencia. Tras haber visto, antes de comenzar a escribir el proyecto, el documental *Del olvido al no me acuerdo* en cinco o seis ocasiones, y tras haber leído, mucho antes de plantearme si quiera la investigación, *Pedro Páramo* unas cuantas veces, me doy cuenta de que la crítica no ha acogido el producto audiovisual como lo que es en sí. Después ya, con el proyecto en mi mente, comienzo a leer lo que dicen los investigadores, y tampoco acaba por convencerme lo que se escribe. Se incluye al documental en una nueva rama de no ficción a la que apellidan ‘subjetiva’, se le hace magníficas valoraciones, se llega a comentar incluso que recuerda a la novela por aquello del hijo en busca del padre, que se confunde con la ficción. Pero parece que nadie se da cuenta, o al menos no ha tenido la ocasión de dejarlo documentado, de que *Del olvido al no me acuerdo* responde a esa realidad tan estudiada que es el guión adaptado. ¿Qué por qué sucede? ¿Por qué pasa desapercibido esto? Porque se trata de un documental, no de una película de ficción. Si me acompañáis en el proceso de desgranar ambas obras de arte a través de un estudio comparado entre lo que crea una y crea la otra, entre lo que una nos ofrece, y lo que la otra nos da, creo que juntos llegaremos a estar de acuerdo en que un guión adaptado puede tomar finalmente una forma autónoma, pero que no por ello dejar de ser eso, una adaptación cinematográfica.

Me encuentro con un seudoproblema que me generará alguna crítica al respecto: el propio director confiesa, y yo ya, cauta, lo he señalado, que “no había ninguna pretensión de adaptación cinematográfica de *Pedro Páramo*” en su documental. Pero estoy convencida de que siendo hijo de Juan Rulfo, que teniendo tan interiorizado el mundo del padre, la pretensión, que además no es más que eso, una pretensión, carece



de sentido, y la adaptabilidad tiene de por sí ya un ápice de generable. Porque luego explica que lo que filmó “es tal cual es”, y los que nos dedicamos a esto de filmar sabemos que algo es tal cual es según los ojos que lo miran a través del visor. Y nuestra mirada puede estar influenciada por lo que vieron los ojos de nuestros padres, más aún si estos dejaron un legado de reconocimiento mundial sobre cómo lo vieron. Sin querer parecer pesada, me gustaría recordar algo que ya está escrito unas letras más arriba, pero que creo fundamental para que se entienda que la declaración de Juan Carlos Rulfo es un pseudoproblema. Porque el realizador añade:

“Cuando yo llegué a Jalisco, cuando él murió, volví a buscar a todos estos personajes, y me hablaron del cielo, de las nubes, de las haciendas... No conocían a mi padre, pero todos ellos eran la voz de mi padre; todos ellos eran cada una de las frases que están en los libros de Juan Rulfo.”

### **2.3. Metodología.**

Para llevar a cabo la investigación optaré por tanto por un método analítico que me permita ejercer determinadas acciones científicas, iniciadas éstas con un supuesto desconocido, y concluidas con un resultado, espero, inédito. Será por ello por lo que la investigación se establecerá en torno a dos ámbitos metodológicos: el de la teoría y el propiamente empírico. Para atender al primero, analizaré diversos guiones adaptados en torno al mundo Rulfo, aunque antes estudiaré en profundidad los fundamentos del guión audiovisual para la adaptación. El modelo teórico que tomamos como apoyo para el inicio del proyecto es, por tanto, ya conocido, y se basa en el soporte de estudios consolidados y datos cerrados. A través de él, espero llegar a una conclusión teórica antes no documentada, que permita aumentar los conocimientos acerca de la generación de una adaptación cinematográfica en el mundo de la no ficción mediante la lírica.

Además, como ya he indicado, no sólo me basaré en estudios y teorías. El método empírico en este caso me ayudará en el objetivo, y será la base del análisis de contenido. Ciñéndome ya a las dos obras, la del escritor Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, y la del director Juan Carlos Rulfo, *Del olvido al no me acuerdo*, estableceré un estudio comparativo, analizando en ambas la estructura, los temas, así como la construcción de

personajes, espacios y tiempos. Asimismo, atenderé a los aspectos estéticos de ambas obras, aplicando un conjunto de técnicas de análisis propias del mundo poético. Este modo de investigación nos servirá para indagar eso que a primera vista parece escondido pero que es latente: ¿el documental de Juan Carlos Rulfo es una adaptación de *Pedro Páramo*? Y como nuestro ámbito es puramente audiovisual, el montaje de una obra conjugada a través de las dos anteriores me facilitará una visión acertada de la hipótesis planteada en torno a este trabajo.

### **3. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO**

El contexto de cualquier obra literaria, audiovisual o de cualquier ámbito, nos ayuda siempre a su comprensión, ya que es él el que se encarga de proporcionarnos los aspectos biográficos, histórico-geográficos y culturales que delimitan y explican la relación entre el autor y la obra en sí. En este caso nos tenemos que remitir a dos contextos, al de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y al de *Del olvido al no me acuerdo*, de su hijo Juan Carlos. Hay entre ambas una diferencia de 44 años –la primera se publicó en 1955, la segunda se estrenó en 1999-, y aunque pueda parecer que este casi medio siglo es motivo suficiente para la creación de dos obras dispares, ambas comparten aspectos contextuales que las identifican como, al igual que sus autores, familiares.

#### **3.1 De la orfandad de Rulfo a la literatura rulfiana. Panorama literario en México a mediados del siglo XX.**

A Juan Rulfo le gustaba la mentira biográfica. Juan José Arreola recuerda que siempre le dijo que era de su edad, pero –y me atrevo con esto a contradecir a muchos que han escrito su biografía-, lo cierto es que el escritor era un año mayor que él: Rulfo nació en Sayula, Jalisco (aunque él ha dicho en alguna ocasión que en San Gabriel), el 16 de mayo de 1917. Si en España este año fue, como sucede ahora casi un siglo después, el año del temor a la revolución –por ser un año de crisis política, militar y social a pesar de la neutralidad del país ante la I Guerra Mundial-, en México, 1917 fue el año del fin de la Revolución iniciada en 1910, el año de la promulgación de la Constitución de Querétaro. Dicha Constitución, elaborada por el Gobierno de Venustiano Carranza, se caracterizó (artículos 3, 27 y 123) por dar más poder al presidente, por conceder derechos al Gobierno para confiscar las tierras de los latifundistas, por obligar a dar mejores condiciones de trabajo a los obreros y campesinos, por ser anticlerical. Juan Nepomuceno Pérez Rulfo y María Vizcaíno Arias huían en estos años de la violencia revolucionaria yendo de un lado para otro, y en un lugar y otro iban dejando sus nombres y el de los hijos en los registros de bautismo: Severiano, el mayor, nació en Apulco; María de los Ángeles lo hizo algo después en Ciudad Guzmán, donde murió a los seis meses; Juan vio la luz en Sayula; su hermano Francisco en Guadalajara; la pequeña Eva completó el libro de familia en San Gabriel.

Sayula, Zenzontla, Talpa, San Gabriel, Colima, Contla, Mascota... Son los lugares que flotan en el recuerdo de Juan Rulfo, que se desprenden de su niñez y que conforman el marco geográfico de toda su obra, el espacio narrativo en el que se mueven sus personajes. Y además, estos personajes del sureste de Jalisco, de esa zona concreta llamada Los Bajos, se caracterizan por ser personajes rurales, marcados, como el propio escritor, por el carácter anticlerical de la antes comentada Constitución de 1917; por el estallido, en 1926, de lo que se conoció como Revolución Cristera.

Juan Carlos Rulfo comentó una vez en un programa de televisión que su abuelo y su padre “vivieron una época en la que estaba prohibido rezar a los símbolos del catolicismo, a las cruces; que si lo hacías, te ahorcaban ahí, en la calle, y que entonces la gente iba y te rezaba a ti por lo bajo, porque rezarle a los muertos cristianos aún no estaba prohibido”<sup>18</sup>. La Guerra Cristera es el hecho del que se desprende, en algunas ocasiones, la muerte latente en *Pedro Páramo*, en *Del olvido al no me acuerdo*. Como ya se ha señalado en varias ocasiones, la Constitución mexicana estableció una política en la que la Iglesia quedó subordinada al Estado, en la que se prohibió manifestar el culto fuera de los templos, la participación del clero en la política. Las sociedades de las zonas más rurales, aquellas más aferradas a la religión -hablamos de Jalisco, por supuesto, pero también de Colima, Querétaro, Michoacán, Aguascalientes, parte de Zacatecas y de la península de Yucatán-, comenzaron a exigir su derecho a la libertad de culto. Pero el levantamiento se produjo cuando el presidente Plutarco Elías Calles, en 1926, reforzó la práctica de lo antes escrito en la Constitución mediante la llamada Ley Calles, que promovía la reglamentación del artículo 130 de la Constitución<sup>19</sup> (aún hoy

---

<sup>18</sup> En el ya citado homenaje 'Ausencia y presencia: Rulfo, Hemingway, Valle-Inclán y Sábato', Casa de América, 2011.

<sup>19</sup> Las limitaciones que establece el texto del artículo 130 de la Constitución de 1917 son las siguientes: a) Los ministros de culto no podrán ocupar cargos públicos, a menos que dejen de serlo con la anticipación que, en su caso, señalen las leyes. b) Los ministros de culto no tendrán, como una de las posibles consecuencias de lo anterior, el derecho de sufragio pasivo, es decir, no podrán ser votados. Esta disposición del artículo 130 se refuerza con otras disposiciones constitucionales referidas a los requisitos que debe reunir una persona para poder acceder a los principales cargos públicos del país. Así, el artículo 82 establece como requisito para ser presidente de la República “no pertenecer al estado eclesiástico ni ser ministro de algún culto” (fracción IV); de la misma forma, los artículos 55 y 58 de la Constitución disponen como requisito para ser diputado o senador en el Congreso de la Unión el “no ser ministro de algún culto religioso”. c) Los ministros de culto no podrán ejercer el derecho de asociación en materia política, ni hacer proselitismo en favor o en contra de algún candidato, partido o asociación política. d) Tampoco podrán, en reunión pública, en

éste dice: *El principio histórico de la separación del Estado y las iglesias orienta las normas contenidas en el presente artículo. Las iglesias y demás agrupaciones religiosas se sujetarán a la ley*). Los gobernadores de los estados de la República impusieron entonces cuotas especiales a los ministros de culto, en algunos lugares los obligaron a casarse para poder ejercer como curas, se forzó a la Iglesia a officiar con un número restringido de sacerdotes, y los curas extranjeros tuvieron hasta que abandonar México. Para romper con el Vaticano, la República creó la Iglesia Católica Mexicana, pero los cristeros, llamados así por su grito de guerra, ¡Viva Cristo Rey!, la rechazaron, y se propusieron un boicot para no pagar impuestos y minimizar el consumo de productos comercializados por el Gobierno (como, por ejemplo, la Lotería Nacional y la gasolina), con el fin de causar graves daños a la economía nacional. La guerra estalló entonces, causando, según se estima, más de doscientos cincuenta mil muertos. Civiles, efectivos de las fuerzas cristeras y del Ejército Mexicano que fueron torturados, ahorcados, asesinados a tiros. La tierra quedó desolada, abandonada por el Gobierno.

De ahí que la muerte en la obra de Juan Rulfo, así como en la de Juan Carlos Rulfo, se refiera también al abandono, al desamparo, a la inutilidad de la religión o el poder como puerta a la salvación. El hecho del desamparo se mortifica a raíz de la Guerra Cristera, pero es una realidad ya en la zona sureste de Jalisco desde hace casi medio siglo:

“Yo soy de una zona donde la conquista española fue demasiado ruda. Los conquistadores ahí no dejaron ser viviente. Entraron a saco, destruyeron la población indígena, y se establecieron. Toda la región fue colonizada nuevamente por agricultores españoles. Pero el hecho de haber exterminado a la población indígena les trajo una característica muy especial, esa actitud criolla que hasta cierto punto es reaccionaria.

---

actos de culto o de propaganda religiosa, o en publicaciones que tengan ese carácter, oponerse a las leyes del país o a sus instituciones; ni agraviar, de cualquier forma, los símbolos patrios. e) Las agrupaciones políticas no podrán tener en su denominación ninguna palabra o indicación que las vincule con alguna confesión religiosa. f) No se podrán celebrar en los templos reuniones de carácter político. g) Los ministros de culto, algunos de sus familiares y las asociaciones religiosas no tendrán capacidad para recibir herencias por testamento de las personas a las que hayan auxiliado espiritualmente, a menos que sean familiares suyos hasta el cuarto grado.

Los hijos de los pobladores, sus descendientes, siempre se consideraron dueños absolutos. Se oponían a cualquier fuerza que pareciera amenazar su propiedad. De ahí la atmósfera de terquedad, de resentimiento acumulado desde siglos atrás, que es un poco el aire que respira el personaje Pedro Páramo desde su niñez.<sup>20</sup>

La animosidad del propio escritor se desprende de este hecho, de la ineffectividad que cualquier revolución tiene en su tierra: tras la Revolución de 1910, el país evolucionó industrialmente, pero en Los Bajos el campesino continuó sintiéndose engañado, allí el latifundio siguió siendo la nota dominante; la posterior Guerra Cristera tampoco fue más que inútil, y allá en Jalisco sólo sirvió para producir una sangría de hombres.

Pero además, el resentimiento parte de la propia vivencia personal. Y podemos aquí regresar a aquel comentario ya reseñado de Juan Carlos Rulfo en el que decía “mi padre fue como fue porque mataron a su padre”, o a aquel otro también señalado en el que el escritor dijo, “yo tuve una infancia muy dura muy difícil. Una familia que se desintegró muy fácilmente en un lugar que fue totalmente destruido.” El padre de Juan Rulfo, el abuelo Cheno, fue asesinado el 23 de junio de 1923. Aunque dice Juan Carlos Rulfo que lo mató un peón, el escritor señaló una vez que su padre no tenía peones, algo que han corroborado en algunas declaraciones otros de sus hijos, el hermano mayor de Juan, Severiano, y la pequeña, Eva. Los tres aseguran que lo mató un “muchacho, borracho y pendenciero”. En lo que sí coinciden las versiones de las distintas generaciones es en que le pegaron un tiro por la espalda por un asunto de redes, un tiro que le entró por la nuca y le salió por la punta de la nariz. “Viví en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino de devastación geográfica. Nunca encontré ni he encontrado hasta la fecha, la lógica de todo eso. No se puede atribuir a la Revolución. Fue más bien una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica. Hasta hoy no he encontrado el punto de apoyo que me muestre por qué en esta familia mía sucedieron en esa forma, y tan sistemáticamente, esa serie de asesinatos y de crueldades<sup>21</sup>, señala Juan Rulfo en la entrevista con Sommers. No es por tanto fortuito el nombre que Juan Carlos le dedicó a su primer cortometraje, *El abuelo Cheno y otras*

---

<sup>20</sup> Entrevista ‘Los muertos no tienen espacio ni tiempo’, J. Sommers, en 1973.

<sup>21</sup> La ya citada ‘Los muertos no tienen ni espacio ni tiempo’.

*historias*, porque en la familia Rulfo hubo otras muchas historias bañadas de sangre.

Además del padre, murieron de seguido varios tíos del escritor: “Uno de ellos, Jesús, murió ahogado en un naufragio. Iba con su hermana y otra señorita. Como sólo la otra mujer tenía salvavidas, él se quitó el suyo para que se salvara su hermana, quedándose allí, con el capitán del barco... A José, ‘el zurdo’, lo mataron en una calle de La Barca, en Jalisco. Era comandante de la policía de ese lugar, en el que abundaban los asesinos, y al pasar en una de sus rondas por una puerta, le dispararon. Otro tío de Rulfo, Rubén ‘el Churío’, estaba de jefe de la Oficina Federal de Hacienda en León y sus subordinados lo invitaron a una fiesta en San Francisco del Rincón. Cuando iban de regreso, uno de sus subalternos jaló una pistola y se le fue un tiro, con tan mala suerte que le pegó a Rubén. Más tarde, el tío David, quien le consiguió trabajo a Juan Rulfo en Migración, tuvo un accidente: se le cayó su caballo encima y murió también. A Eva, la hermana de Rulfo, le mataron a uno de sus hijos en Puebla. Era agrónomo y al parecer fue un accidente, aunque hubo sospechas de que su muerte fue intencional. El esposo de la misma Eva falleció después al tratar de matar ratas a balas. Uno de los proyectiles rebotó en algún lado y le pegó en la cabeza.”<sup>22</sup>

Son estas trágicas vivencias personales las que envuelven también a la obra de Juan Rulfo de esa angustia lacónica, de una violencia sorda. Y son estas mismas las que llevan al realizador de documentales a buscar en su pasado para comprender mejor el mundo que el padre recrea en sus obras. De ahí que, aunque entre ambas disten 44 años, las dos finalmente, *Pedro Páramo* y *Del olvido al no me acuerdo*, son casi la misma.

La obra de Juan Rulfo, formada apenas por las pocas más de trescientas páginas que conforman el *Llano en llamas*, *El gallo de oro* y *Pedro Páramo*, es sucesora de la literatura de la revolución y precursora de la que se conocerá una década después como ‘boom latinoamericano’. El año de la publicación de la primera, 1953, el gobierno de Ruiz Cortínez (1952-1958) conduce el acelerado cambio que ya se había iniciado con la anterior administración, la presidida por Miguel Alemán (1946-1952).

---

<sup>22</sup> ‘Así era Juan Rulfo’. Biografía sobre Juan Rulfo escrita por Guillermo C. Aguilera Lozano. Se puede consultar en la web: <http://www.contactomagazine.com/rulfbio.htm>

Aumenta ya a pasos agigantados el número de gente, no para de crecer el ingreso nacional bruto, la producción industrial; hasta la clase media compra televisores y coches, y se construyen, para los que llegan venidos del campo, cada vez más edificios a prueba de terremotos, también cada vez más chabolas. En el país está comenzando a generarse lo que años después se llamaría Desarrollo, con mayúscula. “Los cambios los puede ver cualquiera, pero en el intenso quehacer cotidiano son pocos los que saben de qué va el asunto exactamente”.<sup>23</sup> Aún así, todos prefieren, por si acaso, comprar y beber Coca-Cola. Además, la II Guerra Mundial había favorecido también a la economía interna, y si al país entraban sodas, coches y electrodomésticos de afuera, México exportaba también una gran cantidad de productos a los mercados internacionales. En definitiva, los años cincuenta son los años de la modernización, generada a partir de un proceso de industrialización apoyado en la empresa privada y el capital extranjero.

Los intelectuales, que se reunían en los cafés y en los clubes, que debatían en las mesas redondas de las universidades de Guanajuato, Jalapa, Guadalajara, Monterrey, en la Universidad Nacional de México, que participaban en coloquios celebrados en librerías de las que ahora se consideraban las ciudades portadoras del desarrollo, contribuyeron a la creación de una nueva generación. Los pintores y los músicos insertos en la llamada ‘geografía del intelecto’ abandonaron la expresión artística de la retórica revolucionaria: por un lado, se generó una nueva corriente pictórica – encabezada por Rufino Tamayo- muy crítica con el antes aclamado muralismo; por el otro, surgió una vanguardia musical encabezada por nuevos compositores, como Joaquín Gutiérrez Heras y Raúl Cosío. Será en el cine y en la literatura donde aún el México rural y popular tenga cabida. Es de hecho este, el tema que provoca en la industria cinematográfica del país la que algunos han llamado su época dorada; un cine fácil que dio actores reconocidos internacionalmente, los más famosos, Cantinflas y Pedro Infante, encargados de emitir una imagen estereotipada y mistificada de México y el mexicano al resto del mundo: el revolucionario con sus cananas y su Adelita, el indio bueno acosado por la maldad del patrón, el rancharo macho y provocador de todas las mujeres. En las letras se produce una confrontación sobre esto del campesino y el tema indigenista: de un lado, están los que aún apuestan por recuperar la memoria y la

---

<sup>23</sup> Carlos Blanco Aguinaga en la presentación de *El llano en llamas* (Rulfo, 2000, pág.11).



dignidad de los mismos; del otro, se sitúan las nuevas corrientes, como el Estridentismo -que tuvo predilección por los tópicos de la ciudad, la industria y las vías de comunicación, transformados en temas esenciales como el amor y la amistad-, y el grupo de Contemporáneos, cuyos autores ya para entonces habían publicado lo que los había hecho famosos hacía más de una década. Es el sí o el no al espíritu de la Revolución: a fin de cuentas, su máximo exponente literario, Mariano Azuela, había muerto también en la fecha (en Ciudad de México el 1 de marzo de 1952); es ahora el momento de recobrar o de olvidar para siempre a *Los de abajo*<sup>24</sup> (1916).

Es en este contexto en el que se publica en Ciudad de México, en 1953, *El llano en llamas*. La tirada es entonces de 2.000 copias, y la compilación de cuentos apenas tiene repercusión. Pero en 1955 comienza a reimprimirse una y otra vez, aumentando siempre el número de ejemplares. Fue otro título publicado entonces el que provocó este resurgimiento de la primera obra, el que consagró a Juan Rulfo como uno de los mejores escritores de Latinoamérica: *Pedro Páramo*. Con esta novela se resuelven las dos tendencias literarias de las que hablaba antes como enemigas, en ella confluyen ambas sin que se produzca ni un roce. La denuncia social y las nuevas formas narrativas van de la mano. Y no es exclusivo esto en las letras de Juan Rulfo: Agustín Yáñez lo consigue antes con *Al filo del agua* (1947), Octavio Paz después con *Libertad bajo palabra* (1960). Con estos se crea la llamada Generación de Medio Siglo, de la que dice Juan Vicente Meló:

“Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esta supuesta generación, ha alcanzado responsabilidad y compromiso con el arte.” (Meló, 1966, pág. 42-43).

Se genera con estos nuevos narradores la ‘novela mexicana contemporánea’, y surge asimismo un importante número de poetas y ensayistas. Todos ellos, además, se

---

<sup>24</sup> *Los de abajo*, novela del escritor mexicano Mariano Azuela, basa su argumento en el contexto de la Revolución mexicana. Comenzó a publicarse por entregas en 1916 a través del diario *El Paso del Norte*, de Texas (EE.UU.), subvencionado por Venustiano Carranza.

agrupan alrededor de revistas y otras publicaciones, vehículo fundamental para la transmisión de los nuevos contenidos y de las nuevas formas poéticas que la literatura mexicana ha adquirido. En México -país junto a España, Cuba y Argentina de mayor reputación por sus letras en español-, estos intelectuales influenciados por los escritores europeos (James Joyce, Franz Kafka) y estadounidenses (William Faulkner, John Dos Passos) son los que preceden e influyen a su vez a los que después protagonizarán el boom latinoamericano, y del que destaca en México, ya en la década siguiente, Carlos Fuentes. Dice este sobre Rulfo y su obra:

“Rulfo estaba haciendo y diciendo algo distinto y tan simple como esto: la creación literaria pertenece al mundo plurívoco de la poesía. No se la puede juzgar con el criterio unívoco de la lógica. En la lógica, los hechos tienen un sólo sentido. En la poética, tienen muchos sentidos. Éste es el hallazgo que separa a Rulfo de las categorías realista, naturalista, costumbrista, documental y otros fieles reflejos de la realidad que la perceptiva crítica mexicana de mediados del siglo XX exigía. Incluso, como para hacerle el gran favor, algunos críticos dijeron que Rulfo era un realista para contraponerlos a la fantasía o el arte por el arte practicado por los malos (y reaccionarios) escritores, no sólo mexicanos sino de la urbe y el mundo (...) El desconcierto saludable que produjo la obra de Rulfo no es ajeno al hecho de que todos los elementos de la novela realista tradicional mexicana están allí, pero elaborados de una manera insólita, poética, renovadora.”<sup>25</sup>

Rulfo avanzaba con la forma y el tema una constante de los años venideros. Se sumergía en la vanguardia cuya realidad se desprende de las guerras, de las revoluciones; es la angustia ante la soledad, ante la falta del padre. Es el problema del hombre contemporáneo.

---

<sup>25</sup> En el texto 'Formas que se niegan a ser olvidadas'. Encontrado en la web: <http://www.sololiteratura.com/rul/rulformasque.htm>

### 3.2 De la soledad contemporánea al guión rulfiano. Panorama audiovisual en México a finales del siglo XX.

Hace tan solo unos días, el 27 de abril de este año 2012, Juan Carlos Rulfo daba una charla a los estudiantes de Comunicación Audiovisual de la Universidad Panamericana de Guadalajara, Jalisco. Les contaba que unos años atrás, cuando él era estudiante en el Centro de Capacitación Cinematográfica de Ciudad de México, se había sentido desorientado. Le ocurría cada vez que entregaba un proyecto y los profesores le decían que aquello no era un guión, que estaba divagando, que aquello era más bien literatura.

Con la ficción audiovisual ya rompe las fronteras entre ambos campos el padre, Juan Rulfo. En 1960, prescinde de la elaboración de un guión previo para crear el que se ha considerado el referente estético de su literatura en la pantalla: el cortometraje de doce minutos *El despojo*, rodado por Antonio Reynoso. Durante unos cuantos fines de semana, “a partir de una muy difusa línea argumental, Juan Rulfo iba imaginando incidentes y urdiendo diálogos sobre la marcha, en el inminente hacerse y deshacerse de la materialidad ficcional” (Alianza Era, 1980, pág. 105). *El despojo* es uno de esos experimentos producidos por el cine mexicano independiente de los sesenta, con el que jugaron también Alejandro Jodorowsky y Felipe Cazals, y del que surgieron directores como Alberto Isaac, Juan Ibáñez, Carlos Enrique Taboada y Sergio Véjar. Son estos unos pocos capaces de crear una nueva generación de directores que escapa del atolladero en el que está sumergido el cine mexicano, atrapado por el conformismo y la añoranza de un pasado glorioso, mientras en el resto del mundo las vanguardias filmicas señalan los nuevos rumbos del arte cinematográfico y Hollywood se moderniza ante la amenaza de la televisión.

Juan Carlos Rulfo nace el 24 de enero de 1964, y ese mismo año nacen también del mismo padre *La fórmula secreta* y *El gallo de oro*. En *Juan Rulfo: El gallo de oro y otros textos para cine* Jorge Ayala Blanco señala que *El despojo* y *La fórmula secreta* son, de entre todo lo que se impregna de Rulfo en el cine, las dos únicas películas que pueden considerarse “dignas correspondencias estéticas del mundo Rulfo” (Rulfo, 1980, pág. 10). No obstante, que sea así en el caso de *La fórmula secreta* es más una cuestión que atañe al realizador que al propio escritor, que si con *El despojo* sí llevó a cabo unas

cuantas líneas argumentales a partir del lenguaje narrativo del cine, ahora con este mediometrage lo que escribe son dos comentarios literarios que sirven de eje conceptual a la banda sonora del vanguardista film. *El gallo de oro* no cumple tampoco formalmente con los requerimientos de un guión técnico o artístico.<sup>26</sup> De hecho, la Fundación Juan Rulfo advierte de que muchos han malinterpretado la obra del escritor, al asegurar que la segunda novela de Rulfo no es *Pedro Páramo*, sino ésta otra, publicada en 1980, aunque antes utilizada para producir una película del mismo nombre. Se apoya para ello en palabras del propio Rulfo, que escribe en 1968 en una carta que dirige a la Fundación Guggenheim para la obtención de una beca: “Otra novela, *El gallo de oro*, escrita años más tarde, no fue publicada, pues antes de que pasara a la imprenta un productor cinematográfico se interesó en ella, desglosándola para adaptarla al cine. Dicha obra, al igual que las anteriores, no estaban escritas con esa finalidad. En resumen, no regresó a mis manos sino como script, y ya no me fue fácil reconstruirla.”<sup>27</sup>

Son estos los documentos relacionados con el cine y Rulfo que tiene en sus manos Juan Carlos cuando está ya estudiando en el Centro de Capacitación Cinematográfica de Ciudad de México. Estamos ahora a punto de terminar el siglo, el milenio, y esto es fundamental en la concepción de todas y cada una de las expresiones artísticas que se llevan a cabo. El problema del hombre contemporáneo que ya se avanzaba en la literatura de Juan Rulfo es ahora un problema generalizado. Más aún en una Latinoamérica sacudida por las revoluciones, las guerras, los muertos, los olvidados que siguen y parece que seguirán desaparecidos a pesar del cambio de era. El tiempo de la vanguardia y la ficción ya quedó allá en los setenta, y el final del milenio parece ser el momento de la vanguardia y el documental, “dos términos que no suelen ir juntos, que parecerían incluso antitéticos” (Buchloh, 1982, pág.44), pero que sin embargo se integran ahora gracias a la apropiación y remontaje que del cine de no ficción llevan a cabo los realizadores y sus críticos, así como a las mayores posibilidades de producción y de exhibición que ahora se proponen.

---

<sup>26</sup> Para ampliar la información sobre lo anterior leer el texto de Carmen Dolores Carrillo Juárez ‘El gallo de oro: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas’, en *Juan Rulfo: perspectivas críticas*. Siglo XXI, 2007.

<sup>27</sup> Alberto Vidal, ‘Documento de Juan Rulfo sobre su obra’ en *Noticias sobre Juan Rulfo*. UNAM, 2004, pág. 207.

Es necesario señalar, no obstante, que el documental abre los brazos a la renovación y tiende la mano a los preceptos de la ficción mucho antes, precisamente a finales de los sesenta. Y lo hace coincidiendo con otro fenómeno ya señalado que dio a llamarse Nueva Novela Latinoamericana. *Rayuela* (Julio Cortázar, 1963), *La ciudad y los perros* (Mario Vargas Llosa, 1963) o *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez, 1967) surgen en el contexto que nacen *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969), *Brasil Año 2000* (Walter Lima, 1969) y *La hora de los hornos* (Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino, 1968). Estas películas documentales configuran lo que por correlación vendría a ser el Nuevo Cine Latinoamericano, pero “pasaron a segundo plano después de haber abierto las puertas al concepto y la denominación”, es más, “en las siguientes décadas la división de aguas mantuvo aparte a los documentalistas, que siguieron haciendo documentales, de los directores, que filmaron ‘películas’. Se trataba de dos lenguajes del cine con estatutos privados; con condiciones de producción y distribución diferentes, en uno mucho más difíciles y accidentadas que en el otro. Comparativamente, el documental careció siempre de atractivo público, no es popular, no arrastra al público a las salas. Ni siquiera tiene salas”.<sup>28</sup>

Pero pasadas cuatro décadas desde aquel Nuevo Cine que no hizo sino abrir más una brecha entre la ficción y la no ficción, los realizadores se sumergen una vez más en la tarea de generar películas dignas de considerarse “nuevas”. Es de este modo como nacen, del empeño por crear ante un mundo que cambia de era, muchas obras que revolucionan el panorama audiovisual latinoamericano. Jorge Ruffinelli establece en ‘Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa’ una clasificación de estos más que suficiente y apta.

En primer lugar hace referencia el investigador a aquella modalidad documental encargada de cartografiar el pasado político, y al que se llama ‘documental revisionista’, al derivar hacia la investigación del presente y hacia el cuestionamiento crítico sobre ‘dónde quedó’ la ideología revolucionaria. Dice en este punto Ruffinelli: “En los sesenta, para el Nuevo Cine Latinoamericano el cine era un arma. De ahí que el

---

<sup>28</sup> Jorge Ruffinelli, ‘Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)’, en *Documental y Vanguardia*, 2005, pág. 286.

logotipo de la Cinemateca del Tercer Mundo fuera la imagen de un cineasta levantando el brazo cuya extensión era una cámara. Para el cineasta, la cámara era su fusil; él no tuvo, como Ernesto Che Guevara, la opción entre tomar el botiquín de médico o el fusil del compañero caído. Señalo esta diferencia para dejar claro que en los noventa la cámara ya no es un arma, sino un instrumento de restauración de la memoria y por ende la historia”.<sup>29</sup> El realizador de documentales es consciente ahora de la importancia del personaje, por lo que, adquiriendo formas de categorías narrativas literarias, estos se hacen por fin narradores, protagonistas o antagonistas, secundarios; y dejan ya de ser simples testigos o especialistas que hablan frente a la cámara.

Internet, que se configura como un potente medio de comunicación, y el avance tecnológico, que permite grabar con pequeños dispositivos a cualquier persona, suponen la creación de una segunda modalidad documental que Ruffinelli llama ‘documental piquetero’. Sin duda, una película digna de ser reseñada en este punto del proyecto es *Compañero piquetero* (Proyecto Enerc, 2002), en la que se optó por dar una cámara a un joven sin idea alguna de las técnicas y la tecnología audiovisual para que filmara la experiencia de él y sus compañeros en el barrio, y hasta de éste dependió después el montaje de la película de trece minutos. El director que nos atañe, Juan Carlos Rulfo, ha hecho también uso del documental piquetero en algunos fragmentos de su última película, *De panzazo* (2012). Los estudiantes son, en este caso, los que se convierten en realizadores a ratos, y dejan ver al espectador, y al propio autor, las pésimas condiciones en las que se encuentran las aulas a las que acuden.

Como ya he mencionado, los personajes adquieren una mayor caracterización, y su construcción presenta un especial reconocimiento en la modalidad que Ruffinelli llama ‘documental forense’, que trata sobre la búsqueda de los hijos, sobre el hallazgo de sus huesos –*Tierra de Avellaneda* (Daniele Incalcaterra, 1995), *Fernando ha vuelto* (Silvio Caiozzi, 1998)-. En éste, el forense no es sólo el director, sino también y sobre todo lo son sus protagonistas.

Y como “los huesos tienen una historia que contar” –frase del documental

---

<sup>29</sup> Jorge Ruffinelli en la obra citada, 2005, pág. 289.

argentino de Incalcaterra-, algunos realizadores deciden también que es la hora de recuperar a las figuras de la cultura muertas a causa de la dictadura militar. Es el documental ‘los nuestros’, que recupera a cineastas (*Raymundo*, Ernesto Ardito y Virna Molina, 2002), a argumentistas de tiras cómicas (*H.G.O.*, Víctor Baylo y Daniel Stefanello, 1999), a periodistas y escritores (*Operación Walsh*, Gustavo E. Gordillo, 2001), y otros tantos representantes de naciones masacradas.

Continúa Ruffinelli en el texto señalado: “La recuperación de figuras fue importante, pero no la modalidad prevaleciente en el documental de los noventa. Complementa a otras y establece un distingo entre los desaparecidos famosos y los anónimos. Algunos de los mejores documentales se realizaron sobre los segundos. Estos pusieron a veces el énfasis en el carácter representativo de las víctimas, (...) y comenzó a generarse un tipo de documental que no dudó en denominarse ‘walshiano’ -aunque no se cite ni nombre expresamente al periodista Rodolfo Walsh-, porque tiene todas las características del soberbio trabajo de investigación periodística que éste desarrolló”.<sup>30</sup> No puede menos que llamarse a este tipo de película ‘documental de investigación’, que desarrolla el cine como ejercicio investigativo, pero siempre sumido en la brillantez poética (*Juan, como si nada hubiera sucedido*, Carlos Echeverría, 1987).

Otro tipo que no es nuevo pero que algunos documentalistas han afrontado recientemente sometiéndolo a positivos cambios es el que configura al documental de ‘culpa política’ y que trata la marginalidad social. Es una consecuencia más de la causa común –las dictaduras y revoluciones-, pero que en este caso recupera la voz de los vivos, de los vivos más pobres y olvidados, de los vivos muertos, de la población invisible. Destaca Ruffinelli al uruguayo *Aparte* (Mario Handler, 2003) que “con violentas diatribas de parte de algunos críticos de cine, una investigación parlamentaria y la intervención del poder judicial, podría interpretarse como las consecuencias de la mala conciencia de un país ciego a los problemas de miseria de su entorno al que un día un cineasta despierta y le muestra a aquellos sujetos despreciados e invisibles que conviven en la capital pero la buena sociedad los considera *aparte*”.<sup>31</sup> Como hizo Juan Rulfo con *Pedro Páramo*, estos realizadores y documentales dan nombre y rostro a los

---

<sup>30</sup> Jorge Ruffinelli en la obra citada, 2005, pág. 304.

<sup>31</sup> Jorge Ruffinelli en la obra citada, 2005, pág. 305.

fantasmas, a los olvidados. No en vano, su compatriota Lourdes Portillo homenajea al escritor con el documental de investigación y marginalidad social más serio realizado en los últimos años en México, el que trata a las ‘muertas de Juárez’. *Señorita extraviada* (2001) arranca: “Vine a Juárez para presenciar el silencio y el misterio que rodea las muertes de cientos de mujeres”.

El último tipo de documental clasificado por Ruffinelli es el documental ‘subjetivo’, el que se refiere a la búsqueda de la identidad. Dice que es esta “una modalidad dedicada a rescatar y registrar la vida de los otros” pero desde “una nueva atmósfera milenarista, y hasta cierto punto apocalíptica, que se relaciona con un generalizado sentimiento real y simbólico de orfandad”. Y continúa, “no se trata de aquel fin del mundo a finales del siglo, pero hay algo de nueva ansiedad, de nueva o renovada búsqueda de identidad, a la que no ayuda, claro está, la desaparición de los padres.”<sup>32</sup> Son éstas obras introspectivas que generan una transformación de calidad en el documental latinoamericano, porque tratan de traer al recuerdo a personas desaparecidas, pero porque sobre todo reproducen la conflictiva búsqueda personal. Destaca *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué, una argentina que junto a su madre se exilió en México, la hija de un famoso militante montonero muerto a manos del Gobierno en 1977. Y en el mismo sentido, fluctuando entre la realidad y la ficción, cabe subrayar también *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, en la que además se juega con los preceptos del metadocumental. “Un film valiente, crudo y también un film sobre el amor al cine”.<sup>33</sup> La hija (Albertina Carri) busca a sus padres secuestrados en las palabras de sus vecinos, que recuerdan que eran rubios, pero sobre todo se busca a sí misma, a la huérfana. El espectador la acompaña en el proceso y atiende cómo sus ansias de conocer a los progenitores se aplacan paso a paso en el encuentro consigo misma. De nuevo Rulfo se convierte en referente literario de esta modalidad documental cuando escribe: “Es muy difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta”.<sup>34</sup>

Es en este momento de explosión documental en el que debemos situar a Juan

---

<sup>32</sup> Jorge Ruffinelli en obra citada, 2005, pág. 307.

<sup>33</sup> Lorena Cancela en la Revista *Otrocampo*. Crítica cinematográfica realizada en 2003

<sup>34</sup> Del cuento ‘Diles que no me maten’, en *El llano en llamas*, de Juan Rulfo.



Carlos Rulfo. Si algo ha demostrado el realizador es estar al tanto del contexto cinematográfico de Latinoamérica a finales del siglo XX, lo que lo ha convertido en uno de los exponentes de este periodo. Aunque podríamos llevar a cabo ahora una tipificación de la película *Del olvido al no me acuerdo*, creo que es recomendable recordar los fundamentos del guión audiovisual, y después situar y comprender el documental mediante un epígrafe dedicado a él en exclusiva.

#### 4. FUNDAMENTOS DEL GUIÓN EN EL DOCUMENTAL

Si Carlos Mendoza y Patricio Guzmán se hicieron la pregunta, seguro alguno aún se la sigue cuestionando: “¿Es necesario producir guiones para cine documental?” Veamos cómo resuelven estos realizadores el dilema, y después veremos cómo lo resolvemos nosotros.

Mendoza, que ha editado varios libros sobre el tema (*El Ojo con Memoria: apuntes para un método de cine documental*, 1999; *El guión para cine documental*, 2011) responde utilizando las palabras del realizador y teórico catalán Lorenzo Soler: “Guión puede ser texto escrito antes de la grabación, pero puede ser texto añadido a las imágenes ya montadas”.<sup>35</sup> Por su parte, el aclamado director chileno escribe: “Mucha gente cree sinceramente que el guión documental en realidad no existe, que es una simple pauta -una escaleta- una escritura momentánea que se hace sobre la marcha y que no tiene ningún valor en sí mismo. Probablemente tienen razón en esto último. Pero el guión documental es tan necesario como en el género ficción. Es cierto también que ‘es un estado transitorio -como dice Jean-Claude Carrière, al referirse a los guiones de ficción- una forma pasajera destinada a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa (...). Con frecuencia -dice- al final de cada rodaje se encuentran los guiones en las papeleras del estudio. Están rotos, arrugados, sucios, abandonados. Muy pocos son los que conservan un ejemplar, menos aún los que los mandan a encuadernar o los coleccionan’. Sin embargo una película documental necesita sin duda la escritura de un guión -con desarrollo y desenlace- con protagonistas y antagonistas, con escenarios predeterminados, una iluminación calculada, diálogos más o menos previstos y algunos movimientos de cámara fijados de antemano. Se trata de un ejercicio tan abierto y arriesgado como necesario; es como la partitura para un concierto de jazz; es casi como el común acuerdo de lo general y lo particular; es una pauta que presupone toda clase de cambios. Pero sigue siendo un guión”.<sup>36</sup> Ambos, por tanto, están de acuerdo en una misma idea: la estructura del guión, de una u otra forma, está siempre presente.

---

<sup>35</sup> Extraído de la web de la Universidad Nacional Autónoma de México <http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=2798&ac=mostrar&Itemid=&ct=375&titulo=c%F3mo-escribir-un-documental-el-gui%F3n-para-cine-documental-de-carlos-mendoza&espCult=cuec>

<sup>36</sup> Extraído del blog del documentalista argentino Ernesto Ardito, ‘Ardito Documental’ <http://arditodocumental.kinoki.es/el-guion-en-el-cine-documental/>

¿Pero qué es la estructura del guión? Hay quien asegura que es algo así como “el esqueleto de la historia, colocado coherentemente” (Freeman, 1980, pág. 28). Y por tanto, no solo tiene que ver el guión con escribir diálogos, que a veces también, pero estaremos de acuerdo en que hay diálogos que son escritos por los propios actores, o improvisados por los mismos durante la filmación... Y esto tiene ya algo más que ver con el documental. Si el guión es la historia, el guión es la base, por lo que “los demás elementos del enunciado narrativo -personajes, diálogos, acciones-, dependen directamente de ella”. Bien es cierto que en el guión documental a veces creamos o contamos con la historia y llega entonces un personaje, estrechamente vinculado a ella, y nos la modifica. Pero precisamente esto sucede por la estrecha vinculación entre la base (nuestra historia) y el elemento (nuestro personaje): la documentación que genera la historia es posterior a la elección del tema, y versa, de modo primordial, sobre los personajes y las acciones: “La investigación da al guionista un sentido de la gente, de las situaciones, de los lugares (...), de manera que siempre sea capaz de dominar el tema” (Brenes, 1992, pág. 48). La realizadora María Inés Roqué tiene, con *Papá Iván*, la idea de filmar un documental para recuperar la memoria de su padre. Antes de rodar, comienza a crear la historia, en la que establece a dónde va a ir, con quién va a hablar, si ella va a ser o no protagonista... Pero una vez que ya ha establecido el modo en que va a hacer el documental y se dispone a rodar, algunos personajes le hacen cambiar no la historia en sí, sino el modo en que la tenía concebida. Es latente esto en el momento en el que su madre cuenta que su padre le era infiel. De cualquier modo, un documental cuenta con esta estructura del guión, al poseer un principio, un medio y un final. Y utilizando las palabras de Field, sólo que sustituyendo el término ‘guión’ por ‘documental’, comprobamos esta afirmación: “Un documental (guión) es una historia contada con imágenes. Se trata de hablar de una persona que, en un sitio determinado, está haciendo algo” (1996, pág.7). El personaje manifiesta su ser en la búsqueda por alcanzar su objetivo y en la relación que mantiene con los otros personajes. Recurriendo de nuevo a *Papa Iván*, recordamos como María Inés Roqué es la realizadora y a la vez la protagonista del documental cuyo objetivo es recuperar la memoria de su padre, y durante la búsqueda de este objetivo manifiesta cómo es ella, cómo le ha afectado la ausencia paterna, y cómo su ser se desvela ante otros personajes según el modo en que estos le sirven para alcanzar dicho objetivo –no es la misma María Inés Roqué la que habla con su madre acerca del padre infiel que las abandona por la lucha clandestina,

que la que habla con el supuesto traidor que desveló el paradero de su padre y provocó su asesinato a manos de los militares-.

En el guión documental, por tanto, las personas filmadas dejan de ser entrevistados o especialistas acerca de un tema para convertirse en personajes, y para ello, el guionista construye a estos personajes tal y como los construye un guionista de ficción, incluso un escritor de cuentos o novelas; se sirven todos de la teoría narrativa y de sus modos técnicos para la construcción de personajes. Así pues, son importantes los diálogos de los demás, aunque sean secundarios, porque en ellos pueden aparecer pistas que definan el carácter del protagonista. Pero no son sólo los diálogos, también las propias acciones dentro de la historia les definen. Del mismo modo, apunta Hamon que es también fundamental en la construcción del personaje la acumulación repetida de rasgos que van caracterizándolo<sup>37</sup>. Esta línea de caracterización “viene dada por los aspectos que determinan su estabilidad en unos casos (se tratará de personajes típicos, característicamente anclados a lo largo de todo el relato), o bien por su evolución en otros casos (personajes que parten de una caracterización y en el transcurso de la acción pierden algunos de los elementos primitivos, al tiempo que adquieren otros nuevos” (García-Noblejas, 1982, pág. 82). Además, un personaje puede quedar definido con respecto a los demás según sus características físicas, su vestimenta y su lenguaje.

Añade Patricio Guzmán con referencia a la localización y construcción de personajes y espacios: “Los agentes narrativos son los elementos que utiliza el guión para contar la historia. El lenguaje original del autor es sin duda el primero y el más obvio. Pero hay muchos tipos de recursos narrativos -la lista puede ser interminable- y por eso mismo conviene clasificarlos por orden de importancia y a la vez descartar los secundarios. Estos son los que yo utilizo: los personajes, los sentimientos, las emociones, la acción, la descripción, la voz del narrador, la voz del autor, las entrevistas, las imágenes de archivo, las ilustraciones fijas, la música, el silencio, los efectos sonoros, la animación, los trucajes ópticos, y como ya he dicho, el lenguaje del autor.” Y añade con referencia exclusiva a los personajes: “Es quizá la tarea más importante del director cuando explora sus escenarios. No es la búsqueda acumulativa

---

<sup>37</sup> El ensayo de Philippe Hamon ‘Pour un statut sémiologique du personnage’, de la segunda década de los setenta, ha sido uno de los más influyentes en la construcción de personajes.

de algunas personas vinculadas al tema sino el arduo trabajo de detectar, descubrir verdaderos personajes y construirlos cinematográficamente.”<sup>38</sup>

Por último, es importante recordar que una película documental no es un ensayo literario: que el guión contenga un principio, un medio y un final no quiere decir sin embargo que contenga una exposición, un análisis y una conclusión. Por ahora no vamos a tratar más el tema de los fundamentos del guión documental, ya que los iremos destramando a medida que llevemos a cabo el análisis de la película que abre esta investigación.

---

<sup>38</sup> Extraído del blog del documentalista argentino Ernesto Ardito, 'Ardito Documental'  
<http://arditodocumental.kinoki.es/el-guion-en-el-cine-documental/>

## **CAPÍTULO 2**

### **5. DEL OLVIDO AL NO ME ACUERDO**

#### **5.1. Ficha técnico-artística.**

Título original: *Del olvido al no me acuerdo*

Género: Documental

Duración: 74 min.

Año de producción: 1999

Nacionalidad: México

Director: Juan Carlos Rulfo

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), La Media Luna Producciones, S. A. de C. V., Producciones Por Marca, Secretaría de Turismo y Secretaría de Cultura del Estado de Colima, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, la Fundación Rockefeller, la Fundación MacArthur y la Fundación Cultural Juan Rulfo

Guión: Juan Carlos Rulfo

Fotografía: Federico Barbabosa

Edición: Juan Carlos Rulfo y Ramón Cervantes Audelo

Sonido: Evelia Cruz, Antonio Diego, Lena Esquenazi y Daniel Hidalgo

Jefa de producción: María Fernanda Suárez

Música: Gerardo Tamez

Personajes en orden de aparición:

Justo Peralta, Rebeca Jiménez, Los mudos, Jesús Ramírez, Juan José Arreola, Matías Pérez Rulfo, Manuel Cosío, Clara Aparicio de Rulfo, Doña Aurora Arámbula de Michel, Juan Michel, Doña Eloísa Partida de Peralta, Cirilo Gallardo, Doña Fausta Campos, Doña Consuelo Reyes, ‘Los Maclovios’, Don Víctor Parra, Don Alberto El Triste, Don José González, Don Simeón Castillo, Jaime Sabines.

## **5.2. Sinopsis argumental.**

*Del olvido al no me acuerdo* arranca con el más fuerte de sus personajes, un hombre cuya pinta nos descubre que debe de ser muy pobre, cuyo diálogo nos hace fluctuar entre su patente locura y su honda cordura. Está contando a cámara un diálogo que mantuvo con el diablo. Después una anciana habla de un sueño, se oyen segundos más tarde murmullos. Otros dos ancianos aparecen sentados sin hablar; más murmullos apenas descifrables. La anciana que hablaba del sueño ahora camina por el pasillo oscuro de una casa junto a un hombre. Ella vende vino y quiere que el otro le compre una caja para guardarlo de entre las muchas que tiene allí apiladas. Una conversación entre ambos de poco más de veinte segundos prepara al espectador ante los localismos que esta gente emplea, ante la devoción que profesa. Al fin una voz fuerte, entendible, es la encargada de dar por primera vez el nombre, aunque no el apellido: “Porque tratándose de Juan, todo se envuelve en leyenda, en un áurea mágica”. Juan José Arreola, que como el resto de personajes no es ni será presentado a lo largo del documental, prepara al espectador ante los setenta minutos que le quedan aún por ver. Otro hombre más que parece no querer decir nada sale en pantalla; titubea, en realidad está diciendo mucho más de lo que dice y vuelve a nombrar al tal Juan: “No me gusta hablar de Juan, de veras”. Este preámbulo que finaliza con la intervención del hermano de uno de los escritores más aclamados del siglo XX anuncia el contenido de la obra.

Tras unos segundos en los que aparece el rótulo, la voz de Juan Rulfo acompaña a una secuencia de imágenes aéreas que muestran el paisaje de un llano, pequeñas montañas al fondo, un cielo azul con algunas nubes y un sol reluciente. Está leyendo un fragmento de su cuento *Luvina*, aunque esto, al igual que su nombre, no será descubierto al lector de ninguna de las maneras. Tampoco el espectador ajeno sabrá en su primera aparición que Clara Aparicio es la mujer de Juan Rulfo, el escritor que leía el cuento y al que, el director del documental Juan Carlos Rulfo, su hijo, está buscando. Lo busca a pesar de estar ya muerto a través del recuerdo de su madre, y lo intenta también a través del recuerdo de las personas que vivieron con él en el pueblo en el que se crió. Pero estos son ancianos que hablan de religión, de sexo, de pecado, de las revoluciones, de la muerte, de la salvación, de la ilusión, de la esperanza. Hablan de todo, cantan y murmullan, pero no hablan de Juan Rulfo porque de él no se acuerdan. Estos personajes son los encargados de marear al espectador con sus conversaciones, de confundirlo con

palabras que parecen referidas al escritor, pero que en realidad se refieren a otras personas, a cualquier persona que vive o muere en aquel llano de Jalisco. Clara, por su parte, es el punto de encuentro en el que el público y hasta el propio director, su hijo, se hallan, aunque ella a veces ande perdida por las calles de Guadalajara, donde cuenta cómo allí comenzó su historia de amor. No obstante ambos, la mujer de Juan y sus paisanos, son los que a trazos crean el retrato de Juan Rulfo, la persona y el escritor que el hijo busca. Dos perfiles que resultan al final de la película ser uno mismo, y que sin el monólogo final de Clara Aparicio en la iglesia de Guadalajara donde se casó con él, sería incomprensible: “Con el que te casaste nunca existió. Nunca te casaste con alguien”. De ahí que Juan Carlos Rulfo cierre el documental con el personaje que lo abrió, con aquel capaz de hablar con el diablo pero que ahora confiesa que no cree en la otra vida. Juan Carlos Rulfo encuentra a su padre en el amor que aún hace llorar a la madre, pero sobre todo en estos campesinos olvidados y desmemoriados, acobardados por el más allá pero esperanzados aún por lo único que tienen que es la vida.

### **5.3 Estructura de la película.**

La primera vez que se ve *Del olvido al no me acuerdo*, la sensación es idéntica a la que se tiene la primera vez que se lee *Pedro Páramo*. El espectador tarda en organizar la información que el director le está prestando; si no conoce el tema del documental, tarda incluso en descubrirlo:

#### **PRÓLOGO**

El documental se inicia con un prólogo que ha quedado descrito en la sinopsis anterior, pero que no obstante me gustaría volver a recordar remarcando ahora otros aspectos. Este prólogo, que dura dos minutos y medio, resume la esencia de lo que se va a mostrar a continuación, y sirve, como cualquier prólogo, para incitar al visionado de lo que viene después y para, una vez visto, esclarecerlo.

Ancianos, cinco ancianos en total. El primero mantiene una conversación con la cámara, con nosotros, pero nosotros apenas podemos dilucidar a qué se está refiriendo; parece incluso recitar algo que sabe de memoria, quizás un fragmento de una



novela, un diálogo entre un personaje y el diablo. Luego otra mujer que parece aún más vieja; dice algo de un sueño, pero tampoco acabamos por entenderla. Otros dos aparecen casi fotografiados, no se mueven, no hablan, son ‘los mudos’, no sabemos qué significan dentro de todo esto que acaba de comenzar. Y entre una y otra secuencia, planos en negro y murmullos tampoco entendibles. Por fin un poco más de conversación, la anciana de antes, a la que reconocemos por su temblorosa voz, habla algo de unas cajas en un pasillo que parece de una casa pero que tampoco se identifica debido al contraluz escogido para generar el plano. Y otro anciano le contesta, y entablan una conversación de apenas unos segundos, en los que se dicen expresiones como “estamos muy cortitos”, “corrientita o fina”, “una reina del cielo”. Después de algo más de minuto y medio, un personaje muy diferente al resto abarca la pantalla, aparece casi recostado en ella. Y habla con voz fuerte, clara; habla lo más alto y claro que se habla cuando tratamos de avisar: “Porque tratándose de Juan, todo se envuelve en leyenda, en un áurea mágica.” Al fin nos han dado un nombre, aunque no un apellido. El espectador quizás desconoce que quien habla es Juan José Arreola, escritor, académico y editor mexicano, contemporáneo de Rulfo, creadores ambos de una subjetividad lírica en la narrativa mexicana que genera después una identidad literaria y cultural de México en el mundo. No es necesario que el espectador sepa todo esto de él. No es necesario que sepa nada acerca de ninguno de los personajes. Poco a poco, una vez terminado este prólogo e iniciado el documental, el que lo vea irá encajando las piezas del puzle hasta entender de qué va lo que tiene por delante. Pero antes, el director y guionista de la película se encargará de confundirlo aún más. El prólogo finaliza con la intervención de un hombre que titubea, que fuma, que titubea y que vuelve a fumar. Parece arrancarse, parece que va a hablar, pero entonces dice: “Es que es muy difícil para mí hablar de Juan porque sé demasiadas cosas de él... Me das cuerda, y no acabo nunca...” Enciende otro cigarro y asevera: “Y no me gusta hablar de Juan”. Fin del prólogo.

## **PRIMERA PARTE**

### **Segundo prólogo**

A continuación, comienza la película tras un rótulo que nos da el título y la dedicación: “*Del olvido al no me acuerdo. A mi padre, Juan Rulfo*”. Es ahora al fin cuando contamos con el nombre del que parece ser el protagonista. Pero debemos

recordar que los rótulos a menudo pasan desapercibidos. Si parecía que después de lo visto ahora vendría el turno del esclarecimiento, el director continúa jugando al engaño y nos envuelve en un segundo preámbulo. Una voz parece contar un cuento; suenan ruidos de la noche, silencio y el canto de unos grillos. Sólo se ve negro: “-¿Qué es?- Me dijo. -¿Qué es qué?- Le pregunté. -Eso, el ruido ese-. -Es el silencio. Duérmete. Descansa, aunque sea un poquito, que ya va a amanecer-. Como avanzamos, es el propio Juan Rulfo leyendo un fragmento del cuento *Luvina*, que le sirve al realizador para pasar de la pantalla en negro a la secuencia de imágenes en la que, mientras va amaneciendo, se nos muestra un llano, un campo de maíz, una colina al fondo. La música es fundamental ahora, ya que sólo se escucha viento y una melodía trágica que poco a poco, por sus agudos, va apuntando hacia el terror. La siguiente secuencia es una vista aérea del llano, la música ya ha desaparecido y el viento se hace mucho más ruidoso. La voz de Juan Rulfo aparece de nuevo, habla en este caso de la muerte de una madre, pero también de la inutilidad de llorar ante esta cuando hay un día precioso que vivir. Se trata de un fragmento de *Pedro Páramo*, que entre otras cosas, sirve de nuevo al director del documental para finalizar este segundo preámbulo casi referenciando con la voz del padre el título de la obra del hijo: “¿Te acuerdas?”.

### **Planteamiento**

Arranca el documental y es una mujer, la que resultará ser la mujer de Juan Rulfo, la que aparece en la pantalla. A su voz le acompaña la música de antes, ahora con melodía tierna. Ella responde a Juan con otra pregunta idéntica: “¿Te acuerdas, Juan?” Y continúa contando cuando ella y Juan iban a la montaña. El ruido de la ciudad acapara la siguiente secuencia, en la que se ve a Clara, que no ha sido presentada, andando por las calles de una ciudad de la cual tampoco se nos dirá el nombre. Y nos habla del tiempo, “cuarenta años”, dice, “toda una vida”.

Esta parte que sirve de planteamiento, trata dos temas fundamentales que configuran un eje dentro del propio documental, el amor y el desamor; y un tercer tema secundario pero esencial que aparece vinculado a los dos anteriores, el sexo. Durante este planteamiento el montaje confunde al principio al espectador, al dar la impresión de que todos los personajes hablan de Juan Rulfo; sin embargo, cada uno está contando su propia historia, a veces cargada de ilusión, otras de resignación. Sólo Clara y su madre,

que es la que al fin da en voz el nombre de la persona a la que andamos buscando, se refieren a Juan Rulfo. El montaje es rápido, pasamos de unas historias a otras a veces de manera atropellada, y esta carga de información confusa se mitiga al fin con la conversación estable de tres ancianos sentados en la calle.

### ***Transición***

El sexo puede ser en ocasiones un paréntesis, en otras una transición. Juan Carlos Rulfo lo utiliza mediante las palabras de los tres hombres con ambos sentidos. Provoca la risa con el montaje, ahora más calmoso, de estos tres y una anciana que parece escucharlos y contestarles también de manera jocosa. Y una vez conseguida la distensión en el espectador, inicia, con estos mismos, el que viene a ser el desarrollo del tema y que se prolongará en la segunda parte. La pregunta de uno de los tres ancianos a otro, al más viejo, es directa: “A ver, Mariano. ¿Lo conociste bien? ¿A Juan? De cuando la cristiada”. “No”, responde el otro. A continuación, otro escenario, otros personajes, pero la misma pregunta que se repite: “¿Verdad que no te acuerdas del papá de él, de Juan?” La anciana niega con la cabeza. Uno que parece conocerlo, Arreola, señala que Juan era un mentiroso. Otro que parece conocer a este último, parece también responderle a lo que ha dicho de Juan al aseverar que existe la envidia entre unos y otros escritores. El que al comienzo decía que sabía muchas cosas de Juan, ahora dice que no admite la pregunta “¿quién era Juan?”, sólo “¿quién es”?, pero no dice nada más. Y la anciana que negaba con la cabeza, señala al fin la que parece ser la única verdad: “Todo se me olvidó. ¿Quién es ese? No me acuerdo quién es”. El final de esta primera parte y anuncio del desarrollo que continuará en la segunda, finaliza con una secuencia clave: el zoom hacia la tierra seguido del primer plano de un anciano entrañable que no recuerda nada probablemente porque está aquejado por la enfermedad del olvido. Mientras, la voz de Arreola asegura que Juan “no nos contó nunca nada acerca de su familia, de su origen. Y eso del origen es muy curioso”.

## **SEGUNDA PARTE**

### **Preludio al desarrollo**

La primera y segunda parte están divididas por una transición en la que la música a la que se hacía referencia antes vuelve. De nuevo, vemos a la mujer de Rulfo por las calles de una ciudad, y vuelve también el llano, el cielo, el sonido de los pájaros.

Apreciamos un plano que es clave: en él aparece un niño que mira a cámara, en un primer visionado casi puede pasar desapercibido. Y después el anciano que al comienzo hablaba con el diablo anda hacia la dirección a la que enfoca la cámara, a la vez que regresa la voz de Rulfo que dice: “Resulta fácil ver las cosas desde aquí, traídas por el recuerdo, pero no tienen parecido alguno”. La mujer de Rulfo, y los campesinos, continúan andando hacia ningún lado. “Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablando de lo que sé. Allá viví, allá dejé la vida, y ahora usted va para allá. Está bien.” Rulfo nos ofrece una invitación, nos empuja a que nos introduzcamos en el desarrollo de la película hablándonos directamente a nosotros; de ‘usted’ nos llama. Y nos incita a la búsqueda de su pasado, a la vez que advierte de que quizás lo que a partir de ahora vamos a encontrar no es lo que fue, “las cosas (...) traídas por el recuerdo (...) no tienen parecido alguno”. Es el momento del desarrollo del tema, ese que después se sumergirá en un conflicto y del que quizás no se pueda extraer una conclusión. Juan Carlos Rulfo, a través de la voz de su padre, Juan Rulfo, nos adelanta que ahora nos vamos a introducir en sus orígenes; en los suyos propios, que no son más que los de su padre, que a su vez no son más que los de la historia de un Jalisco anclado en las primeras décadas del siglo XX.

### **Desarrollo del conflicto**

Y para conseguir esto, el realizador utiliza a dos de las personas que más tiempo pasaron junto a su padre, que lo conocieron ambos muy de cerca, aunque en ámbitos distintos. Clara Aparicio, su mujer; y Juan José Arreola, escritor de su misma generación, a veces enemigo, siempre amigo. La primera, Clara, es la que nos señala el conflicto: “No recuerdo esta calle, no recuerdo esta calle, Juan. No sé. No recuerdo la calle. Mejor luego que me acuerde... Porque no me acuerdo...”, señala con voz acongojada. “Te voy a contar la verdad, yo nací en esa barranca”, tranquiliza, voz en off, Arreola. Sin embargo, al rato se ve igual que la mujer del colega, nos devuelve al conflicto de no poder conocer nada acerca del escritor, de no recordar en cuál de las barrancas que tiene enfrente le señaló éste hace años que había nacido. “Adiós a una de mis ilusiones”, cantan las ancianas en lo que parece ser un mensaje introspectivo del director del documental: “Donde yo tanto soñé, lo que nunca realicé cuando yo te conocí... Adiós...” Sin embargo, el que al principio fumaba y parecía no decir nada, el que aseguraba que no le gustaba hablar de Juan porque sabía “demasiadas cosas de él”,

el hermano de Juan Rulfo es el que da la pista a la solución del conflicto: “No. Está para allá, donde da vueltas el aire”.

Y allá donde Juan José Arreola andaba a trompicones sin recordar dónde nació su amigo, hay sin embargo un anciano que dice que han pasado cincuenta y cinco años y “se me hace que fue ayer”; y otro que anda como andan los que nunca tropiezan y que con la mirada fija arriba, relata: “Veo esos claritos que tiene el sol, azules, el cielo”. A pesar de las pistas que se nos ofrecen para solucionar el conflicto, las mujeres siguen cantando la canción del adiós a la ilusión.

### ***Transición***

De nuevo Juan Rulfo o Juan Carlos -ambas interpretaciones son válidas-, se refiere a nosotros directamente: “Usted debe pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor”. Es este plano en el que de nuevo vemos Los Bajos, el llano y la colina, el cielo bajo el que se crió Juan Rulfo, el que sirve al realizador para al fin solucionar su -y nuestro- problema.

## **TERCERA PARTE**

### **Desenlace**

Juan Carlos Rulfo utiliza de nuevo a Arreola para indicar que no es en él ni en lo que este cuenta que le dijo Juan en quien debe centrar la búsqueda de su padre, la búsqueda personal: “Ya me di cuenta hoy de que la memoria me juega malas pasadas”, dice al comienzo. Y algo más tarde, se reitera el director, a sabiendas de la mentira biográfica que siempre utilizó su progenitor, cuando de nuevo Arreola comenta: “A mí me gusta, en todo lo que se refiere a Juan, creer lo que él me dijo”. Se produce a partir de aquí un divertido desenlace a través del que, mediante el montaje paralelo en el que un niño juega en lo que parece ser el patio de una escuela<sup>39</sup> y Juan José Arreola continúa planteando historias en torno al escritor –como que le dijo que había nacido el mismo año que él-, el propio director y los espectadores comprenden que son los pasos de ancianos de Jalisco los que deben seguir para dar un final a esta historia.

---

<sup>39</sup> El niño emula ser Juan Rulfo durante los años que pasó internado en el orfanato tras la muerte de sus padres. En la biografía ‘Así era Juan Rulfo’, Aguilera Lozano escribe: “El colegio Luis Silva es una escuela de esas muy viejas, con un patio cuadrado alrededor del cual los corredores se distribuyen simétricamente, formados por arcos”.

Ancianos que hablan sobre la verdad que les contaron sus padres; que aún son capaces de colocar para decorar un “palito” en la casa; que cuentan historias de platillos voladores que una vez vieron; que conversan con el diablo, con los animales; que temen a los aparatos de otra nación y rezan para que los salve de estos a la virgen de Guadalupe. Con un travelling aéreo y una música conclusiva, Juan Carlos Rulfo llega rápidamente al fin, llega a ellos, a los que viven aún donde vivió el padre.

El fundido a negro y de nuevo la misma voz, el mismo arranque del monólogo con el que se iniciaba el documental, indica que el viaje está terminando. Mientras los personajes del pueblo regresan a los años de la Revolución Cristera, a la sangre ahora en forma de anécdota, a la muerte en letra de canción, el espectador llega a su destino de la mano de un director que además ha recordado en el trayecto nombres y tragedias familiares: “¿No se llamaba Rubén ‘el Churío’? Sí, a ese lo mataron en León”; “Dieciocho balazos le dieron”; “A José, lo mataron”; “Haciendo la mueca de la pistola, con las manos así, en una de esas le da el apretón y solito se mató”; “El que mataron, el de la barca, ¿cuál era?” Y unos que tocan los violines emulando el traqueteo de un tren anuncian al fin: “Estación de Celaya: tacos, sexo, chupaletas”.

El viaje de Clara Aparicio en busca de sus recuerdos de amor llega también a su estación al entrar en la iglesia donde ella y Juan se casaron. Esta es una secuencia emocionante en la que el documental se funde y confunde con la ficción a través de un monólogo en el que Clara habla de ilusiones, de la vuelta a empezar, de la vida

## **EPÍLOGO**

El autor del documental opta además por recobrar el tema de la muerte con un significado rotundo, y lo lleva a cabo primero a través de la voz del escritor Jaime Sabines<sup>40</sup> y su poema ‘Qué costumbre tan salvaje’ -es por esto por lo que he titulado a este epígrafe ‘epílogo’, en referencia a esa parte final de una obra de ficción en la que se narran hechos producidos tras el desenlace de la trama principal-. Reproduzco ahora las letras del texto para que el lector de este proyecto pueda, como el espectador de la película, asimilar esta idea concluyente a la que se refiere el director con el uso del

---

<sup>40</sup> Jaime Sabines (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 25 de marzo de 1926 - Ciudad de México; 19 de marzo de 1999) político mexicano y uno de los grandes poetas del siglo XX.

mismo:

*¡Qué costumbre tan salvaje esta de enterrar a los muertos!, ¡de matarlos, de aniquilarlos, de borrarlos de la tierra! Es tratarlos alevosamente, es negarles la posibilidad de revivir.*

*Yo siempre estoy esperando a que los muertos se levanten, que rompan el ataúd y digan alegremente: ¿por qué lloras?*

*Por eso me sobrecoge el entierro. Aseguran las tapas de la caja, la introducen, le ponen lajas encima, y luego tierra, tras, tras, tras, paletada tras paletada, terrones, polvo, piedras, apisonando, amacizando, ahí te quedas, de aquí ya no sales.*

*Me dan risa luego las coronas, las flores, el llanto, los besos derramados. Es una burla: ¿para qué lo enterraron?, ¿por qué no lo dejaron fuera hasta secarse, hasta que nos hablaran sus huesos de su muerte? ¿O por qué no quemarlo, o darlo a los animales, o tirarlo a un río?*

*Habría que tener una casa de reposo para los muertos, ventilada, limpia, con música y con agua corriente. Lo menos dos o tres, cada día, se levantarían a vivir.*

Y para dejar aún más claro que el documental en ninguno de sus conceptos es una obra de negación, se escucha la música y los gritos de unos mariachis, y los ancianos salen a bailar. Pero uno de los que baila, al rato regresa a su conversación con el diablo, ahora el diablo está desaparecido, y este le llama por todos y cada uno de sus nombres mientras se hace la noche en el llano, mientras las estrellas caen como si se tratase de estrellas fugaces. Y recuerda otro campesino de Jalisco que el diablo se aparece en forma de perro, en forma de caballo, pero que él nunca lo ha visto.

De nuevo en este epílogo aparece la voz de Juan Rulfo mientras caen las estrellas del cielo. La secuencia cambia a otra en la que se escucha el viento, la lluvia caer, los pasos. Y el que habla continúa narrando la muerte de la madre. Las imágenes del llano se suceden mientras se hace el día y una voz angelical canta. Los primeros planos de los ancianos de Los Bajos también se suceden, y la voz sigue cantando, y el piano, triste, sonando. Se hace una vez más la noche en el llano, los cirios se encienden, continúa lloviendo: “Una vez tuve un sueño; que me volvía a casar con Juan”, cuenta Clara. “Que entrábamos a la iglesia, pero no le veía la cara (...), ni sus zapatos. Pasó el

tiempo y esto le comenté a una amiga (...) Se quedó pensando y me dice: sabes Clara, que con el que te casaste nunca existió”.

Juan Carlos Rulfo resuelve completamente la obra recurriendo de nuevo a la vista aérea de Los Bajos, regresando al personaje con el que inició la aventura de la búsqueda, el que hablaba con el diablo. Ese mismo ahora sin embargo concluye: “Que tan bonito es este mundo porque de preciso no hay otro. Yo creo que no hay otro (...). Dicen que hay, pero yo no lo creo. Porque (...), quién sabe cómo será la cosa, pero no se cansa uno de vivir. Se acaba todo, (...) pero no hay otra vida que sea tan bonita como la primera que es este mundo.”

### **TÍTULOS DE CRÉDITO**

Es en los créditos donde se señalan los nombres de los personajes –reseñados aquí en la ficha técnica-, de los lugares en los que se ha rodado –Ciudad de México, Cuernacava (Morelos), Colima (Colima), y dentro del estado de Jalisco en Guadalajara, Tapalta, Sayula, San Gabriel, Totolimispa, El Petalcal, Cuanutémoc, San Pedro, Paso Real, Tolimán, Apulco, Tuxcacuexco y Tonaya-, de los textos leídos, y de los nombres de las canciones que conforman la banda sonora, mientras suena ahora una dedicada a San Gabriel: “Ay, mi pueblito adorado yo nunca te olvidaré. Ay, San Gabriel de Jalisco te llevo en el corazón”.



<b>Resumen de la estructura de la película considerando los tiempos de cada parte</b>	
<b>PRÓLOGO</b>	(00:00:00 - 00:02:52)
PRIMERA PARTE - Segundo prólogo - Planteamiento	(00:02:53 - 00:26:25)
<i>Transición</i>	(00:26:26 - 00:31:16)
SEGUNDA PARTE - Preludio al desarrollo - Desarrollo del conflicto	(00:31:17 – 00:38:52)
<i>Transición</i>	(00:38:53 - 00:39:29)
TERCERA PARTE - Desenlace de la trama principal	(00:39:30 - 00:52:15)
<b>EPÍLOGO</b>	(00:52:18 - 01:06:35)

### CAPÍTULO 3

#### 6. LITERATURA Y CINE. CINE Y LITERATURA

“Quien frente a un film vivo y autónomo recuerda solo el tejido del texto literario y los motivos literarios que estuvieron como materiales precedentes, como ingredientes extraños en lo íntimo del director, no ha llegado aún a acoger en sí mismo el cine en cuanto a cine, o sea en cuanto a arte, no ha recibido aún o ha cesado de recibirla, su expresión estética” (Baldelli, 1966, pág. 53).

La relación ‘Cine y Literatura, Literatura y Cine’ ha dado y da mucho que hablar y que escribir. No sólo con respecto a cómo se adaptan las novelas al cine, que también, sino sobre todas y cada una de sus posibles relaciones e interinfluencias, de un lado, y del otro. De hecho, para abordarlo desde el tema que nos toca, algunos autores han escrito, como ya hemos visto, acerca de aquello que Juan Rulfo concibió para ser llevado a la pantalla (*El despojo*), pero otros tantos han preferido investigar acerca de “las inquietantes manifestaciones de un lenguaje cinematográfico en el relato literario del escritor mexicano”<sup>41</sup>.

“¿Es posible hallar estructuras filmicas en obras literarias o viceversa? ¿Cuánto de la experiencia cinematográfica acumulada hasta el momento pasa a los escritores contemporáneos? ¿Qué combinaciones e interferencias tienen lugar en la actualidad entre cine y literatura? ¿Y cómo se manifiesta esto en las preferencias temáticas de creadores y público destinatario y en las relaciones de ambas expresiones con la industria cultural y sus reglas?”<sup>42</sup> Estas son algunas preguntas ya realizadas, y también ya contestadas, que nos proponemos de nuevo resolver pero sin desviarnos del tema que nos atañe, la relación entre *Pedro Páramo* y *Del olvido al no me acuerdo*.

---

<sup>41</sup> En el texto de Mónica Padilla. ‘Rulfo y el cine: la fórmula secreta’, pág.2.

<sup>42</sup> En el texto de Lourdes Pérez Villareal. ‘Cine y literatura, entre la realidad y la ficción’, pág.11.

### 6.1. Que lo que la lírica ha unido, no lo separen los críticos.

Juan Rulfo es, además de escritor, también uno de los mejores fotógrafos de México de la época. Desde antes de tener si quiera una cámara fotográfica, demuestra ya su pasión por la imagen. Por la suya propia expresa casi obsesión, como deja ver en las cartas que escribía a Clara Aparicio cuando aún sólo eran novios y ella vivía en Guadalajara y él en el Distrito: “Mujercita, ¿verdad que salí rete corajudo? Ésa es la cosa, que no sé de dónde saco esa mirada tan furiosa siempre que me retrato. Por eso es que no me gusta hacerlo. En cuanto al corte del ídem es, según el fotógrafo, el estilo que él tiene, pero yo más bien creo que le salió fuera de foco la parte que falta y tuvo que cortar para que no se notara” (Rulfo, 2000, 155). El modo de narrar de Rulfo se impregna de esta pasión por la fotografía, y a través de ella llega a elaborar una poética del espacio también obsesionada con la imaginación visual: “Aquí, tu ciudad se ve muy bonita a oscuras. Ayer fui al cine a ver *Siempre te he querido*; es una película con mucha música y muy bonita, pero muy larga. Salí a las doce de la noche. Me vine caminando y noté eso: que es bonita tu ciudad a oscuras, no mucho, porque había algo de luz de la luna. Salía y se metía entre las nubes y todas las siluetas de los edificios se veían muy misteriosas. Y parecía como un pueblo abandonado sin una sola luz en las ventanas, entre una noche en que me hubiera gustado que tú hubieras ido caminando junto conmigo” (Rulfo, 2000, pág. 142). La imagen es empleada como figura retórica, pero en su uso estructural adquiere lo que algunos han considerado una representación cinematográfica. Quizás como a Juan Rulfo también le apasionaba el cine, sin pretenderlo toma algo de éste para exponer los acontecimientos a través de sus manipulaciones externas, tal como si fueran captados por una cámara. Pero será también porque hay algo más. Veamos qué dicen algunos autores al respecto:

“Es un proceso que se extiende de Joyce a Robbe-Grillet, pasando por Dos Pasos, Azorín, Faulkner y la nueva novela latinoamericana. Esta última recibe la influencia por doble vía: del cine mismo y de la narrativa estadounidense. Por lo demás ya nadie se sorprende de que un poemario escrito en este continente se titule ‘Oración por Marilyn Monroe’, o una novela ‘La pasión de Rita Hayworth’. Al igual que sus lectores, los escritores de nuestro tiempo van al cine y no son impermeables” (Fornet, 1982, pág. 3).

“Ese interés por un arte nuevo y por las posibilidades de su lenguaje ha dejado huellas muy profundas (...) en la literatura: la brevedad, el lenguaje elíptico, la discontinuidad del relato, la multiplicidad de puntos de vista.” (Pereira, 2006, pág. 33)

“Basta, por ejemplo, con leer la reducida obra literaria del mexicano Juan Rulfo para darnos cuenta de la influencia del lenguaje cinematográfico en su producción narrativa, gracias a su relación directa con los guiones que tuvo bajo su responsabilidad. El entramado polifónico de una diégesis que se caracteriza por tener un tejido complejo de inquietas analepsis de índole cinematográfica en su novela *Pedro Páramo*, nos confirma eso.” (Hunter, 2002, pág. 88)

“La crítica no sabía dónde ubicarse para leer aquella novela estructurada mediante ‘tomas’ que obedecían a una sintaxis cinematográfica cuyos flashbacks y flashforwards distorsionaban la trama novelística en todos sus posibles tejidos habituales.” (Gordon, 1996, pág. 517)

Lenguaje elíptico, discontinuidad del relato, multiplicidad de puntos de vista, diégesis, analepsis, sintaxis, flashbacks, flashforwards... Todos, conceptos que los autores refieren como si se tratasen de recursos exclusivamente cinematográficos prestados a la literatura; o incluso tomados por Rulfo del cine para la novela; a pesar de que el escritor, recordemos, sólo utilizó lo que conocemos como guión técnico-literario para *El despojo*, y lo hizo además durante la filmación y apoyándose en unas cuantas líneas argumentales. Pero no es de extrañar esto; de hecho, a la inversa, el concepto ‘lenguaje cinematográfico’ es la herencia de la lingüística a la que culpa Paolo Frabbi de impedir durante más de un siglo un ‘giro semiótico’ en los estudios del ámbito audiovisual: “La consecuencia de este giro semiótico consiste en reconocer que el lenguaje cinematográfico está formado por cinco sistemas semióticos simultáneos: la imagen (heredera de la pintura, la fotografía y los medios digitales), el sonido (ligado a la música y la estética de lo cotidiano), la puesta en escena (derivada de la tradición teatral), la narrativa (inevitablemente ligada a la narratología literaria) y el montaje, que es el componente menos estudiado y el más específicamente cinematográfico (Zavala, 2005). Por supuesto, cabe también señalar que estos componentes se complementan con el estudio de otros que son específicos, como es el caso de la intertextualidad o el

género. Pero a pesar de la intertextualidad, sigue pareciendo aventurado asegurar que Rulfo se sirva concienzudamente del método cinematográfico para generar un ‘montaje literario’. Si así fuera, quizás las adaptaciones que de su obra se han llevado al cine habrían conseguido al menos un pellizco de fidelidad. Si Rulfo consigue generar una nueva literatura que sí que recuerda al modo en que se configuran las películas de ficción que tanto éxito ahora han ganado con la ‘época dorada’ del cine mexicano, con las vanguardias europeas, y con la transformación de Hollywood a causa de la televisión, no es por el empleo de recursos que por esta fama se han tomado como exclusivos del mundo audiovisual. Existe la influencia, por supuesto. Refiere así su particular experiencia el escritor y después guionista cubano Senel Paz: “Un narrador (con sentido cinematográfico, eso sí) pierde en el cine muchos de los recursos narrativos a los que estaba acostumbrado, por la implicación de estos con la palabra, pero a la vez tiene acceso a otros nuevos, específicamente cinematográficos que estimulan el acto de narrar. Sin ir más lejos, el actor, el fotógrafo, el músico, el editor, aportan al guionista recursos narrativos, otros recursos narrativos igualmente fascinantes. Pensemos por ejemplo en la elipsis, un recurso tan apreciado por cualquier literato. También es un recurso cinematográfico y se consigue en uno u otro caso por vías muy específicas de cada lenguaje. (...) De cualquier manera, cuando vienes de la literatura y en particular de la novela, en las primeras experiencias encuentras que narrar en el cine resulta como hacer el amor en una hamaca, pero al rato le vas agarrando el juego y terminas comprendiendo que también en la hamaca las posibilidades son infinitas. Sólo se trata, entonces, de hacer el amor”<sup>43</sup>.

Aunque esté en algún caso influenciada por el mundo audiovisual, la impresión cinematográfica en *Pedro Páramo* se debe al uso lírico que el escritor proporciona a recursos que son específicamente literarios además de conocidos; al modo en que la estructura de la novela se impregna del ritmo de la poesía. Es la utilización de la lírica la que da un nuevo trasfondo a la literatura mexicana que se genera a partir de 1950, y esa misma lírica aplicada al documental es la que da solidez y fuerza al género audiovisual a finales del siglo XX. Y aún se debe agradecer a la lírica algo más: a través de ella se produce la conciliación de los dos ámbitos; mediante la poesía aplicada a los

---

<sup>43</sup> Senel Paz en el texto ‘Literatura y cine: el amor en una hamaca’. Publicado en la revista *Cine Cubano*, No. 146 octubre/diciembre 1999, pág. 10.

fundamentos del documental, Juan Carlos Rulfo crea una fiel adaptación de la novela a la que Juan Rulfo también aplicó los recursos de la lírica, y que nadie, a pesar de haber utilizado los nombres, los espacios, los tiempos de *Pedro Páramo*, había conseguido adaptar a la pantalla. El poeta y crítico literario Pere Gimferrer (1995, pág.107) aclara al respecto que las relaciones entre la obra original y su adaptación fílmica no deben analizarse en el terreno de si se logra o no en el producto una equivalencia de lenguajes -literario y cinematográfico, se entiende-, sino en la conciliación del resultado estético obtenido.

### **6.2. El desentierro de *Pedro Páramo*.**

Durante el proyecto he hablado a menudo de *Pedro Páramo* sin tener en cuenta que algunas personas quizás no han leído la novela o, si la han leído, la tienen allá al fondo de su memoria. Por ello, voy a dedicar ahora unas cuantas líneas a desempolvarla. Advierto ya, para los que sí la han leído y analizado, que estos párrafos no tratan de aportar nada nuevo a dicho objetivo, por lo que me centraré en lo que otros autores ya han escrito acerca de la misma.

Me parece fundamental reseñar por ello la introducción que José Carlos González Boixo realiza en la edición de 1999 publicada por Cátedra Letras Hispánicas. Dice en ella el autor que *Pedro Páramo* es “una extraña y apasionante novela, ante la que el lector se siente desconcertado al principio, pero que a medida que avanza en su lectura le va sugestionando más y más” (Rulfo, 1999, pág. 19). Como indica Boixo, la novela se centra temáticamente en el mundo campesino, recuerdo de la infancia de Rulfo, y su lenguaje se caracteriza por fusionar el habla popular de estos personajes rurales y un característico tono poético que después pasará a llamarse rulfiano. La ordenación de su materia narrativa, la propia estructura de la obra, la hace asimismo pionera en el uso de técnicas que comenzarán luego a generalizarse en la segunda mitad de los años sesenta.

La estructura no es fortuita, ni responde a un empeño de crear una dificultad gratuita. Rulfo la emplea a su vez como técnica para que el lector penetre más a fondo en una realidad tras la que se ocultan las cuestiones esenciales del ser humano, todas

ellas derivadas de la dualidad vida-muerte. Pedro Páramo es, por esta manera en que se configura, una “novela difícil”<sup>44</sup>, dijo el propio Rulfo, una de las novelas más complejas de la literatura hispanoamericana. Sin embargo, “en contraposición a la estructura, el tema o argumento es bien claro y sencillo: Juan Preciado cuenta cómo por encargo de su madre moribunda fue a Comala para ajustar cuentas con su padre, Pedro Páramo, al que no ha conocido. Pero Juan Preciado se encuentra con un pueblo deshabitado, lleno de fantasmas. Cuando cobra conciencia de que está en un mundo de muertos, J. Preciado muere aterrorizado y su voz se debilita para dejar paso a los susurros de los muertos que refieren los hechos que sucedieron en Comala en tiempo de Pedro Páramo” (Rulfo, 1999, pág. 21).

Desde un punto de vista externo, la obra consta de setenta secuencias breves. Estas secuencias conforman un rompecabezas al que el lector, a medida que avanza en su lectura, va poniendo solución. De un lado, comprende que varios son los narradores de la obra, que van alternado su turno sin una lógica predecible. De otro, que se desprende del anterior, el lector advierte que el juego consiste en hilar las secuencias para conceder sentido a las distintas historias que se nos narran. Los saltos cronológicos y el ya referido intercalado de distintas voces narrativas, que a veces llevan a cabo monólogos interiores, otras diálogos, son las trampas y a la vez las condiciones del juego. Desde un punto de vista interno, la obra atiende a dos líneas narrativas. La primera, escrita en primera persona, se corresponde con la historia de Juan Preciado, por lo que en cierto sentido puede denominarse presente narrativo. La segunda, que gira en torno a Pedro Páramo, está narrada en tercera persona -aunque el narrador no tendrá una presencia muy activa a causa de los diálogos y monólogos-, y carece de orden cronológico en buena parte. Ambas líneas se intercalan, teniendo la de Juan Preciado una presencia más activa hasta la secuencia 36, y la de Pedro Páramo a partir de ésta -y es a partir de ésta también cuando el orden cronológico de aquello que se cuenta comienza a respetarse-. La secuencia 36 marca un antes y un después en la lectura, divide la obra en dos partes. Es la pista que nos da el autor de la novela, del juego, la que ayuda a entender que Pedro Páramo está muerto, enterrado, y todo lo que ha narrado hasta ahora, en lo que hemos llamado por ello primera parte, son los recuerdos

---

<sup>44</sup> Entrevista de Rulfo con J. Soler Serrano. Programa “A Fondo”, RTVE, 17 de abril de 1977.

que a otra persona, y no a nosotros, está contando desde la tumba. A partir de aquí, el lector también intuye, y finalmente descubre, que las historias que giran en torno a Pedro Páramo, y que configuran esta segunda parte, llegan a nosotros y al propio Juan Preciado a través de los murmullos de los otros que están allí también muertos y enterrados.

### **6.3 La adaptación de la novela al cine. Sus principales problemas.**

Dice la crítica que *Pedro Páramo* ha sido adaptada al cine en tres ocasiones: en 1966 lo hizo a manos de Carlos Velo; diez años más tarde fue José Bolaños el encargado; la última película es de Salvador Sánchez en 1981. Nunca un director extranjero ha hecho una adaptación de la novela de Juan Rulfo. El español Mateo Gil lo anunció en 2007 y causó, sin ni siquiera haber tomado aún la cámara, un revuelo en la crítica y en los foros de cine y de literatura; pero él y Gael García Bernal, el que iba a ser Juan Preciado, tuvieron que montar la película solo en su mente, y anular el proyecto por falta de dinero. La pregunta que surge en torno a las adaptaciones cinematográficas es sencilla: ¿Qué es lo que se adapta? Los tres directores nombrados, los que sí llevaron a la pantalla a *Pedro Páramo*, probablemente contestarían, al menos antes de comenzar a filmar y conocer el resultado de sus películas, que se adapta el tema, que se recrean los espacios y los personajes, que se trata de mostrar en los fotogramas los paisajes, las calles, los espacios donde transcurre la acción en la novela, de describir con las tomas el vestuario de sus personajes y todo su mundo exterior y en la medida de lo posible psicológico. Al menos, estos fueron los alcances de las adaptaciones que estos directores consiguieron en mayor o menor medida. Sin embargo, la crítica y hasta el propio Rulfo han calificado a las tres producciones de ‘malas adaptaciones’, y esto debe de suceder por algo.

Señala Pere Gimferrer, que los problemas de adaptación de una novela al cine pueden ser fundamentalmente de dos órdenes: de equivalencia de lenguaje, por un lado; y de equivalencia del resultado estético obtenido, por otro. El montaje, el plano, el uso creativo de la cámara, ‘sirven’ para paliar el primero de estos problemas, el del lenguaje; y a través del guión técnico y de la cámara, los que se dedican al cine intentan traducir mediante estas las formas más propias del relato literario en imágenes. Pero



como también señala Gimferrer, cada lenguaje es lo que es, y ninguno de los recursos de un lenguaje puede obtener equivalencias exactas con los recursos de otro, ni de la literatura para el cine, ni del cine para la literatura. Al ver cualquiera de las tres películas *Pedro Páramo*, el lector de la novela reconoce en la pantalla a un tipo que ya antes había conocido, Juan Preciado, ve Comala allá al fondo, el llano, el cielo, las colinas, también a Pedro Páramo, a Doloritas y a Susana. Todo está allí recogido, interpretado, representado... Pero no queda sin embargo recogida la novela, y la crítica y el público dicen: “Una vez más, de una novela magistral, se ha hecho una mala película”. Hay quien culpa de la mala adaptación precisamente a este hecho de la grandiosidad de la obra original. Sin embargo, cuanto mayor es la riqueza de un texto literario, mayor debe ser también su potencial de adaptación, y esto no se refiere a esa búsqueda constante de llevar a la imagen el sentido y el significado de las palabras. A lo que sí se refiere es a la equivalencia en el resultado estético obtenido, entendida ésta como la analogía entre las sensaciones que ha recibido el receptor con la novela y las idénticas que le provocarán después la película. Por supuesto, el director se servirá, como hacía para conseguir la equivalencia del lenguaje entre una y otra obra, de los recursos fílmicos, pero, atendiendo a la vanguardia que se genera en la ficción primero y en el documental después, experimentará con los campos que le ofrece la lírica, siendo fiel solo al cine. De este modo, no siempre la mejor adaptación es la más recreativa, la que mejor sigue lo que cuenta la novela, sino que la mejor adaptación es siempre la más fiel a la naturaleza, al espíritu de la obra original.

Las adaptaciones que hasta ahora se han realizado de *Pedro Páramo* no forman en modo alguno parte del proyecto estético de Rulfo. Ya recordé que en una ocasión García Márquez dijo al respecto que la de Carlos Velo no formaba parte de ese proyecto estético porque “las cerrazones de la poesía no son siempre las mismas de la razón.”<sup>45</sup> ¿En qué han fallado los directores? El cineasta mexicano Arturo Ripstein -que entre otras ha realizado la adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba* (Gabriel García Márquez, 1961)-, explica: “Cuando encuentro la inspiración en obras literarias soy fiel al momento de decir: esto es lo que yo quería. Pero la novela queda siempre relegada al

---

<sup>45</sup> En el programa de radio *De 1 a 3*. El texto leído se titula ‘Asombro por Juan Rulfo’ y puede ser consultado en la web:  
<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm6.htm>

término de fuente. Yo soy fiel al cine, no a la literatura... No es mi intención que la película entre a competir con el libro. Son lenguajes distintos y en última instancia paralelos. (...) Pero no pretende ser ni peor ni mejor que la fuente. La película no cambia al libro. Es una traducción de las emociones que me produjo la novela cuando la leí por primera vez. Insisto, no pretende ser ni mejor ni peor, es distinta, es otra cosa, es un acontecimiento inspirado en otro acontecimiento”<sup>46</sup>.

Teniendo en cuenta estas palabras arriesgamos a decir que *Pedro Páramo* es la fuente que dio lugar a *Del olvido al no me acuerdo*, que no es ni mejor ni peor, es una cosa distinta; que Juan Carlos Rulfo supo ser fiel al cine y que creó una adaptación a través de un lenguaje distinto, el de las emociones.

---

<sup>46</sup> Arturo Ripstein en: ‘El cine es mejor que la vida’, publicado en la revista *Cine Cubano* No. 146 oct. Dic. 1999, pág. 22.

## 7. ANÁLISIS COMPARATIVO. LA CONSECUCIÓN DEL LENGUAJE PARALELO A TRAVÉS DE LA ESTÉTICA

### 7.1 La determinación del tema.

A juicio de los guionistas, el elemento básico de la película es la historia. Y esto es, a juicio de los novelistas, también el elemento básico de la novela. Cuando se lanzó *Del olvido al no me acuerdo*, la crítica reconoció que compartía los elementos de la historia de *Pedro Páramo*: el tema es la búsqueda paternal; el personaje principal, el hijo huérfano; la acción, el viaje que realizan y los diálogos con otros para conseguir el propósito; la muerte –simbólica o no- es el conflicto. Pero aunque compartan elementos, ¿ambas obras cuentan la misma historia? Juan Carlos Rulfo conoce bien su tema, conoce bien *Pedro Páramo*, de ahí que investigue allá donde se sitúa el desarrollo de las acciones de la novela, que no es otro que el lugar donde pasó la infancia su padre, de donde éste extrajo los espacios y personajes de la obra; y a través de esta investigación, que le proporciona un sentido de la gente, de las situaciones y de los lugares, el director domina y genera otra historia que se inspira en la anterior. El modo de usar el lenguaje del cine que tiene cada autor puede asociarse a la noción literaria de la voz. Detrás de cada obra de arte, existe una personalidad que proyecta su propio modo de ver la realidad, una visión del mundo unitaria. Y es con esa visión con la que el espectador se encuentra cuando entra en contacto con una obra de arte.

El guión, tal y como la novela, está construido con personajes y acciones que dependen de la historia, por ello, ambos escritores no solo se ocupan del tema de sus obras, sino que también lo hacen de los elementos que las constituyen y desarrollan. Tanto en una como en la otra, la historia, los personajes, el ambiente, nos hacen percibir la complejidad y la riqueza simbólica que se nos sugiere. De ahí que ambas se hayan prestado a diversos temas: sociales, míticos, psicoanalíticos, etc. Veamos a qué deben esta polisemia.

### 7.2 Los personajes, sus diálogos y el orden de las acciones.

Si a juicio del escritor lo primero es la historia, lo primero que tiene en cuenta el receptor es, sin embargo, al personaje, porque solo a través de él es capaz de entender

la historia. Los personajes rulfianos se caracterizan por haber sido trazados con una gran perspicacia psicológica; en la obra original y en su adaptación documental los personajes viven por dentro y hacia dentro. En la novela de Juan Rulfo nos enteramos de esta manera de ser de los personajes a través del diálogo que resulta ser un monólogo ensimismado:

*Pensaba en ti, Susana... Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba, y cada vez que pensaba en ti, Susana...*

Una de los recursos narrativos que ambos, hijo y padre, emplean a través de los distintos lenguajes, es el de difuminar al hablante sin presentarlo; los personajes entablan conversaciones que nos llegan desde dentro de la novela o el documental. Pareciera que nadie escribe (novela o guión), que solo alguien habla. Son los símbolos tipográficos los que en *Pedro Páramo* nos hacen comprender que estamos empezando a leer un diálogo, y a la contra es la imagen audiovisual en *Del olvido al no me acuerdo* lo que nos hacen entender que lo que estamos presenciando y escuchando es un monólogo:

PRIMER PERSONAJE

‘¡Ey, ey! ¿Quién eres tú?’

‘Tu amigo’

¡Ah, serás el diablo!

¡Ah, pues tu amigo!

‘Ah, pues entonces ya te conozco’, le dije. ‘¡Ya nos vimos!’

Explica la esencia introspectiva de este monólogo aquel que Juan Preciado inicia en la secuencia 25<sup>47</sup>:

*“Ey, tú”, llamé. “Ey, tú”, me respondió mi propia voz.*

Este uso de los monólogos en los personajes pretende en ambas obras crear una misma atmósfera de aislamiento, de introspección. Son monólogos que se generan sin

---

<sup>47</sup> En la edición de 1999 de *Pedro Páramo*.

espacio ni tiempo. “La repetición de ideas y palabras en boca del hablante acentúa esta impresión de aislamiento de todo, de vida que ha quedado en suspenso.”<sup>48</sup>

*“Ya debe haber amanecido, porque hay luz. Puedo ver a ese hombre desde aquí, y si lo veo es porque hay luz bastante para verlo. No tardará en salir el sol.”*

El modo en que el escritor y el director construyen los personajes de sus respectivas obras ensombrece a menudo la figura del protagonista. Recomendaba S. Field para descubrirlo, distinguir entre el *interior* y el *exterior* de estos, entendiendo por *interior* la vida del personaje desde su nacimiento hasta el momento en el que empieza la película; y por *exterior*, desde que empieza la película hasta que acaba. En el caso de la novela, podemos deducir, por el modo en el que actúan y toman las decisiones, que los protagonistas son Juan Preciado y Pedro Páramo. Sin embargo, en el caso de la película, la figura del protagonista es más ambigua por esto de que el documental pasa pronto a ser una obra subjetiva y de marginalidad social. La marginalidad social ha sido atribuida a *Pedro Páramo* como tema, sin embargo, en *Del olvido al no me acuerdo* es una característica que se desprende constantemente, y nada más iniciarse la película, de los propios personajes más que del tema en sí. Y esto sucede por la capacidad de influencia que la imagen audiovisual como recurso ejerce. Si Juan Rulfo necesita utilizar los adjetivos y las metáforas para crearnos la impresión de un personaje marginal, el recurso de la imagen nos lo da directamente.

Escribe Juan Rulfo:

*(...) me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí. Pensé que debía haber pasado por años difíciles. Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos (...), y del cuello, enhilada en un cordón, le colgaba una María Santísima del Refugio con un letrero que decía: ‘Refugio de pecadores’.*

---

<sup>48</sup> Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Cátedra: 2000. Prólogo de Carlos Blanco Aguinaga, pág. 21.

Y sin embargo, o del mismo modo -según se mire-, graba esta secuencia Juan Carlos mientras la anciana dice con voz acongojada:



ANCIANA

Pues me acuerdo de que antes era de un modo y ahora de otro.

Ahora es pura deshonestidad.

Ya no se casan las mujeres, porque están los hombres cansados de ver patas.

Pero van a ver cómo nos va a ir con el castigo, van a ver...

Todos y cada uno de los personajes del documental adquieren una fuerza audiovisual por cómo son, por cómo visten, por cómo hablan y por lo que hablan, que pronto nos hace pensar que ellos, todos y cada uno de ellos, son los protagonistas. Pero además sucede que el espectador filmico comprende más adelante que hay otro personaje fundamental, el que genera, el que busca y encuentra porque conoce. Es decir, sin aparecer jamás, sin escuchársele una sola pregunta, Juan Carlos Rulfo, el director de la película, pasa a ser también protagonista de ésta. Y esta apreciación se vislumbra sólo cuando se conoce la obra del padre, y uno se da cuenta de que Juan Carlos Rulfo –que en cierto modo lleva a cabo la misma acción y encuentra los mismos conflictos a la realización de su objetivo que Juan Preciado-, está recreando las letras del escritor a través del lenguaje audiovisual, y todo ello sin proponerse la adaptación. Por otro lado, está el propio Juan Rulfo como personaje, que poco a poco va siendo descubierto como persona a través de otra protagonista, Clara, y como escritor mediante las personas que aún viven en Los Bajos y que parecen personajes extraídos de sus cuentos o su novela ahora convertidos en personajes filmicos. Sin embargo, como la adaptación es una obra autónoma, he de recalcar que si Juan Preciado busca a Pedro Páramo por una súplica de la madre, Juan Carlos Rulfo busca a Juan Rulfo por una súplica de su propia identidad.

No obstante, los personajes de *Pedro Páramo*, al igual que sucede con los de *Del olvido al no me acuerdo*, no están dotados de una caracterización basada en detalladas descripciones físicas. Más bien se van configurando psicológicamente alrededor de sus propias acciones, y quizás se deba esto al contexto del que están extraídos. Si tenemos en cuenta que todos ellos han bebido de las revoluciones, que Pedro Páramo encarna al caciquismo de la época, entenderemos por qué no existe la necesidad de excesiva acumulación de rasgos descriptivos propios. Más bien, los personajes, como todo lo demás, se ponen al servicio de la construcción del relato, de la intriga, las personas en servicio de los personajes, los hechos reales en servicio de la ficción, es decir, de las necesidades y exigencias del relato y de sus propias leyes internas.

A pesar de su oscuridad, de sus monólogos casi místicos, los personajes de ambas obras son también personajes estables. “La estabilidad de un personaje no consiste en que, ante situaciones parecidas, actúe de manera idéntica: sino en que refleje, en cada una de esas situaciones, un determinado tipo de comportamiento” (Brenes, 1992, pág.142). De ahí que, en la película, pronto podamos poner nombres basados en actitudes a esos personajes que no se nos han presentado. Por ejemplo, y teniendo en cuenta ahora la ficha de los nombres de las personas que aparecen en el documental según orden de intervención (epígrafe 5.1), podremos llamar a Justo Peralta ‘el filósofo’, a Rebeca Jiménez ‘la resignada’ o a Eloísa Partida ‘la cantarina’. Son sólo unos adjetivos, pero sirven para enfatizar el rasgo moral que caracteriza a estos personajes envueltos, sin quererlo, en la búsqueda de identidad de aquel otro personaje que los está filmando.

No se trata de hacer de los personajes del documental un paralelismo absoluto con alguno de los personajes de la novela. Sin embargo, se trata de adaptar las acciones y los rasgos morales de estos, en su conjunto, a los otros -también desde un punto de vista global-. De este modo, las sensaciones que la novela nos produce al leer que Fulgor Sedano es un intensificador de la violencia de Pedro Páramo, son similares a las que se desprenden de ese personaje de la película que nos parecía casi entrañable mientras nos hablaba de su conversación con el diablo, y ahora sin embargo teatraliza el día que apuñaló a un hombre y pidió que lo dejaran matarlo. Así como también se

concilia la sensación que produce leer a Eduviges contar a Juan Preciado un diálogo que se dio entre sus padres:

*Yo los había acompañado esa tarde (...). “¿Por qué suspira usted, Doloritas?” “Quisiera ser zopilote para volar a donde vive mi hermana.” “No faltaba más, doña Doloritas. Ahora mismo irá usted a ver a su hermana. Regresemos. Que le preparen sus maletas. No faltaba más”. Y tu madre se fue. “Hasta luego, don Pedro.” “¡Adiós! Doloritas.”*

Y la que da al ver y escuchar a la madre de Clara Aparicio, contándonos a nosotros y a su nieto la primera cita entre su hija y el que después sería su yerno:

#### **INT. CASA-DÍA**

La abuela de Juan Carlos Rulfo, la madre de Clara, está sentada frente a cámara.

ABUELA DE J.C. RULFO

Yo hice la cita, para ver quién era ese fulano.

#### **EXT. CIUDAD-DÍA**

Clara Aparicio está junto a la carretera, pasan coches y hay ruido.

CLARA APARICIO

“Soy Juan.”

#### **INT. CASA-DÍA**

La abuela de Juan Carlos Rulfo, la madre de Clara, está sentada frente a cámara. Habla dejando caer la entonación en las vocales como se hace cuando se está recordando.

ABUELA DE J.C. RULFO

(Voz aguda y agradable) “Yo soy Clarita”

(Voz grave) “Oiga, Clarita”, dice. “Yo soy Juan Rulfo”

(Voz aguda) “¡Ah! Usted es Juan Rulfo”

(Voz grave) “No, que mire, que yo la he visto,



quisiera hablar con usted, Clarita;  
que yo no he tenido la ocasión de  
que me presente con usted,  
y quizás de qué y quizás de cuándo...”

Además, estas impresiones similares se generan a través del habla y de los localismo que emplean los personajes de un lado y de otro: tiliche, correoso, chingada, molcate, dizque....

“En un guión no hay nada puesto por azar; todo está relacionado. Si algo aparece al principio o en el medio, es porque de alguna manera, sirve para llegar al final; de ahí deriva la unidad y cohesión que todo guión requiere. No se trata solo de describir un ambiente o de contar cronológicamente unos hechos, sino de contar una historia, es decir, de disponer las partes de tal modo que lo que se relate antes tenga, de alguna manera, razón de causa con respecto a lo que se narra *después*.” (Brenes, 1992, pág. 77).

Otro punto de encuentro de impresiones se produce, como avancé en el epígrafe en el que refería la estructura del documental, en el inicio de ambas obras: en la película, el director se sirve del montaje y de la elipsis audiovisual para llevar a cabo en los primeros minutos el descoloque del espectador a través de la articulación desorbitada de las acciones y diálogos de los personajes. Es exactamente lo que le sucede al lector de *Pedro Páramo* en las primeras secuencias de la novela, donde para el autor utiliza como recursos para producir el desconcierto la elipsis, el flashback y el flashforward.

Para continuar hilando nosotros también este proyecto, creo que merece la pena explicar el modo en que los protagonistas Pedro Páramo y Juan Rulfo aparecen en las obras que de ellos tratan. Si bien Juan Preciado nombra a su padre en las secuencias que él mismo cuenta en primera persona, en aquellas que conforman la historia contada en tercera persona no se da el nombre completo del personaje hasta el final del fragmento 10. “Hasta el final del fragmento 7, el lector lo único que sabe es que se trata de un muchacho sin identificar. En ese momento, la aparición del nombre ‘Pedro’ le hace

sospechar que se refiere a Pedro Páramo, aunque no tendrá la certeza hasta este momento. Se trata de una técnica narrativa, característica de Rulfo, que exige al lector una gran atención, pero que consigue crear un clima de gran intensificación” (Rulfo, 1999, pág.85). Igual sucede ahora en el documental, que no desvela el nombre completo de la persona de la cual se está hablando -aunque en varias ocasiones se dice ‘Juan’- hasta pasado el minuto quince -a través de las palabras de la madre de Clara Aparicio que se han destacado hace unas líneas-. El orden de las acciones de la novela (que provocó que la crítica lo llamara incluso ‘cinematográfico’) es reproducido con la facilidad que proporciona el montaje audiovisual en la película. Juan Carlos Rulfo consigue una vez más, siempre siendo fiel a su propio lenguaje, la conciliación estética con la obra original.

### **7.3. Los espacios y el tiempo**

Ya apunté en algunas páginas anteriores, que la recreación de los espacios en la película *Del olvido al no me acuerdo* se lleva a cabo también a partir de unas técnicas que recuerdan a las que, en el lenguaje literario, utilizó Juan Rulfo. Si bien Juan Rulfo decide pronto situar al lector diciéndole en la frase que abre la obra que se encuentra en ‘Comala’, el lector puede llegar a deducir más adelante mediante la interpretación, tal y como el espectador del documental, que Comala no es un lugar, sino muchos lugares: Comala es San Gabriel, es Tapalta, Sayula, Totolimispa, El Petalcal, Cuanutémoc, San Pedro, Paso Real, Tolimán, Apulco, Tuxcacuexco, Tonaya. Son los lugares que aparecen en la película sin ser presentados, muchos lugares que en realidad son cualquier lugar.

El lector de Pedro Páramo también aprecia que Comala es un espacio que se transforma. Es, al comienzo, el edén que, desde lejos, evocaba Dolores Preciado ante su hijo Juan, y el que en él despierta la ilusión y las esperanzas:

*...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...*

De ahí que para llegar a Comala haya que descender, como muchos personajes han hecho en la tradición literaria para llegar al paraíso.

Sin embargo, allá abajo Juan Preciado sólo encuentra el purgatorio:

*Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija.*

De un modo gradual, el lector va percibiendo la naturaleza de los inquietantes personajes que aparecen y desaparecen, almas en penas que habitan un lugar sin esperanza, criaturas condenadas a revivir un pasado horrible. Es de este modo como Comala también se transforma a la vez en una especie de Comala histórica, la que recuerda los tiempos de la Revolución mexicana, de la Rebelión Cristera, a través de un Pedro Páramo que representa a la autoridad, que abusa de su poder y controla el espacio que le rodea.



Juan Carlos Rulfo emplea varios recursos audiovisuales que nos llevan a tener la impresión de encontrarnos en un lugar muy parecido a la Comala de la novela. A menudo, los recursos se basan en otros que, como ya hemos indicado, se desprenden

de la tradición literaria. De este modo, cuando comienza el conflicto de la película, el que antes descendía para llegar al paraíso, ahora sube la colina hacia el infierno.

*El camino subía y bajaba: “Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja” (Rulfo, 1999, pág.65).*

Con este tipo de planos descriptivos, así como con los movimientos de cámara, y mediante las estrategias de puesta en escena, el director sumerge al espectador en la Comala de ficción. El travelling aéreo que parece no llegar a ningún destino y que se funde con la voz del propio Rulfo leyendo sus cuentos o fragmentos de la novela, es uno de los recursos que emplea para conseguir este objetivo.

*En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la remota lejanía.*



El espacio de la ciudad, la cual no aparece en la novela, también se difumina durante la película: hay momentos en los que Clara, aturdida por la falta de memoria, indica que va a leer el cartel de la calle para situarse, pero el director no nos deja nunca saber qué pone en estos. Sólo la mención del *Café Nápoles*, lugar que se nombra a menudo en las cartas que Juan escribe a Clara, y que se publicaron recopiladas bajo el nombre *Aire de las Colinas*, nos hace saber que estamos en Guadalajara.

Los interiores se escenifican también a partir de la estética basada en la poesía. De ahí los contraluces y los movimientos de cámara que nos hacen seguir...



*...por una larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no; porque, en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos.*

O que nos introducen en iglesias, o en habitaciones dispuestas para velar a los muertos, y donde a pesar de ser...*febrero, cuando las mañanas están llenas de viento, de gorriones y de luz azul...* Lo que queda iluminado queda por estar *en medio de los cirios.*



El espacio de la novela se mezcla con el tiempo, y los recursos narrativos nos hacen comprender, por ejemplo, que en Comala cuando alguien muere

*... el cielo se adueña de la noche...*

Esta imagen poética que se crea alterando el orden normal, dado que el *cielo* hace referencia a las estrellas fugaces, se genera también en la película a través de la filmación del cielo en la noche y el movimiento rotativo de cámara que hacer parecer que en el cielo estuvieran lloviendo las estrellas.



En la creación del espacio y su comprensión, es importante destacar el magistral manejo de planos aberrantes que sirven para dar fuerza a la imagen; así como el uso de planos angulares, no tanto para contextualizar la escena como para entrar en esa parte subjetiva del ser frente a la soledad, al vacío, al silencio; sensaciones representadas también a través de la escenificación: sillas vacías a veces, otras veces no, en mitad del desierto.

Para concluir el tema del tiempo, Juan Carlos Rulfo utiliza a través de los fundamentos del guión audiovisual también la técnica del padre, y esto se debe sólo al hecho de que los personajes que aún viven en el lugar donde pasó el escritor la infancia siguen allí olvidados, muertos. El tiempo de *Pedro Páramo* es un tiempo mítico, alejado para siempre del fluir temporal: es el tiempo que estuvo, está y estará. Queda reflejado

en el documental cuando Clara no se acuerda del pasado, Juan José Arreola tampoco, y sin embargo un anciano de algún lugar que podría llamarse Comala señala: “Han pasado cincuenta años y parece que fue ayer”. También cuando éste mismo personaje y otra anciana hablan del temor a “una máquina que inventaron los de otra nación”, y de la esperanza a que “la Virgen de Guadalupe los cuide” ante esta. ¿Podemos imaginarnos desplazamientos temporales en un tiempo así entendido, como se da en la novela? Las palabras del propio Juan Rulfo responden: "Imaginé al personaje. Lo vi. Después, al imaginar el tratamiento, lógicamente me encontré con un pueblo muerto. Y claro, los muertos no viven ni en el espacio ni en el tiempo. Me dio libertad eso para manejar a los personajes indistintamente. Es decir, dejarlos entrar, y después que se esfumaran, que desaparecieran" (Hars, 1971, pág.325). Si en *Pedro Páramo* la realidad temporal la genera Juan Preciado con su viaje, al tratarse de un trayecto entre la realidad ficcional y el mundo mítico que Rulfo le propone seguir, en *Del olvido al no me acuerdo* ésta depende exclusivamente de Clara Aparicio y su viaje por los recuerdos a través de las calles de la que resulta ser Guadalajara.

#### **7.4. El pensamiento poético en ambas obras.**

Stephen Spender, en su libro *The making of a Poem*, hace énfasis en el hecho de que el pensamiento poético se da en imágenes, y esto es realmente importante para quien hace un guión. En realidad, es como si tuviéramos una cámara tras el ojo, pero más aún, pues la cámara tiene mayor agudeza visual que un ojo, lo que la aproxima a la imaginación. Es la capacidad de ver e imaginar al mismo tiempo, y esto también se produce en el documental. La construcción poética de la imagen audiovisual tiene un acabado perfecto en las secuencias en las que, en el audio, Juan Rulfo recrea alguno de los pasajes de sus libros mientras la cámara sigue a campesinos que no van a ningún lado o vuela, a menudo sin rumbo, por el cielo. La poética de la secuencia se consigue a veces también al contraponer la imagen y el tema y habla popular de los personajes, que mientras con un palo en la mano determinan las tierras que enfrente tiene el espectador -como si se tratara de un Abundio que enseña a Juan Preciado todo aquello que es del padre-, cuentan sus experiencias con platillos voladores que durante rato planearon sobre sus cabezas, o sus conversaciones con el diablo que, luego sabemos, nunca llegaron a conocer.

El lenguaje de Juan Carlos Rulfo llega a nosotros con una sensación similar a la que nos produjo el que empleaba Juan Rulfo porque ambos utilizan la poética para crear sus narraciones. La imagen metafórica, uno de los recursos poéticos más importantes, encierra en sí un carácter **pictórico** que la convierte en un buen recurso audiovisual: recordemos la fotografía de las sillas en mitad del desierto, las llamas de los cirios en la iglesia, los planos aberrantes, la rotación de la cámara para crear la sensación de estrellas fugaces.

Del mismo modo, la obra de Juan Carlos Rulfo se caracteriza, debido a esto de la lírica, por su **musicalidad**. Todos los procedimientos fónicos que estudia la métrica - el ritmo, las estrofas, la aliteración, la onomatopeya-, se asocian para dotar a la obra de melodía, de una elemental armonía musical. Juan Carlos Rulfo crea un mundo acústico, una métrica audiovisual, a través de la música, melódica en unos casos, estridente en otros; mediante las canciones que se generan en directo por medio de los personajes, y que son también metáforas: sus letras constituyen un mensaje que da sentido a la imagen y al tema que se está tratando; a través también del ruido que produce el viento, los grillos de la noche, la lluvia al chocar contra el suelo; así como con las voces de los personajes, a veces acongojadas, otras risueñas, en ocasiones firmes (es el caso de Arreola y Sabinés), casi siempre apagadas.

Además, y como ya se ha señalado anteriormente en otros puntos, la lírica tiene que ver con la estructura, con lo **arquitectónico**, que en el caso del lenguaje literario se vincula a la sintaxis; mientras que aquí, en el lenguaje audiovisual, se relaciona con el montaje.

En definitiva, ambas obras, *Pedro Páramo* y *Del olvido al no me acuerdo*, constituyen una ilustración elocuente de los rasgos que definen a una composición lírica; poseen un carácter decorativo, sentimental y lúdico.

## CAPÍTULO 4

### 8. CONCLUSIONES

Si finalmente la realidad hubiera sido mágica y Juan Rulfo se hubiera presentado aun muerto el día del estreno del documental *Del olvido al no me acuerdo* a presenciar qué había hecho su hijo con una cámara y el lugar donde él pasó la infancia, habría observado:

Que el director, Juan Carlos Rulfo, para ilustrar el cartel de la película, decide utilizar una frase que bien podría haber sido parte de esos monólogos ensimismados que formulan los personajes de sus libros; *La vida se vive hacia adelante, pero sólo puede comprenderse hacia atrás.*

Porque al igual que *Pedro Páramo*, la película trata acerca de un hijo que busca a su padre en un lugar de México llamado Los Bajos. Y casualidad aparte, o causalidad próxima, ambos padres están muertos desde hace algún tiempo.

Sólo esto habría bastado al escritor para comprender que, al igual que le ocurrió a él con su obra a mediados del siglo XX, la creación del hijo se inserta en una vanguardia documental producida en Latinoamérica a finales del milenio; se incluye en una nueva generación que entabla nuevos temas y formas, algunos de los cuales quedan reflejados en *Del olvido al no me acuerdo.*

El documental de final de siglo tiene de novedoso que trata de ser una revisión ('documental revisionista' según Jorge Ruffinelli) de aquellos lugares aquejados por la historia política. Ya no se trata de utilizar el cine como arma -tal y como había sucedido durante los años setenta-, sino de filmar el presente para explicar el pasado. Juan Carlos Rulfo viaja hasta Los Bajos porque es esta la parte más sufrida de Jalisco a causa de la Revolución mexicana primero, de la Guerra Cristera después. Pero además, Juan Carlos Rulfo viaja a Los Bajos para recuperar la memoria de su padre muerto, que resulta ser uno de los mejores escritores del siglo XX (documental 'los nuestros'); el director pretende con su película también recuperar a Juan Rulfo a través de los recuerdos de aquellos que lo conocieron y que aún siguen allí. Sin embargo, lo que encuentra es a una gente que abandonada por el Gobierno se halla sumida en el olvido ('documental de



marginalidad social’); y poco a poco, entre negativa, desmemoria y sobre todo vanguardia, el hijo se sumerge en una búsqueda personal, en una búsqueda de identidad a modo de un Telémaco mexicano (‘documental subjetivo’).

Todo esto habría reconocido Juan Rulfo al sentarse como espectador filmico ante la obra de su hijo, pero además, habría observado que el documental comparte algo más que el tema de su obra: la estética.

La estética la formulan los personajes de la película, que tal y como los personajes de la novela se caracterizan por andar anclados en las ilusiones rotas a causa del miedo que les produce no ser perdonados por sus pecados; que se definen por vagar en un mundo real a consecuencia del terror a vagar eternamente. Personajes pobres, olvidados, desmemoriados. Marcados por un pasado bañado en sangre, sangre derramada a veces por cuestiones de jerarquía social, otras por asuntos de religión. Pero siguen siendo personajes que se refugian de su desamparo en la bebida, a menudo también en el sexo, que no luchan contra el amor que sienten, que a pesar de todo continúan manteniendo a flote sus esperanzas, que deciden vivir esta vida porque dudan incluso que haya otra.

También se produce la sintonía estética a través del espacio. Comala son muchos lugares, todos aquellos de Los Bajos en los que rodó el director del documental. Exteriores en los que el sol sobre la llanura genera atmósferas transparentes, en los que el cielo se apodera de la noche mediante la lluvia de estrellas. Interiores en los que las sombras se mezclan con los tiliches en los pasillos, en los que los cirios dan vida a la oscuridad de los lugares donde se reza a los muertos.

Asimismo, se consigue la conciliación temporal jugando a asimilar el tema de la muerte al tema de la desmemoria; con la creación de personajes ancianos que parecen haber fijado el tiempo. Pero el tiempo transcurre a través del relato de uno de los personajes, Clara Aparicio, que se mueve a través del él, tal y como lo hacía Juan Preciado en *Pedro Páramo*.

Además, el escritor habría descubierto que la vanguardia documental de finales del siglo XX, en la que se inserta con este documental su hijo, se basa en aquello en lo que él también basó su literatura: la lírica, la voz poética. En *Del olvido al no me*

*acuerdo* se vislumbran los sentimientos personales del director, del poeta: sus ideas, sus afecciones, su intimidad queda a flote. Y se consigue esta poesía con recursos que pueden aplicarse a uno u otro lenguaje, ya sea literario o audiovisual. Porque cada lenguaje tiene sus fundamentos, cada lenguaje es lo que es, pero los recursos de la lírica son, de un modo u otro, aplicables a todos ellos. Así, la arquitectura de la poesía funciona en *Pedro Páramo* a través de la sintaxis, de la elipsis, del flashback, del flashforward; y esta misma arquitectura poética se consigue en *Del olvido al no me acuerdo* a través del montaje, también a través de la elipsis audiovisual. La poesía se caracteriza también por su aspecto pictórico, y padre e hijo lo saben y aplican a través de la metáfora, en unos casos literarias, en otras audiovisuales (recuérdese el ejemplo en el audiovisual de las sillas vacías en medio del desierto, el de los planos aberrantes). Por supuesto, la lírica es también, como su nombre indica, musicalidad: *Plas, plas, plas*, reproduce a través de la onomatopeya *Pedro Páramo*, a través del sonido ambiente lo hace *Del olvido al no me acuerdo*; el ruido del viento inunda los fragmentos de la obra original, también envuelve a las secuencias de la película; las letras impresas nos hablan de las ilusiones, lo reproducen en el documental las letras de las canciones; el ritmo de la narración en la novela nos sumerge, como la música del documental, en un baño de sensaciones.

Si la realidad fuera mágica y Juan Rulfo pudiera contemplar el documental *Del olvido al no me acuerdo*, quizás estaría con éste convencido de que la adaptación de una novela a la pantalla no depende tanto de la transferencia del lenguaje literario al audiovisual, como de la conciliación emocional, estética, íntima, que con los recursos poéticos aplicados a los fundamentos de uno y de otro lenguaje puede llegar a conseguirse. Y en este terreno de revisión del concepto ‘guión adaptado’, el documental es el género que desde comienzos del siglo XXI demuestra tener el valor para ganar la batalla.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

### Ensayos y novelas

- Ajuria Ibarra, E. (2005). 'Juan Rulfo: la denuncia social en atmósferas realistas y fantásticas'. En: *Fantasía y compromiso social en los relatos de Juan Rulfo y de Julio Cortázar*. Cholula, México: Universidad Autónoma de Puebla. Extraído de [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/li/ajuria\\_i\\_e/portada.html](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/li/ajuria_i_e/portada.html).
- Baquero, S.D. (2009). '¿Recuerdas Juan?: El rastro del olvido en una película de Juan Carlos Rulfo'. En: *Sociedad, cultura y literatura*, comp. Arcos Cabrera, C. Quito, Ecuador: Flacso.
- Baldelli, P. (1970). *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Brenes, C.S. (1992). *Fundamentos del guión audiovisual*. Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra.
- Caparrós, J.M., Crusells, M. y Mamblona, R. (2010). *100 documentales para explicar la historia: De Flaherty a Michael Moore*. Madrid, España: Alianza.
- Carrillo Juárez, C.D. (2007). 'El gallo de oro: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas'. En *Juan Rulfo: perspectivas críticas*, coord. Popovic, P. y Chávez, F. México D.F., México: Siglo XXI.
- Comparato, D. (2005). *De la creación al guión*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
- Del Río, E. (2010). *Ni independencia ni revolución*. México D.F., México: Planeta.
- Fabbri, P. (1999). *El giro semiótico*. Barcelona, España: Gedisa editorial.
- Feldman, S. (2008). *Guión argumental, guión documental*. Barcelona, España: Gedisa.
- Field, S. (1996). *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Madrid, España: Plot Ediciones.
- Flores Magón, R. (1970). *La Revolución mexicana*. México D.F., México: Editores mexicanos unidos.
- García-Noblejas, J.J. (1982). *Poética del texto audiovisual: introducción al recurso narrativo de la imagen*. Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra.
- Gimferrer, P. (1985). *Cine y Literatura*. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- Gordon, S. (1996). 'Juan Rulfo: una conversación hecha de muchas. Diálogos entre textos, pre-textos y para-textos'. En *Juan Rulfo, Toda la obra*, coord. Fell, C. París, Francia: Archivos ALLCA XX, pp.513-520.

- Hamon, P. (1977). 'Pour un statut sémiologique du personnage'. En *Poétique du récit*. París, Francia: Editions du Seuil, pp.86-110.
- Harss, L. (1971). *Los Nuestrros*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Hernández, J.A. (2005). *El arte de escribir*. Barcelona, España: Ariel.
- Hunter, J. (2002). *La Estética de lo Posible: Cine y Literatura*. Bogotá, Colombia: Ecran.
- Melo, J. V. (1966). *Juan Vicente Melo*. México D.F., México: Empresas Editoriales.
- Paranaguá, P.A. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid, España: Cátedra.
- Pérez Villareal, L. (2001). *Cine y literatura, entre la realidad y la imaginación*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Ruffinelli, J. (2005). 'Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)'. En *Documental y Vanguardia*, coord. Torreiro, C. y Cerdán. Madrid, España: Cátedra, pp. 287-305.
- Ruiz Abreu, A. (2003) *La cristera, una literatura negada*. México D.F., México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rulfo, J. (1988). *Antología personal*. Ruffinelli, Jorge (prol.). Madrid, España: Alianza.
- Rulfo, J. (1990). *El gallo de oro y otros textos para cine*. Ayala Blanco, Jorge (prol.). Madrid, España: Alianza.
- Rulfo, J. (1999). *Pedro Páramo*, prol. González Boixo, C. Madrid, España: Cátedra.
- Rulfo, J. (2000). *Aire de las colinas: cartas a Clara*. Madrid, España: Debate.
- Spender, S. (1962). *The making of a poem*. New York, USA: Norton.
- Torreiro, C. y Cerdán, J. (2005). *Documental y Vanguardia*. Madrid, España: Cátedra.
- Utrera Macías, R. (1987) *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Sevilla, España: Alfar.
- Varios autores (1993). *Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos*. México D.F., México: Delma.
- Verdugo, W. (2006). 'Juan Rulfo, el tiempo detenido'. En *Magos de América: ensayo y entrevistas con Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, María Luisa Bombal y Juan Rulfo*. Toluca, México: Librería Imagen.
- Vidal, A. (2004). *Noticias sobre Juan Rulfo*. México D.F., México: UNAM.

Zavala, L. (2005). *Elementos de análisis cinematográfico*. México D.F., México: UAM Xochimilco.

Zavala, L. (2008). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México D.F., México: UACM.

Zrustova, M. (2002). *La muerte en la literatura mexicana*. Extraído de [http://www.premioiberoamericano.cz/documentos/8vaedicion/1erPremioVIII\\_MonikaZrustova.pdf](http://www.premioiberoamericano.cz/documentos/8vaedicion/1erPremioVIII_MonikaZrustova.pdf).

### **Artículos y textos**

Aguilera Lozano, G.C. Así era Juan Rulfo. *Contacto Magazine*. Extraído de [www.contactomagazine.com/rulfobio.htm](http://www.contactomagazine.com/rulfobio.htm).

Buchloh, B.H.D. (1982). Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. *Artforum* 21, pp. 43-56.

Fornet, A. (1982). El cine, la literatura y sus destinatarios. *Formato* 16 11, pp. 50-53.

Freeman, D. (1980). The Great American Screenplay Competition. *Esquire* 93 (6), pp.28.

Leñero, V. (1986). Cuarenta años de amistad, ¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? *Proceso* 482, pp. 45-51.

Padilla, M. (2009). Rulfo y el cine: la fórmula secreta. *Mi ratón* 8, pp. 1-17.

Palicio, A. (1982). Juan Rulfo: La revolución cubana desencadenó el “boom” americano. *ABC*. Extraído de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/04/22/039.htm>.

Paz, S. (1999). Literatura y cine: el amor en una hamaca. *Cine Cubano* 146, pp. 10.

Pereira, B. y Fernández, C. (2006). Rulfo frente a Borges. *Espéculo* 33. Extraído de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/rulfobor.html>

Ripstein, A. (1999). El cine es mejor que la vida. *Cine Cubano* 146, pp. 22.

Ruffinelli, J. (2002). Telémaco en América Latina. Notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura. *Revista Iberoamericana* 68 (199), pp. 441-457.

Sommers, J. (1973). Los muertos no tienen espacio ni tiempo. *Siempre! La cultura en México* 1051, pp. 6-7.

Stanton, A. (1988). Estructuras antropológicas en Pedro Páramo. *NRFH* 1, pp. 567-606.

Zavala, L. (2010). Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones. *Razón y palabra* 71. Extraído de [www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/ZAVALA%20REVISADO.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/ZAVALA%20REVISADO.pdf), 24 abril 2012.

### Obras audiovisuales

Ardito, E. y Molina, V. (2002). *Raymundo*. Argentina: Fondo Nacional de Artes/Instituto Nacional de Ciney Artes Audiovisuales/Alter-Cine Foundation/Jan Vrijman Fund.

Baylo, V. y Stefanello, D. (1999). *H.G.O.* Argentina.

Bolaños, J. (1978). *Pedro Páramo*. México.

Caiozzi, S. (1998). *Fernando ha vuelto*. Chile: Andrea Films.

Carri, A. (2003). *Los Rubios*. Argentina.

Casa de América. (2011). Ausencia y presencia: Rulfo, Hemingway, Valle-Inclán y Sábato. Extraído de <http://www.casamerica.es/literatura/ausencia-y-presencia-rulfo-hemingway-valle-inclan-y-sabato>.

Echeverría, C. (1987). *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Argentina/Alemania Occidental: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Hochschule für Fernsehen und Film München.

Gámez, R. (1965). *La fórmula secreta*. México.

Gavaldón, R. (1964). *El gallo de oro*. México: CLASA Films Mundiales.

Gordillo, G.E. (2000). *Operación Walsh*. Argentina: Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

Handler, M. (2002). *Aparte*. Uruguay.

Incalcaterra, D. (1995). *Tierra de Avellaneda*. Argentina.

Isaac, A. (1965). *En este pueblo no hay ladrones*. México: Grupo Claudio.

Portillo, L. (2001). *Señorita extraviada*. México.

Reynoso, A. (1960). *El despojo*. México.

Rochín, R. (1995). *Un pedazo de noche*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Guadalajara.

- Roqué, M.I. (2000). *Papá Iván*. Argentina/México: Zafra Difusión S.A./Centro de Capacitación Cinematográfica.
- Rulfo, J.C. (1999). *Del olvido al no me acuerdo*. México: Producciones X Marca.
- Rulfo, J.C. (2006). *En el hoyo*. México: La Media Luna Producciones S.A. de C.V.
- Rulfo, J.C. (1994). *El abuelo Cheno y otras historias*. México/Cuba: Centro de Capacitación Cinematográfica/Escuela Internacional de Cine y TV/Instituto Mexicano de Cinematografía/Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco/Universidad de Guadalajara.
- Rulfo, J.C. y Loret de Mola, C. (2012). *De panzazo*. México: La Media Luna Producciones S.A. de C.V.
- Rulfo, J.C. y Hagerman, C. (2008). *Los que se quedan*. México: Sombra del guayabo.
- Sánchez, S. (1981). *Pedro Páramo*. México.
- Siso, F. (1985). *¡Diles que no me maten!* Venezuela: Universidad de Los Andes.
- Solanas, F. y Getino, O. (1968). *La hora de los hornos*. Argentina: Grupo Cine Liberación/Solanas Productions.
- Soler Serrano, J. (1977). Entrevista a Juan Rulfo. Programa “A Fondo”, RTVE.
- Velo, C. (1967). *Pedro Páramo*. México: CLASA Films Mundiales/Producciones Barbachano Ponce.