

LITERATURA Y CINE EN *EL DESPOJO* DE ANTONIO REYNOSO

JESÚS GÓMEZ DE TEJADA
Universidad de Sevilla/IdESH.
Universidad Autónoma de Chile

RESUMEN:

La participación de Juan Rulfo en *El despojo* (1960), de Antonio Reynoso es uno de los frutos de su interés por el cine. La idea del argumento y los diálogos fueron creados por el autor de forma simultánea al desarrollo de la filmación en espacios naturales de Jalisco. La cinta es considerada la más lograda trasposición de la literatura del autor al celuloide. Este artículo profundiza en las claves creativas e interpretativas del cortometraje: la inclusión en el cine experimental mexicano de los años sesenta, el origen literario como adaptación o trasposición fílmica de un cuento de Ambrose Bierce y las coincidencias –temáticas, estilísticas, simbólicas, míticas– con el universo narrativo creado en *El llano en llamas* (1952) y *Pedro Páramo* (1955) por Rulfo.

PALABRAS CLAVE:

Juan Rulfo, *El despojo*, Antonio Reynoso, cine experimental mexicano, literatura hispanoamericana

ABSTRACT:

Juan Rulfo's participation on Antonio Reynoso's *El Despojo* (1960) is one of the results of Rulfo's interest in films. The argument and dialogue ideas were created by the author as the same time as the filming development in the natural areas of Jalisco. The film is considered the most accomplished transposition of author's literature to celluloid. This article deepens in the key creative and interpretative aspects of the short film: the Mexican experimental cinema inclusion of the seventies, the literary origin as filmic adaptation or transposition of an Ambrose Bierce's tale, and coincidences –in theme, style, symbolism and myths - with the narrative universe created in *El llano en llamas* (1952) and *Pedro Páramo* (1955) by Rulfo.

KEYWORDS:

Juan Rulfo, *El despojo*, Antonio Reynoso, Mexican experimental cinema, Hispano-American literature

Rulfo y el cine

La crítica ha apuntado repetidamente la reconocible impronta de los códigos fílmicos sobre los modos narrativos de Juan Rulfo: fragmentarismo, confluencia de acción y descripción en la misma oración, primeros planos, etc. (Albano da Costa, 2006). No obstante esa calidad cinematográfica de su escritura, también se ha afir-

mado ampliamente la dificultad de trasladar al celuloide su universo de ficción,¹ que a menudo obliga a elegir a guionistas y directores entre la fidelidad a la literalidad de sus textos o la aprehensión del espíritu contenido en ellos (Rubén Gámez en Yanes Blanco 69-71; «Douglas J. Weatherford: Juan Rulfo» 19).² A pesar de los obstáculos, son varias las trasposiciones que de los cuentos de *El llano en llamas* (1953) y de la novela *Pedro Páramo* (1955) han sido realizadas para la pantalla. Según la filmografía incluida por Gabriela Yanes Gómez en su estudio *Rulfo y el cine* (1996),³ del cuento «Talpa» se hacen una película en 1955 (de Alfredo B. Crevenna) y un cortometraje en 1982 (de Gastón T. Melo) ambos con el título de *Talpa*. En 1972 se realiza *El rincón de las vírgenes* que funde los cuentos «Anacleto Morones» y «El día del derrumbe». En 1974, «¿No oyes ladrar a los perros?» sirve de base a un largometraje de producción mexicano-francesa de igual título. También se filma «El hombre» en 1978 (de José Luis Serrato) en un medimetraje de cuarenta minutos. Finalmente, de *Pedro Páramo* se realizan dos versiones: la primera, en 1965, dirigida por Carlos Velo bajo el mismo título de la novela; y la segunda, en 1976, titulada *Pedro Páramo (El hombre de la Media Luna)* de José Bolaños. Además de estos títulos que parten directamente de los textos publicados por Rulfo, existe otra serie de producciones audiovisuales que tratan de recrear el mundo rulfiano con mayor libertad. Especialmente, destacan los cortometrajes de Rubén Gámez titulados *La fórmula secreta* (1964) y *Los murmullos* (1974) de cuarenta y veinte minutos res-

¹ Así se lo preguntaba José de la Colina en un artículo de 1980 titulado «¿Es Rulfo posible en el cine?» (cit. en Brennan 2015: 222). Entre los estudiosos que recientemente se han ocupado de la obra fílmica de Rulfo destacan José Carlos González Boixo, Douglas J. Weatherford y Dylan Brennan. González Boixo ha analizado especialmente *El gallo de oro* y *La fórmula secreta*. Weatherford ha rastreado la huella de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) en *Pedro Páramo* y ha profundizado en el análisis de la labor del autor jalisciense en *Paloma herida* (Emilio Fernández, 1962). Brennan ha publicado su tesis sobre la obra rulfiana relacionada con el cine (donde focaliza su interés crítico sobre *El despojo*, *La fórmula secreta* y *El gallo de oro*) y ha coordinado (junto a Nuala Finnegan) un monográfico sobre el autor que incluye varios textos dedicados al asunto, entre ellos el estudio de Weatherford sobre la película de Fernández citada anteriormente (ver bibliografía).

² Evidentemente, esta disyuntiva no es solo una circunstancia propia del universo rulfiano, sino que forma parte del debate teórico que enfoca las relaciones entre cine y literatura, y las posibilidades de trasposición fílmica de una obra literaria (Peña-Ardid, 1999: 22-31). Wolf realiza un extenso recorrido sobre los que considera obstáculos generales y específicos en los trasvases del texto literario al fílmico (Wolf, 2001: 29-76). En ese sentido, resultan sugerentes los conceptos de denotación y connotación del texto fílmico; o de las oposiciones entre lenguaje y escritura o prosa y poesía cinematográficas (Pérez Bowie, 2008: 21-30). En la crítica contemporánea resulta fundamental la relativización del concepto tradicional de *fidelidad*.

³ Para un listado completo de adaptaciones de textos rulfianos y de su participación en proyectos cinematográficos ver Yanes Gómez (13, 77-83).

pectivamente. Por último, la obra documentalista de Juan Carlos Rulfo ha llamado la atención de la crítica por recrear el universo narrativo de su padre en *El abuelo Cheno y otras historias* (documental de entrevistas de treinta minutos producido en 1993) entre otros títulos.⁴

Más allá de las adaptaciones que otros han hecho de sus obras y de la influencia en su estilo de fórmulas cinematográficas, las relaciones de Rulfo con el llamado séptimo arte se han materializado sucesivamente en la asunción de agencias creativas más protagónicas. Son numerosos los testimonios que afirman la pasión que Rulfo sentía por el cine. Esta atracción y sus contactos con artistas del medio, le llevan, incluso, a aparecer fugazmente –diciendo una breve frase– en la cinta *En este pueblo no hay ladrones* (1964), dirigida por Alberto Isaac y basada en un texto de Gabriel García Márquez, donde también intervienen fugazmente Luis Buñuel y Arturo Ripstein (Weatherford «Juan Rulfo y el cine», [s. p.]).

Este magnetismo se plasma en la continuidad de su obra creativa más allá de los relatos de *El llano en llamas* y de la novela *Pedro Páramo*. La crítica atenta a esta línea de su producción ha analizado el alcance y el grado de implicación del autor en *Paloma herida* y *El gallo de oro*. Yanes Gómez matiza que las funciones de «coargumentista y coadaptador» en la primera fueron reformuladas por el propio Rulfo que caracterizó su participación en la película como la de un «taquígrafo» (Yanes Gómez 13). Respecto a *El gallo de oro*, Ayala Blanco señala que es escrito hacia principios de los sesenta por encargo del productor Manuel Barbachano Ponce (Ayala Blanco 1982, 13-14), aunque permanece inédito hasta 1980, cuando es incluido por Ediciones Era en el libro *El gallo de oro y otros textos para el cine*. A pesar de que, en este libro, es presentado como un argumento cinematográfico, otros autores –como González Boixo (1986: 494)– apuntan que adolece del formato convencional del guion y afirman que se trata realmente de una novela. El texto de *El gallo de oro* ha tenido dos adaptaciones al cine: en primer lugar, la cinta del mismo nombre dirigida por Roberto Gavaldón y producida por Barbachano Ponce en 1964 con guion de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez; en segundo lugar, *El imperio de la fortuna* (1985), de Arturo Ripstein.

⁴ El interés por adaptar las obras de Rulfo al cine alcanza al propio Luis Buñuel. Según cuenta Mariana Frenk, la traductora de su obra al alemán, un día caminaba con Rulfo de noche por la calle y se le acercó Buñuel para decirle que quería hacer la versión cinematográfica de *Pedro Páramo*. A la petición, Rulfo contesta que la tenía comprometida con Carlos Velo (Vital, 2006: 426). En 1961, en entrevista a Elena Poniatowska, comenta sobre este asunto que le «interesaría filmar el Pedro Páramo de Juan Rulfo, porque lo que atrae en la obra de Rulfo es el paso de lo misterioso a la realidad, casi sin transición; esa mezcla de realidad y fantasía me gusta mucho, pero no sé cómo llevarla al cine» (cit. en Fuentes, 171).

En 1976, en el suplemento *La Cultura en México* del semanario *Siempre!*, antes de su inclusión en *El gallo de oro y otros textos para el cine*, se publican dos escritos de Rulfo destinados a la pantalla: *El despojo* y *La fórmula secreta* (García Bonilla, 1976: 414; Brennan, 2015: 26-27).⁵ De modo más o menos unánime, la crítica juzga que ambos constituyen los proyectos de mayor calidad del conjunto fílmico rulfiano. En el caso de *La fórmula secreta*, Rulfo escribe el texto por petición del director una vez que el cortometraje ha sido filmado.⁶ Se trata de una breve composición de tono lírico y profundo significado sobre el ser humano en general, y el mexicano en particular. Las palabras de Rulfo son leídas por el poeta Jaime Sabines y se añaden en *off* a las imágenes. Como se dirá, frente a esta participación puntual en *La fórmula secreta*, la relación de Rulfo con *El despojo* es más prolongada, inmediata e intensa.

El momento de especial integración de Rulfo en el cine se desarrolla, por tanto, en los años sesenta. En esta década, la industria del cine mexicano se encuentra en un periodo de decadencia; ya ha quedado atrás la llamada *edad de oro* que se prolonga entre los años de 1936 y 1956. Durante dicha época, el cine mexicano alcanza una fuerte repercusión internacional en Latinoamérica y en Estados Unidos y contribuye a la formación de la identidad nacional. Según Carlos Monsiváis, el público numeroso y entusiasta toma motivos del cine (situaciones, personajes o emociones) y los reproduce en su vida cotidiana (Castro-Ricalde, 2012: 10). Actores como Jorge Negrete o Pedro Infante, actrices como María Félix o Dolores del Río se convierten en iconos de la mexicanidad gracias a directores como Emilio Fernández y películas como *María Candelaria* (1944), cuyo éxito queda certificado incluso en el Festival de Cannes.

Al margen de este cine que convierte a México en el mayor productor de la industria cinematográfica en Latinoamérica del momento, se desarrolla otro cine en el país. González y Lerner estudian un cine experimental mexicano que se distribuye de «manera errática, informal, o no [se distribuye], que es creado menos frecuentemente por cineastas que por artistas visuales, fotógrafos, activistas o amateurs y a menudo ignorado por los archivos y retrospectivas» (González y Lerner, 1998: 12). Tras una cierta efervescencia en los años 30,⁷ este cine experimental se diluye bajo

⁵ La referencia completa dada por García Bonilla es «Dos textos inéditos “El despojo”, “La fórmula secreta”», en *La Cultura en México, Siempre!*, núm. 783, 30 de marzo de 1976, pp I-IV.

⁶ En 2011, Ediciones RM publicó en un nuevo volumen *El gallo de oro y La fórmula secreta* con estudios críticos de González Boixo, Brennan y Weatherford y versiones revisadas de los textos.

⁷ Entre los principales representantes del cine experimental mexicano de la primera época se encuentra Adolfo Best Maugard con el cortometraje documental *Humanidad* (1934) y *La mancha de sangre* (1937) (González y Lerner, 1998: 22-28).

la edad de oro para resurgir en los años 60 y 70 (concursos de 1965 y 1967, grupo *nuevo cine* en los 60, movimiento *super-8* en los 70).⁸

Desde una dimensión más global, Mitry establece como objeto del cine experimental «un cine puro, es decir, desligado de lo que no [es] específicamente fílmico, partícipe de hecho en estructuras *extrañas al cine*, propias de la pintura, la música o la literatura, pero *aplicadas al cine* y no originadas en el cine en sí mismo» (Mitry, 1974: 27). Estos rasgos, propios fundamentalmente de las vanguardias del comienzo del siglo XX –enfocadas a la creación de desarrollos rítmicos por medio del juego con las imágenes (sucesiones, contrastes, repeticiones o inéditas asociaciones) y al illogicismo como base de un ideal cinematográfico–, tras difuminarse en los años cuarenta y cincuenta bajo el peso de la época clásica del cine de Hollywood, dan paso en la década del sesenta a la discusión de lo que Barthes llama el grado cero de la escritura cinematográfica. Este grado cero coincide con un proyecto fílmico que responde a la creación verosímil de una ficción en el que la «instancia enunciativa» resulta totalmente transparente (Pérez Bowie, 2008: 22-23). En los años sesenta, más atenuado, el experimentalismo supone, sobre todo, la ostentación de la presencia del mecanismo enunciativo «a través de un estilo individualizado o una “escritura” personal» basada entre otros rasgos en la reflexividad, la atenuación de la causalidad del relato, la manipulación de la temporalidad de la historia, la focalización de la subjetividad de personajes en situación límite, la búsqueda del extrañamiento en el receptor –por medio de «la actuación distanciada, la desconexión sonido/imagen, la interpelación directa, etc.» (Pérez Bowie, 2008: 23, 58-60).

Según González y Lerner, el cine experimental mexicano, que ellos bautizan bajo la denominación de *cine mexperimental*, «comienza tras la Revolución, cuando la cámara se convierte en una herramienta más para los pintores, fotógrafos e intelectuales comprometidos en proyectos nacionalistas y utópicos. Más tarde, se transforma en un arma para los radicales, quienes veían el establecimiento de la nación posrevolucionaria como parte del problema» (González y Lerner *ibíd.*). En su estudio, caracterizan el cine experimental como una variedad de prácticas cinematográficas alternas, que trata de situarse a la vanguardia por medio de la experimentación formal (poética visual, subversión de la causalidad, estructuras narrativas no lineales), la reflexión y la identificación contracultural y que se corresponde con modos

⁸ González y Lerner (1998: 38-44) no dejan de citar que Buñuel desarrolla su etapa mexicana desde 1946 a 1964. En ella realiza películas bajo los esquemas de la industria de la edad de oro (*Gran casino*, 1947; *La hija del engaño*, 1951), pero también otras mucho más personales (*Los olvidados*, 1950; *El ángel exterminador*, 1962; y *Simón del desierto*, 1964 –su última película en el país).

alternativos de producción y distribución (González y Lerner 12).⁹ Estas películas «se hacen de manera independiente de la industria del cine comercial por pequeños grupos de amigos, sobre todo individuos de una élite cultural e intelectualmente privilegiada, que trabajan con un fin de semana libre, unos cuantos rollos de película y una idea» o, que, en otras ocasiones, se prolonga «durante años y a través de un gran esfuerzo colectivo». Para su difusión dependen «de una red de cine clubes, centros culturales y festivales» o simplemente nunca llegan a proyectarse e, incluso, acaban perdiéndose (González y Lerner, 1998: 14).

En este contexto de cine experimental, se sitúan *El despojo* y *La fórmula secreta*, ambos cortometrajes realizados en los años sesenta. Por ello, desde una perspectiva amplia, pueden enmarcarse en la órbita internacional del cine que de modo heterogéneo y bajo diferentes denominaciones –*nouvelle vague*, *free-cinema*, *cinema verité* o *cine de realidad*–, retoman el afán de búsqueda, extremadamente emprendido por las vanguardias históricas a comienzos del siglo XX, de un cine poético, más puro, de escritura personal, opuesto a la narratividad y al mimetismo ficcional del cine convencional y comercial.

Historia de un cortometraje

De doce minutos de duración y en formato de treinta y cinco milímetros, *El despojo* fue dirigido por Antonio Reynoso y fotografiado en blanco y negro por Rafael Corkidi.¹⁰ La participación de Rulfo consistió en aportar el argumento y los diálogos. El rodaje se desarrolló durante varios fines de semana con actores no profesionales en escenarios naturales. Por largo tiempo, ha sido una obra desconocida o desatendida y, más allá de la lectura de la transcripción al papel hecha por Ayala Blanco, poco vista en soporte audiovisual hasta su difusión a través de Internet (Brennan, 2015: 8). De hecho, se creyó que, tal y como afirma el propio Reynoso, la única copia existen-

⁹ No obstante, al referirse al Primer Concurso de Cine Experimental (1965), convocado por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, González y Lerner cuestionan la adecuación de la etiqueta de «experimental» para las películas presentadas al certamen. Según estos críticos, «no fueron particularmente experimentales, sino más bien narrativas poco convencionales [explicitación de procesos reflexivos sobre el encuadre, movimientos de cámara particularmente bruscos o faltos de estabilidad, juegos temporales especialmente arriesgados] que incorporaban lecciones aprendidas de la Nueva Ola francesa, Ingmar Bergman o John Cassavetes». Añaden que solo *La fórmula secreta* de Gámez ofreció un carácter no narrativo (González y Lerner, 1998: 52).

¹⁰ En el Instituto Mexicano de Cinematografía (<<http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/pelicula3127>>) y en la Filmografía Mexicana elaborada por la Filmoteca de la UNAM (<<http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=3236&incremento=0>>) puede verse la ficha de la película con algunas leves diferencias.

te se perdió durante el incendio de la Cineteca Nacional en 1982 (Yanes Gómez 48, 60). Sobre ello, Corkidi asevera que los negativos les fueron sustraídos y que simplemente guardó algunos fragmentos en vídeo (Yanes Gómez 63-64).¹¹ Sin embargo, ya en 1998 González y Lerner incluyen la película en su exposición *The Mexperimental Cinema* en el Museo Guggenheim de Nueva York¹² e indican que la copia procede de la Filmoteca de la UNAM (González y Lerner, 1998: 160). Recientemente, Brennan confirma la existencia de «una de las raras copias conservadas» de la cinta en los archivos de esta filmoteca de la Ciudad de México (Brennan, 2015: 8; mi traducción).

Como antecedente de la historia ideada por Rulfo, Ayala Blanco (Rulfo, 1992: 365), en 1980, apunta el parentesco con el cuento «Episodio en el puente de Owl Creek» («An Occurrence at Owl Creek Bridge», 1891) de Ambrose Bierce (1842-1914?).¹³ González y Lerner (36) añaden como precedente una adaptación fílmica con vocación experimental de este cuento realizada por Charles Vidor, *El espía* (*The Spy*, 1931) –más tarde retitulada como *El puente* (*The Bridge*)–.¹⁴ La obra de Vidor supuso su entrada definitiva como director a los estudios de Hollywood donde había trabajado en funciones subalternas (Reid, 2005: 17). Aunque mantiene la localización exterior del puente y la anécdota principal de la ejecución por ahorcamiento, la trasposición fílmica realiza un cambio de contexto histórico: la guerra civil estadounidense es sustituida por la Primera Guerra Mundial. Según Reid, *El espía* posee «un gran realismo, realizada sin trucos de cámara ni otros efectos, con actores no profesionales y sin maquillaje; rodada en espacios naturales, todo el impacto se consigue directamente a través del montaje» (Reid 17; mi traducción). Mitry, que subraya el hecho de que en esta película se utiliza por primera vez el *flashforward* –prolepsis imaginaria–, le atribuye igualmente «un realismo descriptivo minucioso»

¹¹ En *Pasajeros de Luvina* (1993), Corkidi, director y fotógrafo, incluye algunos fotogramas de *El despojo* como homenaje a Reynoso al que dedica la cinta (Yanes Gómez 46, 63).

¹² En el año 2000, se presentó en el Museo Guggenheim Bilbao.

¹³ Curiosamente, el militar, periodista y escritor estadounidense de fines del XIX y principio del XX aparece como figura novelada en la narración de Carlos Fuentes, *Gringo viejo*, 1985. Leal ([s. p.]), que confirma este precedente cuentístico de la cinta de Reynoso, añade la similitud con el relato «El milagro secreto» (1943), de Jorge Luis Borges (incluido en *Ficciones*, 1944) y señala la conexión con uno de los ejemplos –aunque no lo nombra, se refiere, claro está, a «De lo que contesció a un dean de Santiago con don Illán, el grand maestro de Toledo»- del *Libro del conde Lucanor et de Patronio* de don Juan Manuel (1282-1348). Además, sin especificar el nombre, Leal alude a la evidente «influencia de una película americana que se basa en un cuento de Ambrose Bierce». Brennan (2015, 26; 31-35.) también analiza los relatos de Bierce y Borges como hipotextos de la trama concebida por Rulfo.

¹⁴ Otra traducción fílmica del relato de Bierce es *La rivière du hibou* (1962), de Robert Enrico (Mitry 265), que realiza una recreación audiovisual estrechamente cercana a la historia y la atmósfera originales.

y atribuye la circunscripción de las imágenes dentro del ámbito del pensamiento y la imaginación del protagonista al sugestivo montaje (Mitry, 1974: 265).

En síntesis, el argumento del cuento de Bierce supone la ejecución en la horca de un civil, Peyton Farquhar, un acomodado esclavista sureño, durante el enfrentamiento secesionista entre el Norte y el Sur. Condenado a ser colgado desde el mismo puente que ha pretendido sabotear para ayudar al bando confederado, aparentemente, cae al río al romperse la soga. A partir de ahí, empieza una furiosa huida por sobrevivir. Cuando llega a su hogar y trata de abrazar a su esposa es detenido por un golpe invisible que lo lanza hacia atrás. El hombre pende de la cuerda bajo el puente. La huida solo había ocurrido en su imaginación mientras caía al vacío.

Para González y Lerner, *El despojo* es una «reinterpretación hipermexicana» del corto de Vidor. Según estos críticos, la obra de Reynoso que toma como base el argumento ideado por Rulfo «es más pesimista», porque presenta «una elección entre dos escenarios igualmente trágicos» (González y Lerner, 1998: 36), mientras que Bierce y Vidor ofrecen un contraste entre la dulce idealidad del retorno a la familia y el doloroso destino real del ajusticiado. Ayala Blanco califica el film de Reynoso como «el primer [y mejor] experimento de ficción aleatoria que realizó el cine mexicano independiente» (Rulfo, 1992: 365). Al llamarla «ficción aleatoria» se refiere al carácter de inmediatez de la creación de un argumento y unos diálogos que nunca se escribieron. Según Ayala Blanco, «a partir de una muy difusa línea argumental, Juan Rulfo iba imaginando incidentes y urdiendo diálogos sobre la marcha, durante el rodaje», en un proceso de hacer y rehacer (Rulfo, 1992: 365).

Las entrevistas a Reynoso y Corkidi incluidas por Yanes Gómez en el libro ya citado ofrecen jugosa información acerca del proceso creativo. El director comenta cómo van con Rulfo «los fines de semana a un pueblo en el estado de Hidalgo, arriba de Ixmiquilpan» (Yanes Gómez, 1996: 58). Después de describir el lugar por sus «casas grandes y bonitas» donde «todo parece que se está deshaciendo, como en los cuentos de Juan», detalla de qué manera seleccionan a los actores entre los habitantes del pueblo y cómo allí mismo van surgiendo los personajes, la estructura y el argumento poco a poco (Yanes Gómez, 1996: 59):

Escogimos a los personajes por su carácter: el chamaquito era el hijo del presidente municipal y la muchacha era una mujer que vendía comida los domingos en el pueblo. Un hombre que había ahí, que era ciego, paralítico y creo que sordo también [...] nos sugirió otro personaje. Yo le dije a Juan: «Oye, necesitamos algo así en la historia, algo como la negación de la vida». Y se le ocurrió el personaje del nahual, una fuerza que persigue a los demás y que surgió de esa negación de la vida. Después se le ocurrió que toda la historia sucediera cuando muere el personaje. (Yanes Gómez 59)

Corkidi, por su parte, también relata la relación que mantiene con Rulfo antes y durante el rodaje. Comenta la resistencia de Rulfo a recibirlo en su casa, a involucrarse en un proyecto que inicialmente suponía la adaptación de uno de sus cuentos, porque él pensaba, declara el fotógrafo de *El despojo*, que no eran traducibles a la pantalla. Corkidi, cuenta la forma en que, finalmente, vencida su actitud reacia, Rulfo los acompaña a un pueblo llamado Cardonal y participa en el proceso de realización:¹⁵

Cuando llegamos cambió la historia, hizo una especial. La escribía en las noches y nosotros la filmábamos en el día. Así fue cómo comenzamos a relacionarnos y nos hicimos amigos. Aunque yo no usaría la palabra «amigos»: vaya, yo lo visitaba. Me tomaba muy en cuenta por el esfuerzo que habíamos hecho con sus cosas. Él nos dijo –y lo publicó–, que lo único que rescataba de su obra en el cine era *El despojo*. Después nos regaló «Anacleto Morones», que nunca pudimos hacer porque nunca tuvimos el dinero necesario. (Yanes Gómez, 1996: 62)

Confirma Corkidi que los textos se transcriben con la película ya realizada. Según explica, cuando llegan al lugar de filmación con el guion supuestamente listo:

Rulfo empezó a alucinar, a contarnos cosas en la noche, que filmábamos en la mañana. Entonces, aunque hicimos la anécdota de *El despojo*, que es algo que nos contó Rulfo, el mundo era el de «Luvina». A mi maestro [Reynoso] se le quedó en la cabeza «Luvina» y con esa idea contó *El despojo* (Yanes Gómez, 1996: 64)

Los créditos de *El despojo* indican que la historia procede «de un cuento de Juan Rulfo». Además de la inexactitud o ambigüedad que esta denominación encierra respecto a la descripción dada del proceso seguido por Rulfo como guionista en la producción, se constata que no hay mención alguna al cuento de Bierce o al film de Vidor, es decir, la cinta parece presentarse como adaptación de una fuente narrativa anterior pero originaria del propio Rulfo.¹⁶ El enfoque polisistemático propuesto por

¹⁵ Hasta tal punto que algunos críticos han afirmado que Rulfo actuó como codirector (Brennan, 2015: 23).

¹⁶ Brennan cita a Alberto Vidal (*Noticias sobre Rulfo*, 2003) para comentar sobre el asunto una interesante anécdota. Según explica, Rulfo en su currículum presentado como parte de la documentación a una beca financiada por la Fundación Guggenheim describe *El despojo* como una novela corta que luego fue llevada al cine. Para Brennan, este dato debe entenderse en el contexto de alguien que trata de dar el mayor brillo posible a su currículum (Brennan 23-24).

Catrysse, que estudia la adaptación fílmica de una obra literaria como traducción,¹⁷ plantea dos niveles de estudio de las relaciones intertextuales entre el texto literario base y el texto fílmico meta: «*como texto terminado o como proceso de transferencia*» (Pérez Bowie, 2008: 192; Catrysse 229-230).¹⁸ El análisis del primer nivel implica un punto de vista funcional o descriptivo, que, según su metodología y dejando a un lado «relaciones predefinidas de fidelidad o adecuación», debe tener en cuenta el desempeño del texto fílmico en el contexto de llegada en dos sentidos: si ha sido o no identificado y valorado como adaptación y si su consideración le otorga un posicionamiento «*central*» o «*periférico*», «*conservador*» o «*innovador*» (Pérez Bowie 192; Catrysse 235, 242-251).

Como se ha detallado, es la crítica la que menciona las relaciones intertextuales entre el cuento de Bierce y el film de Vidor con el texto de Rulfo y el cortometraje de Reynoso, sin que –hasta donde se ha podido saber– estos últimos sean presentados como adaptación de los anteriores en las «actividades fílmicas y parafílmicas», es decir, a lo largo del metraje de la película o a través de la publicitación de la misma en preestrenos, prensa, radio o cartelería (Pérez Bowie, 2008: 192; Catrysse 235-236). Respecto al espacio ocupado por *El despojo* en el contexto de llegada

¹⁷ En 1992, Catrysse publica el libro *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain* y el artículo «Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals» (junto a K. U. Brussel). En 2014, como confirmación y revisión de su propuesta, aparece *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Al revisar las teorías contemporáneas de la adaptación, Pérez Bowie ofrece una útil síntesis de su metodología en *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. En el presente trabajo, las citas literales corresponden a la obra de Pérez Bowie, aunque también se detallan las referencias correspondientes a la fuente primaria. Dados los límites espaciales de este artículo, la aplicación de la teoría de Catrysse se ha reducido a aspectos esenciales de *El despojo*. No se ha considerado la orientación enfatizada por Catrysse de emplear el método para todo un conjunto de filmes, tal y como él hace con el cine negro clásico de Hollywood.

¹⁸ En este análisis se han utilizado diferentes términos como denominaciones posibles del acto de trasladar un texto literario a uno fílmico. *Adaptación* y *trasposición* han sido los más comunes. Algunos teóricos huyen del uso del vocablo *adaptación* por considerar que establece una jerarquía entre ambas artes que sitúan el cine en un régimen de subordinación (Pérez Bowie, 2008: 185-186). Otros, aunque aclaran la inconveniente conceptualización jerárquica entre el texto literario fuente y el texto fílmico meta, usan con normalidad el término adaptación. La complejidad de la decisión terminológica, que llega a resultar una encrucijada (Pérez Bowie, 2008: 185), es resumida por Wolf del siguiente modo: «Muchos ensayistas y teóricos especulan con la idea de *traslación* y terminan en el término *traducción*, para poco después arribar a *adaptación*, o a la menos vaga, pero no demasiado precisa, idea de *hacer una versión*. Otros estudios optan por usar el término *trasposición* como un cierto tipo de trabajo de adaptación, diferenciándola de la ilustración o la interpretación. Desde mi punto de vista, la denominación más pertinente es la de *trasposición*, porque designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema» (Wolf, 2001: 16).

puede afirmarse que su posicionamiento ha sido marginal tanto en el mundo del cine mexicano como en la producción rulfiana.¹⁹ Como mencionan González y Lerner, la difusión de estas obras fue de alcance muy reducido,²⁰ y «los intentos para crear los mecanismos de apoyo necesarios para sostener la cinematografía experimental fueron de corta duración o en vano» (González y Lerner, 1998: 36). Junto a ello, estos críticos afirman que la hegemonía del cine comercial fue casi absoluta entre los años cuarenta y principio de los sesenta, lo que impidió que, a pesar de su «éxito artístico», *El despojo* –como otras películas de intención y procedimientos similares– tuvieran continuidad en nuevas propuestas (González y Lerner, *ibíd.*).

En el segundo nivel postulado por Catrysse, la adaptación como proceso de transferencia, se focalizan especialmente las «*normas trasposicionales*», de manera que se desplaza la perspectiva hacia la comparación de los contextos de llegada con los de origen. Tal comparación no es un fin en sí mismo sino que opera en función de la equivalencia realizada por la adaptación. La equivalencia no es una categoría normativa, no se define en función de relaciones preestablecidas de fidelidad o analogía respecto del texto original, sino que se trata más bien de una categoría descriptiva. La pregunta [...] será [...] «¿cómo se ha realizado la equivalencia?». (Pérez Bowie, 2008: 193)

Para responder a esta cuestión se analizan las diferencias significativas (*deslizamientos*) y semejanzas relevantes (*no deslizamientos*) que entre ambos textos pueden reconocerse y, en un segundo momento, se determina si estas relaciones ostentan algún tipo de sistematicidad, es decir, si en casos parejos se producen adaptaciones parejas (Pérez Bowie, 2008: 193, Catrysse 268, 271-273).

La semejanza esencial, a partir de la cual es posible establecer la condición de hipotexto del cuento de Bierce, es la estructura circular presente en el texto literario y en el texto fílmico a partir de «la retención ficticia del tiempo de morir» (Fares, 1991: 172) que impulsa el relato de la huida imposible y que les es común. De este modo, existe una equivalencia sistemática en los hitos que van jalonando la narración literaria y cinematográfica: circunstancia límite del protagonista, detención del

¹⁹ Es el enfoque mantenido por González Boixo en su artículo «*El gallo de oro* y otros textos marginados de Juan Rulfo».

²⁰ Brennan cita la afirmación de Ayala Blanco (aunque el autor de este artículo no ha podido encontrar tal referencia) sobre *El despojo* y *La fórmula secreta*: «Ambas cintas fueron muy apreciadas por la crítica y participaron en algún festival internacional (Moscú, Locarno), pero en México no obtuvieron la difusión que merecían. Por ser un cortometraje y aquí los complementos de programa pagan para ser exhibidos, la cinta de Reynoso solo circuló en algunos cine-clubes de su época (IFAL, Casa de Lago y demás) (Brennan, 2015: 27-28). En la ficha de la Filmoteca de la UNAM, se especifican los siguientes reconocimientos: Mención en el Festival Internacional de Cine de Moscú; II Lugar en el Festival Internacional de Cortometraje en México.

instante postrero en el dinamismo de la caída, huida mental hacia un espacio idílico y llegada inexorable del fin. A partir de aquí, se producen toda una serie de deslizamientos cuya sistematización se justifica en el traslado del contexto inicial de la guerra civil estadounidense al ámbito rural del México posrevolucionario del texto meta en estrecha concordancia con el universo de ficción rulfiano. El análisis de las normas trasposicionales describe el desemejante empleo de recursos imaginísticos o acústicos que remiten en *El despojo* a la representación de un ambiente de violencia social entre campesinos y caciques, una naturaleza hostil y una cultura de profundo aliento sobrenatural. En este aspecto, destaca la semejante utilización de sonidos distorsionados y recurrentes, a veces, resonancias agudas y metálicas, en otras ocasiones, ruidos extraños de eco ultramundano. En Bierce, estos elementos acústicos se identifican con el sonido del reloj del condenado a muerte (también las balas que silban a su alrededor) (Bierce, 2011: 42-43), el sonido del viento entre las ramas comparado con arpas eólicas y unos «murmullos en una lengua desconocida» (Bierce, 2011: 52-53), mientras que en Rulfo se corresponde con la ruptura de la cuerda de la guitarra, la música de instrumentos prehispánicos y el ruido de una fiesta indígena. La equivalente urgencia que impele a los protagonistas hacia una imposible salvación, se vincula, en el texto original, con el temor que imponen las descargas continuas del ejército unionista sobre el fugitivo y con la necesidad de este de ocultarse en lugar seguro, en tanto que, en la historia creada por Rulfo, se traduce en la confusa intuición de la presencia inquietante del nahual que los acosa a lo largo del camino y de los pueblos por los que marchan hacia el utópico paraíso. El objetivo de la violencia de Farquhar, el puente controlado por el Norte, es traspuesto al pórtico de la casona, donde Pedro enfrenta a don Ceferino; a la par que el acto de ejecución del saboteador realizado por el oficial y el pelotón militar queda reducido al duelo entre el pobre Pedro y el opresor terrateniente. Las visiones delirantes finales que asocian a la mujer con la recuperación de un paraíso perdido no se apartan en Bierce de una mirada masculina convencional y naíf envuelta en la felicidad y la castidad afectuosa, mientras que la contemplación de la mujer por Pedro se carga de erotismo y frustración.

Motivadas por la traslación de la historia a una de las zonas rurales más deprimidas y desérticas del sur de México (Fares, 1991: 171-172), uno de los deslizamientos más significativos es la falta del motivo acuático, del rumor y la espuma del río que atraviesa bajo los pies del prisionero, del mundo subacuático que contempla apático y ensimismado al zambullirse y al sobrenadar la corriente a lo largo de la huida, y del bosque agreste por el que corre con los pies descalzos. Igualmente reseñable es la desaparición en la historia rulfiana de un personaje secundario del hipotexto: el oficial confederado que indirectamente estimula a Farquhar a la aventura que le cuesta

la vida. Por último, acorde con otros intertextos mitológicos y religiosos propios de su mundo narrativo, Rulfo se desliza respecto del texto anterior al concebir una huida plural en la que participan todos los miembros de la familia, frente a la carrera individual emprendida en «Episodio en el puente de Owl Creek»: en oposición a la lentitud del desplazamiento de Pedro y los suyos, en gran medida motivada por la parálisis de Lencho que debe ser cargado por el padre, Farquhar imagina su huida al paraíso del hogar como una marcha solitaria en medio de un progresivo dinamismo y una creciente velocidad.

La intertextualidad reconocible entre ambas obras resulta obvia más allá del modelo de trasposición con el que se identifique. Según Wolf, las posibilidades de adaptación recorren el siguiente espectro: «la fidelidad posible» («lectura adecuada»), «fidelidad insignificante» («lectura aplicada»), «el posible adulterio» («lectura inadecuada»), «el texto reinventado» («la relectura»), y «la trasposición encubierta» («versión no declarada»)²¹ Curiosamente, como ocurre en *El despojo*, los extremos de «lectura adecuada» y «versión no declarada» pueden unificarse en

los casos donde la legibilidad del material inspirador [en el hipertexto] es tan visible [...] y los reenvíos son tan sistemáticos que podría tratarse incluso de un ejemplo más de trasposición adecuada, con una única especificación que lleva a incluir la película en este apartado: que la novela [...] no es declarada en los títulos como referente, ni como inspiración libre (Wolf, 2001: 149-150).

***El despojo* y la narrativa de Rulfo: experimentalismo cinematográfico y mito**

Despojar tiene tres niveles de significación en la obra de Rulfo: socio-histórico, estético y simbólico. Social, en relación con la crítica presente en su obra, que enfoca la figura del cacique al despojar de la tierra a sus legítimos dueños, a los que además quita la familia, la esperanza, la vida. Histórico, respecto a la Revolución y su reforma agraria, que, en los cuentos de Rulfo, se presenta como una burla cruel a los pobres: «[e]l cuento “Nos han dado la tierra” contiene una amarga sátira de la ineficacia y del cinismo de la Revolución oficializada» (Rodríguez Alcalá en Giacoman, 1974: 31). La relación con la Revolución se establece, pues, en clave paradójica, porque supuestamente se hizo para devolver la tierra a los indígenas, que, sin embargo, siguieron sin tener acceso a ella. Estético, en cuanto a la relación del término con la

²¹ A pesar de que emplea el término *fidelidad*, Wolf no le da un sentido jerárquico, sino descriptivo de «la lógica que se priorizó en la trasposición respecto de las operaciones y el sentido de los resultados» (Wolf, 2001: 86).

escritura lacónica, elíptica, silenciosa de Rulfo que salpica el relato de ambigüedades y detalles no revelados, y lleva la oralidad de sus personajes hasta un esencialismo lírico. Simbólico, puesto que Rulfo construye su escritura sobre la acendrada relación mexicana entre la vida y la muerte en confluencia con la extremada pobreza de un campesinado cuyas tierras y pueblos se esterilizan hasta la desaparición para convertir su representación en mera apariencia de vida. Este triple sentido del término que da título a la obra aparece en el argumento y en los diálogos creados por Rulfo para Reynoso, y en la concreción cinematográfica que del espíritu de esa historia hace el propio director.

Despojo remite al acto y al efecto de despojar, a la presa del conquistador, al expolio que arrebató con violencia o iniquidad. Alude también a aquello de lo que el tiempo, la muerte u otras contingencias desposeen al individuo (por eso, «la vida es despojo de la muerte y la hermosura es despojo del tiempo», apunta el Diccionario de la Real Academia Española). Los despojos son sobras o residuos, los materiales aprovechables de un edificio derribado, y los restos mortales de los que se han ido. Despojos son Pedro Páramo, Juan Preciado, Susana San Juan y todos los personajes de la novela de Rulfo. Despojo es también Pedro, el protagonista del cortometraje dirigido por Reynoso. Despojos son Comala y Luvina, y asimismo los pueblos por los que atraviesan Pedro y su familia en la huida que los aleja de los habitantes de Hermida, pero no del infierno de sus existencias. Todos ellos son pueblos muertos poblados solo «de rumores y ecos, pies que se arrastran», según afirma Blanco Aguinaga de Comala y Luvina (en Fell 713). En *Pedro Páramo* (fragmento 29) hay una especialmente lacónica enumeración de la sonoridad fantasmal de Comala, que podría servir de acotación a este cortometraje: «Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas» (Rulfo 1992, 223).

J. Patrick Duffey, en *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte* (1996), dice que «[l]as diez escenas del cortometraje presentan temas característicos de la obra de Rulfo: la opresión, la venganza y la muerte. Un campesino despojado de sus tierras mata al cacique local y emprende la huida, llevando a cuestas a su hijo moribundo a través del árido llano jalisciense, sólo para hallar la muerte al final» (1996: 61). En rigor, más allá del enfrentamiento entre don Ceferino y Pedro, la realidad de los personajes (sus figuras, su acción y sus diálogos) mostrados en la pantalla es circular y subjetiva, transcurre en el interior de Pedro durante los escasos segundos que pasan entre el impacto de la bala en su cuerpo y el choque contra el suelo. En ese instante de agonía congelado por la cámara se desarrolla la supuesta huida de la familia. Prisión del tiempo cíclico. Violencia y fatalismo, al igual que en la narrativa del autor (Pupo-Walker en Giacoman, 1974: 162; Blanco Aguinaga en Rulfo, 1992: 705), son los ejes de esta historia. Como

dice Blanco Aguinaga, la «tensión angustiosa entre la lentitud interior y la violencia externa [... es la base] de la visión de la realidad mexicana en Rulfo [... que es] fatalista, estática, de hombres y mujeres solos, hacia dentro», «fatalismo primitivo [... donde] parece haberse detenido el tiempo» (Blanco Aguinaga en Rulfo, 1992: 710; 705). La venganza violenta envuelta en el laconismo angustiado de Pedro, que, antes de ejecutarla, deja escuchar sus pensamientos impregnados de designios fatales y de resignación a través de la voz en *off*:

Ora no puedo volverme atrás. Tengo que llevarme a mi mujer y a mi hijo. Ora que si se me atraviesa don Celerino, pos ahí Dios dirá. Pero lograré mi propósito. Y si me quitan la vida, pos qué importa. Al fin y al cabo ya le perdí el amor desde hace tiempo. Está bien que se quede con mi tierra, mis adobes y mis tejas. Pero nunca se quedará con mi mujer. Me la llevaré para lejos y para nunca (Rulfo, 1992: 366)

El pasaje onírico se tiñe de idéntico fatalismo y la fuga imaginada, lejos de proporcionar un consuelo final, se transforma en prolongación de la agonía. El paisaje, el clima, la postración del hijo, la persecución por un espíritu maligno, todo conspira contra el afán de Pedro de evadirse de la congoja de la muerte. Lejos de consolar, la evocación intensifica el dolor y la visión fatalista sobre la vida del hombre, que resulta siempre un peregrinaje amargo en una tierra desolada.²²

En cuanto a la adscripción del cortometraje al experimentalismo cinematográfico, según la descripción dada por González y Lerner, esta viene dada contextualmente por el proceso de creación, distribución y conservación ya mencionados. Junto a ello y la estructura onírica y circular de la obra, el experimentalismo descansa sobre el ilogicismo entre el espacio real de la agonía y el irreal de la evocación de la huida imposible, cuya falta de causalidad se refuerza por la distorsión acústica de la cuerda de guitarra rota y por la falta de continuidad respecto de los objetos portados por Pedro: la guitarra y el revólver, armas con las que ha perpetrado su venganza, han sido sustituidos por un guango. Con él corre hasta llegar a su jacal donde le espera la mujer y el hijo, simbólicamente juega con la punta del machete y un pequeño trozo de tierra, aquella que están obligados a abandonar. La desrealización que caracteriza la historia brota de distintos aspectos. Los silencios prolongados, la música agudísima y fantasmal,²³ los diálogos que parecen flotar en el aire, lejos de las bocas de los

²² Los motivos de la búsqueda de la tierra prometida y la recuperación del paraíso perdido son centrales en la narrativa de Rulfo, como ha sido dicho reiteradamente por la crítica.

²³ Reynoso responde a la pregunta de Yanes Gómez sobre la procedencia de la música, explicando que «[h]abía un americano que grabó muchas canciones mexicanas en el campo. En una ocasión me dijo que tenía grabados unos instrumentos prehispánicos. Escogí algunas piezas para la banda sonora. Había un instrumento que sonaba como un corazón, no sé qué sería. También había la grabación de

interlocutores, más monologados que conversados en sentido estricto. La falta de singularidad de los pueblos por los que atraviesan. Todos semejantes, todos desahaciéndose, todos abandonados o poblados por seres que se esconden o se embozan. Seres como reflejos de vidas ya inexistentes, voces como ecos de palabras extintas. Despojos visuales y acústicos estancados en un tiempo irreal. Anuncio de cualidad experimental son los fundidos encadenados de primeros planos del rostro del protagonista, que ofrecen distintos rasgos de su pensamiento: desde la determinación de la venganza que promueve la acción, hasta el signo fatalista del sentido de la vida que corroee sus propios sueños de felicidad. El conjunto de estructura circular, irracionalidad e ilogicismo, yuxtaposición de primeros planos de intención psicológica, lirismo iconográfico, distorsión de voces, música y ruidos genera un extrañamiento en el receptor y realza la escritura fílmica particular del autor, según algunos de los rasgos descritos para el experimentalismo de los años sesenta.

Como en su narrativa, lo mítico en *El despojo* constituye una instancia donde confluyen tradiciones diferentes en un rico entramado de símbolos que multiplican la densidad significativa de las poéticas imágenes vertebradoras de la cinta. Las culturas grecolatina, mexicana y judeocristiana se engarzan continuamente en el esquema del relato. La figura del nahual introduce el elemento mítico rural mexicano. Sobre esta presencia, ya en 1980, Ayala Blanco señala que la cinta supone la inauguración de «una ficción rural de tema indígena asombrosamente despojada de cualquier forma de paternalismo, y sin mácula de folclorismo espurio» (Ayala Blanco 1982, 10). Leal alude sumariamente al conjunto de elementos mitológicos presentes:

Esta corta composición es típica de Rulfo, tanto en el tratamiento de temas fundamentales (el despojo, la venganza, como en el mensaje implícito, en este caso la protesta contra el caciquismo todavía imperante en el México rural, donde el mandamás local hace lo que le da la gana con las propiedades, y hasta las vidas de los habitantes, sobre todo los indígenas. No menos importante es la presencia de motivos mágicos y míticos, combinación que caracteriza la obra total de Rulfo. Ahí tenemos la presencia de [sic] nahual, ser de poderes mágicos que infunde terror, y la búsqueda de un paraíso terrenal donde los personajes encontrarán la felicidad tan deseada. La estructura interna del argumento refleja elementos míticos también, ya que se desarrolla en torno a la persecución de personajes sin culpa por un ser maligno, sea nahual o cacique, puesto que todo es uno en la imaginación de Pedro y su familia (Leal [s. p.]).

una fiesta yaquí con muchísima gente, ruidos y gritos. Eso lo puse cuando el cacique enfrenta al campesino. [...] Pero esto no era folclórico, era una fiesta en serio. Fue lo que puse como fondo, además de los diálogos» (Yanes Gómez 60).

Más recientemente, Brennan ha profundizado en la presencia de lo indígena a través del concepto de *inframundo* y del personaje del nahual especialmente (2015, 35-54).²⁴

Como es sabido, *nahualli* es un término náhuatl de origen debatido que se ha usado para designar dos conceptos fundamentales. Por un lado, se refiere al doble animal de un ser humano que, a modo de *alter ego*, se encuentra estrechamente unido al destino de este, hasta el punto que su muerte implica la destrucción de la persona. Por otro, principalmente, designa a un individuo dotado de capacidad ritual y sobrenatural para cambiar de forma a su capricho, generalmente, aunque no siempre, con intención maligna (Martínez González, 2006: 95; Saler 305-307).²⁵ En la tradición prehispánica, este potencial de transfiguración es propiedad de los mismos dioses, facultados para adoptar formas zoomórficas y antropomórficas (López Austin, 1967: 96). En *El despojo*, el nahual se presenta como un mal espíritu –de origen humano o divino– que se corporeiza ante el espectador como un hombre de aspecto primitivo y hosco, de mirada fija y pose estática, que el protagonista no ve, si bien lo intuye ambigua o, incluso, contradictoriamente.²⁶ A partir de esta descripción es posible asimilarlo a la clase de mago de la cultura náhuatl que López Austin denomina y caracteriza como *nahualli* y *tlacatecolotl* por su acción negativa sobre la comunidad de hombres (López Austin, 1967: 88). Aunque sin ejercer su poder de transformación en animal o fuego, puede identificarse con el que este autor llama «*[e]l que ve fijamente las cosas*» o *tlatzhini*, que «si deseaba que perecieran las cosas, las miraba fijamente» (López Austin, 1967: 91). El sincretismo religioso se evidencia en el acto de persignarse de Pedro propio de la tradición cristiana.

Cómo explica Sommers al referirse a diferentes elementos míticos que aparecen en *Pedro Páramo*, el nahual se percibe como un mal presagio y funciona en la irrealidad del cortometraje como un elemento añadido que contribuye a «la confusión de

²⁴ Brennan sostiene como hipótesis principal que *El despojo* (junto a *La fórmula secreta* y *El gallo de oro*) amplía la visión de México dada en la narrativa de Rulfo. Si en novelas y cuentos la presencia de los elementos indígenas son casi inexistentes, postula que en el film son fundamentales: «Desde el enigmático personaje del nahual hasta las grabaciones de ceremonias Yaqui y el uso de instrumentos musicales indígenas intercalados, *El despojo* llega a ser un extraño, onírico, intento de entrar en lo que Rulfo llama varias veces *inframundo*. Él ve el *inframundo* como una especie de zona impenetrable y ontológica que el indio protege de la intromisión del mestizo mediante la preservación de elementos culturales antiguos y, frecuentemente, intangibles» (Brennan, 2015: 16; mi traducción).

²⁵ Esta doble significación del término ha sido reducida a través de la distinción entre tonalismo y nahualismo. Según este criterio, se deja la primera acepción (relación sobrenatural entre un hombre y un animal que comparten su suerte) para el *tona* y la segunda (mago con poder de transformación) para el *nahual* (López Austin, 1967: 98-99; Saler, 1967: 305).

²⁶ Leal afirma que el cacique adopta la forma de nahual para perseguir a Pedro y su familia (Leal [s. p.]).

las líneas entre vida y muerte» (en Giacomán 57). En la cultura náhuatl, la magia es «una institución de primer orden en la vida del pueblo» (López Austin 87) y este ser forma parte de la cotidianeidad de la comunidad. Su aparición en los caminos es considerada habitual y esperada en estado de alerta por el viajero para identificar su carácter benigno o dañino con rapidez (López Austin 97). Significativa es la aclaración de López Austin sobre el significado literal de *tlacatecólotl*, «hombre-búho», y la consideración de este animal entre los miembros de la comunidad náhuatl como «funesto» y «emisario del Mictlan o Región de los Muertos» (López Austin 88). Función similar cumple el hermanastro de Juan Preciado, el arriero Abundio Martínez, en *Pedro Páramo*, al surgir en el umbral que separa el mundo de los vivos y los muertos. La figura sobrenatural, de filiación demoníaca, que señala la entrada en lo infernal más que en lo celestial, contribuye a desafiar la lógica y a confundir la explicación racional. La imperceptibilidad sensorial respecto del nahual contrasta (aparentemente) con las visiones de las mujeres embozadas que, como en Luvina, se muestran a los ojos del recién llegado a través de una serie de rasgos que las asemeja a muertas en vida, en clara consonancia imaginaria con las almas en pena de Comala. De este modo, ambas tipos de percepción, sensorial y extrasensorial, contribuyen a la anulación de las fronteras entre el ámbito terrenal y el más allá.

El guitarrón que porta el campesino cumple varias funciones. Muestra el gusto indígena por la música. Realza el ilogicismo de la obra, que en este caso proviene de la inutilidad del instrumento para enfrentar la muerte a tiros. Apunta a la mitología clásica: Orfeo y su poder de detener la naturaleza, poder que le servirá para bajar al infierno a rescatar a Eurídice. El protagonista, aparentemente armado solo con la guitarra, trata de liberar a su mujer del acoso del cacique y del infierno doblemente simbolizado por la pequeña loma que debe bajar para llegar al pueblo y por la agonía-caída a la que se precipita tras su muerte. Rodríguez Alcalá apunta cómo Carlos Fuentes «ha visto en *Pedro Páramo* la reviviscencia de antiguos mitos, todos helénicos. Los personajes de Rulfo, según Fuentes, son reencarnaciones mexicanas más o menos discernibles de Telémaco y Ulises, de Yocasta y Eurídice, de Edipo y Orfeo» (*La nueva novela hispanoamericana* 16; cit. en Rodríguez Alcalá en Giacomán, 1974: 38). Sommers, sin embargo, prefiere llevar la cualidad del mito de *Pedro Páramo* hacia la cultura del México rural (como parte de una cultura universal que integra mitos de ultratumba, búsquedas, amores irrealizados). Para Sommers, «la atmósfera mítica de *Pedro Páramo* la constituye el concepto, corriente en las creencias populares del México rural, de las "ánimas en pena" condenadas a errar por la tierra, separadas de sus antiguos cuerpos» (en Giacomán, 1974: 55). En *El despojo*, significativamente, el protagonista del que no conocemos el nombre sino a través de su propia evocación o de su monólogo agónico, se aferra al instrumento como

arma –más que al revólver, que solo se muestra en el momento de disparar al sacarla de entre las ropas– y baja hacia el pueblo por un camino en pendiente similar al que lleva a Comala. Es el descenso a los infiernos en busca de la esposa.

Lo mítico se construye también en torno a la idea de las Parcas o las Moiras, en términos generales, tejedoras del hilo que sostiene la vida y determina la muerte del ser humano. El disparo que acaba con la vida de Pedro rompe la cuerda de la guitarra y la estridencia de su sonido sirve de umbral a la entrada en el espacio atemporal de la agonía, donde uno de los sonidos recurrentes y definidores será la música distorsionadamente aguda de instrumentos de cuerda, viento y percusión.

La búsqueda del paraíso perdido está presente en *El despojo*. Juan Preciado vuelve a Comala para encontrar el vergel que su madre le ha descrito. Sin embargo, la realidad o la irrealidad que allí va a encontrar es el infierno. En *El despojo*, este camino se presenta como huida del averno y búsqueda del edén. La descripción de este deseado espacio idílico donde la vida y la felicidad son posibles se presentan a través de la voz en *off* del narrador y de las postreras imágenes oníricas de la mujer que amamanta al hijo y de la mujer semidesnuda que acomoda su cabello. La voz de Pedro, tratando de infundirle un ánimo imposible a su exánime hijo Lencho, evoca el lugar de la abundancia al que se dirigen: «Ya estamos cerca. Te aliviarás pronto. Allí donde vamos es tan verde la tierra que hasta el cielo es verde. Allí no te lastimará nadie. Podrás jugar sin que te muerdan las espinas y las víboras» (Rulfo, 1992: 367-368). A través de la hipálage que colora el cielo con la exuberante verdura del pasto, el personaje alude a un espacio localizado en el mundo de los vivos: el paraíso buscado es terrenal y no trascendente. Su mentalidad campesina asocia el verdor de la esperanza con la fertilidad de la tierra, que en su esplendor se extiende al favor divino comúnmente localizado en el cielo. Donde van, Dios es benigno porque las tierras son fructuosas. Se trata de «la nostalgia humana del Paraíso perdido» e inalcanzable que se proyecta como constante en el horizonte a consecuencia del autoengaño de los personajes que no pueden sino fracasar en su empeño (De la Fuente, 1996: 98). Sommers afirma que «la visión trágica de Rulfo implica la profunda insuficiencia de la Cristiandad. [...], en oposición a los conceptos cristianos, los personajes de Rulfo llevan esta carga [íntimamente relacionada con el pecado original] a través de la vida [...] sin esperanza de redención en el otro mundo, puesto que vida y muerte son un *continuum*. El cielo está más allá del alcance de todos» (en Rulfo, 1992: 739).

Tras la muerte del hijo, el dolor materno traslada a Petra mentalmente a los primeros días cuando protegía y atendía al recién nacido entre sus brazos. Sus lágrimas incipientes, aunque alejadas de cualquier escenografía fantasmal o terrorífica, se relacionan con la leyenda mexicana de la Llorona, en el sentido que figuran la irreparable pérdida sufrida por la madre: «La Llorona es, antes que nada, una madre.

Ya su propio grito lo confirma, pero es una madre atormentada por un insufrible dolor» (Rivas [s. p.]). Al mismo tiempo, la escena contemplada por el hombre da paso a la polarización tradicional en la sociedad patriarcal del rol de la mujer mediante el uso de imágenes arquetípicas. El abordaje del tratamiento rulfiano de los personajes femeninos ha sido descrito como «reificación de la mujer» (Diego, 1998: 285) a partir de la observación del contexto referencial, cuya visión arquetípica contribuye a perpetuar:

[I]a exclusión de la mujer del logos masculino, reflejada en los relatos por los diferentes personajes masculinos, inscribe la obra de Rulfo dentro de una tradición falocéntrica cuya práctica discursiva gira en torno a la visión del mundo del hombre. La mujer, objeto literario secundario de las narraciones, queda ubicada en los espacios periféricos, lejos de toda potestad de acción (Diego, 1998: 285).

Desde idéntica perspectiva, las imágenes postreras de *El despojo* materializan la proyección del deseo masculino sobre la función social de la mujer, limitándola a las vertientes reproductora y sexuada. Esta pulsión se representa por medio de dos intertextos pictóricos. En primer lugar, el rol maternal y la imagen idealizada de la Virgen como epítome de bondad están representadas a través del tópico iconográfico de la *Virgo Lactans* o Virgen de la Leche procedente de la plástica religiosa cristiana ortodoxa y católica.²⁷ Dentro de las variaciones representativas vinculadas a este motivo, la escena, que refleja la evocación del protagonista de la imagen nutricia de la maternidad asociada a un tiempo y un espacio de segura felicidad, evidencia una clara semejanza con la Virgen de la Humildad. Según esta modalidad y como puede apreciarse en el cortometraje, la mujer tocada, con el hijo que mama del seno descubierto y descansa sobre el regazo, está sentada sobre el suelo. La Virgen de la Humildad se asocia a la narración neotestamentaria de la salida de Egipto de la Sagrada Familia y a los descansos realizados en el camino para alimentar al recién nacido (Rodríguez Peinado, 2013: 3-4). La fuga de Hermida del matrimonio con el hijo impedido en brazos enfatiza sus vínculos con el episodio bíblico por medio de la regresión del hombre hacia la primera infancia, que diviniza a Lencho y a Petra a través de esta iconografía religiosa, a la vez que, en la línea del psicoanálisis, expresa la pulsión

²⁷ Agradezco a Noemi Cinelli, doctora en Historia del Arte y profesora de la Universidad Autónoma de Chile, la información proporcionada a este respecto. Diego divide en tres los cauces de la reificación de la mujer en la narrativa de Rulfo: valor de trueque, polarización de roles sociales (ángel o diablo) y misoginia. Respecto al segundo, asocia el personaje femenino de «La herencia de Matilde Arcángel» a «la imagen de la Virgen-Madre» que «conlleva un gran número de las características del prototipo positivo de mujer, según la concepción machista de [sic] mundo: la caridad, la protección, el sacrificio por el hijo hasta la muerte, la dedicación piadosa y caritativa a los demás, etc., lo que le confiere una inautenticidad que raya con el estereotipo» (Diego 289).

de muerte y deseo que descansa sobre el complejo edípico. Finalmente, como señala Rodríguez Peinado, la presencia de una «diosa madre lactante» es habitual en todas las culturas antiguas. En la náhuatl, esta figura está representada por Mayahuel, que posee cuatrocientos pechos para alimentar al mismo número de vástagos y se asocia al maguey –constantemente presente en el paisaje de la película– con que se hace el pulque (Martí, 1960: 96).

El motivo de la maternidad también puede vincularse a su presencia en la pintura coetánea del México posrevolucionario, tanto del muralismo como de la obra de caballete. Significativamente, en las representaciones de los muralistas, el hombre es el sujeto de las grandes narrativas identitarias de la nación y la virilidad es el motor del cambio social, mientras que la mujer es representada a través de roles secundarios o alegóricos entre los que se incluye la figuración de la maternidad (Deffebach 9-10). Mayor afinidad iconográfica –a pesar de las diferencias– puede encontrarse entre la imagen del cortometraje y parte de la producción de estudio de la también jalisciense María Izquierdo (1902-1955) que bajo título homónimo –*Maternidad*– dedicó varios óleos al asunto.²⁸ Incluso, la serie dedicada a los altares de la Virgen de los Dolores (Deffebach, 2015: 149-153) –tradición del catolicismo mexicano muy arraigada– es reconocible en Petra, que como María tras la crucifixión, es embargada por la pena.

Algunas de las imágenes individualizadas de mujeres mestizas e indígenas evocan a la Virgen María y algunas de sus descripciones de la madre mexicana con un niño recuerdan la Virgen con Cristo niño. Así las pinturas con título secular como *Maternidad* y *La primavera*, ambas de 1943, funcionan como iconos religiosos y elevan a la mujer común a roles heroicos (Deffebach, 2015: 202; mi traducción).

La postura reivindicativa de Izquierdo hacia los derechos de la mujer y la superación del prototipo reductor del ángel del hogar como rol social impuesto, no impide que la pintora defienda el poder creador de la femineidad expresado a través de su maternidad. Según cita Deffebach, para Izquierdo la mujer auténtica «era profundamente femenina, espiritual, sacrificada y feliz de ser madre porque ella poseía una fuerza creativa dentro de ella» (2015. 168; mi traducción).

²⁸ En este vínculo, a pesar de su rechazo expreso del feminismo coetáneo, hay que tener en cuenta la defensa de roles distintos para la mujer más allá del biológico reproductor y el hogar que ejerció Izquierdo por medio de su vida y obra (Deffebach, 2015: 167-171). Así, su oposición al acaparamiento de los murales mexicanos en las manos de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera. Manifestación de ello es el hecho de que los dos últimos desaprobaron el encargo de un mural a Izquierdo, haciendo que el proyecto fuera desestimado (Poniatowska, 2000: 80-81).

El segundo intertexto pictórico se refiere a la mujer de torso desnudo que se atusa el largo pelo, evocando la intimidad y la sexualidad.²⁹ A pesar de la elipsis del elemento acuático, la escena remite a la frescura purificadora y genésica del paraíso por medio de la tradición artística. Se vuelve, así, la antítesis del seco aire y la abrasadora tierra que atraviesan. Pupo-Walker afirma sobre *Pedro Páramo* que «[c]ontrasta el símbolo lírico y fluido del agua [...] con el hermetismo duro de la tierra seca y la piedra que también llevan dentro Pedro Páramo y otros personajes» (en Giacoman, 1974: 167). La escena evoca ninfas y pastoras enmarcadas en un *locus amoenus*, caracterizado por la frescura de la vegetación y las aguas, como en la «Égloga III» de Garcilaso de la Vega (¿1501?-1536) o en *La Diana* de Jorge de Montemayor (1520-1560). Especialmente, remite al motivo plástico de *La Toilette de Venus*, que puede ejemplificarse con los lienzos de François Boucher (1703-1770) o William Adolphe Bouguereau (1825-1905). La escopofilia, que Freud considera una de las formas de la sexualidad, ha sido analizada por *la male gaze theory* como uno de los modos de cosificación de la mujer en la narrativa y en el cine (Mulvey, 1999: 835-836). La mirada masculina del personaje, en correspondencia con la del espectador, se transforma en una mirada activa y controladora frente a la pasividad y *objetualización* del cuerpo femenino (Mulvey 837-838).³⁰ El gesto desdeñoso final de la mujer, que se gira y se oculta del voyerismo libidinoso del hombre, reproduce la actitud de la *femme fatale* que con su rechazo castra el deseo de posesión del hombre en consonancia con la anterior tradición finisecular.³¹ Igualmente, la evolución de la leyenda de La Llorona establece nuevos vínculos con estas dos proyecciones de la mente masculina

²⁹ Agradezco a Rosa García Gutiérrez de la Universidad de Huelva las indicaciones ofrecidas en torno a algunos de los aspectos que siguen.

³⁰ Al referirse a esta mirada masculina sobre la mujer, Brennan subraya que en la obra de Rulfo «cualquier intento del hombre de reducir, controlar o poseer a la mujer conduce inevitablemente al fallecimiento de ambos, del hombre dominador y la mujer idealizada» (2015: 56; mi traducción).

³¹ Respecto a la presencia pervertidora de la mujer en el arte de fines del XIX, Litvak afirma que «[l]os temas y los símbolos recurrentes en las obras de tantos artistas y escritores de la época [el fin de siglo decimonónico] dan forma a ese Eros obsesionante que a la vez expresa una actitud ante la vida y ciertas ideas frente al destino. La mujer es utilizada como uno de los símbolos más importantes; encarna la crueldad, la sensualidad perversa, la posesión del espíritu por el cuerpo. El demonio toma forma de mujer para seducir al hombre. Salomé, Dalila, Eva, Circe, Cleopatra, invaden la iconografía de la época. Es la seductora que atrae a su presa con sus largos y ondulantes cabellos» (Litvak, 1979: 3). La divergencia entre el polo virginal y el polo satánico de la mujer es enfatizado por Dijkstra del siguiente modo: «La mujer, como encarnación de la naturaleza, [...] [y]a no sería la personificación de las entrañas cálidas e incólumes de la dicha doméstica, ni de la abnegación maternal, sino el útero de la tierra, que todo lo envuelve y todo lo absorbe, [...], la tenebrosa gruta de la tentación física abriéndose misteriosamente y de par en par ante la aterrorizada adolescencia espiritual del varón» (Dijkstra, 1994: 237).

na: «ya no solo clama de angustia, ahora es una mezcla de divinidades prehispánicas y espectros de la tradición judeocristiana: es la mujer atrayente que llama a los hombres en la noche, los seduce, los pierde o los lleva a la locura (las *cihuateteo*, *Xtabai*, o Eva, la mujer de la perdición y el pecado)» (Rivas [s. p.]). También se cierra para Pedro esta posible vía paradisíaca y salvadora. El repudio brusco de ella conduce, como el impacto de la bala —o el terrible jalón de la soga invisible al cuello en el cuento de Bierce—, al fin de la ensoñación y la fuga para despertar a la realidad sin salida de la muerte.

Conclusión

La atención progresiva que la crítica especializada está prestando a *El despojo* destaca las cualidades propias del cortometraje y aquellas que la caracterizan como una exitosa trasposición fílmica del mundo narrativo rulfiano. Incluida en la producción experimental mexicana reiniciada en los años sesenta, se identifica con algunos de sus más significativos rasgos artísticos —escritura personal que rompe con la transparencia de la enunciación fílmica: fractura temporal, dislocaciones sonoras, yuxtaposición de planos, ilogicismo e irracionalidad—, de la producción —creación inmediata del guion, bajo presupuesto, rodaje en fines de semana, actores no profesionales— y de la difusión —escaso alcance y tortuosa conservación—. Los vínculos que, ya desde la densidad significativa del título, se establecen con la ficción literaria del autor se unen a la intertextualidad que remite a otras obras artísticas y a diferentes fuentes mitológicas o culturales. El análisis funcional de la cinta, según el método de Catrysse, permite una descripción más sistemática de sus vínculos con el cuento de Bierce que funciona como hipotexto no declarado. En definitiva, por la fuerte implicación del autor en la creación y por la calidad del resultado —sin olvidar los límites materiales de la producción independiente y experimental mexicana del momento—, *El despojo* se erige como la pieza fundamental de la filmografía de Rulfo.

Referencias bibliográficas

Albano da Costa, Sebastião Guilherme, «El codex de Pedro Páramo», *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*, Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda (Coords.), México, D.F., RM, 2006, págs. 369-401.

Ayala Blanco, Jorge, «Presentación», *El gallo de oro y otros textos para cine*. Notas de Jorge Ayala Blanco, Madrid Alianza, 1982, págs. 9-14.

Bierce, Ambrose, «Episodio en el puente de Owl Creek», *Cuentos de soldados*. Selecc. y trad. Aitor Ibarrola-Armendariz, Madrid, Alianza, 2011, págs. 39-54.

Brennan, Dylan Joseph, «*Muchos Méxicos*»: *widening the lens in Rulfo's cinematic texts*. Tesis. Univesity College Cork, 2015.

<https://cora.ucc.ie/bitstream/handle/10468/1960/BrennanDJ_PhD2015.pdf?sequence=6&isAllowed=y>

Brennan, Dylan; Finnegan, Nuala (eds.), *Rethinking Juan Rulfo's Creative World: Prose, Photography, Film*, Cambridge, Legenda, 2016.

Castro-Ricalde, Maricruz. «El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional», *La Colmena*, 82, México abril-junio 2014, págs. 9-16.

Colina, José de la, «¿Es Rulfo posible en el cine?», *La Letra y la Imagen* 39, México 22 de junio de 1980, pág. 13.

De la Fuente, José Luis, «Juan Rulfo: la narración desde la periferia», *Castilla: Estudios de literatura*, 21, Universidad de Valladolid 1996, págs. 85-102.

Deffebach, Nancy, *María Izquierdo and Frida Kahlo: challenging visions in modern Mexican art*, Austin, Texas, University of Texas Press, 2015.

Diego, Fernando de, «La reificación de la mujer en *El llano en llamas*, de Juan Rulfo». *Juan Rulfo entre lo tradicional y lo moderno*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22, 2, Ottawa invierno 1998, págs. 285-293.

Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Trad. Vicente Campos González. Madrid, Debate, 1994.

Douglas J. Weatherford: Juan Rulfo y el cine mexicano», Entrevista. *Humanidades y Ciencias Sociales*, mayo 2007, págs. 17- 20. <http://juan-rulfo.com/entrevista_douglasweatherford.pdf>

Duffey, J. Patrick, *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Fares, Gustavo C, *Imaginar Comala: el espacio en la obra de Juan Rulfo*, Nueva York, Peter Lang, 1991.

Fuentes, Víctor, *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Akal, 2000.

García Bonilla, Roberto, *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y obra de Juan Rulfo*, México, D. F., Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

Giacoman, Helmy F., *Homenaje a Juan Rulfo: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Long Island, New York, Anaya-Las Américas, 1974.

González Boixo, José Carlos, «El gallo de oro y otros textos marginados de Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana*, 52, 135-136, Pittsburgh abril-septiembre 1986, págs. 489-505. <<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4217/4385>>

González, Rita; y Lerner, Jesse, *Cine mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México*, Traducción y edición Isabelle Marmasse, Santa Monica, CA: Smart Art Press, 1998.

<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1195&context=inti>

Leal, Luis, «El gallo de oro y otros textos de Juan Rulfo», *INTI: revista de literatura hispánica*, Storrs. Connecticut 13-14, 1981, [s. p.].

Litvak, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

López Austin, Alfredo, «Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl», *Estudios de cultura náhuatl* 7, Ciudad de México 1967, págs. 87-117. <<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn07/090.pdf>>

Martí, Samuel, «Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos», *Estudios de Cultura Náhuatl* 2, Ciudad de México 1960, págs. 93-127. <<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn02/019.pdf>>

Martínez González, Roberto. «Sobre el origen y significado del término *nahua-lli*». *Estudios de cultura náhuatl* 37, Ciudad de México 2006, págs. 95-105. <<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn37/753.pdf>>

Mitry, Jean. *Historia del cine experimental*. València: Fernando Torres, 1974.

Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen, New York, Oxford UP, 1999, págs. 833-844.

Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1999.

Pérez Bowie, José Antonio, *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

Poniatowska, Elena, «María Izquierdo al derecho y al revés», *Las siete cabritas*, Tafalla, Txalaparta, 2000, págs. 67-86.

Reid, John Howard, *Hollywood's Miracles of Entertainment*, Morrisville, NC, Lulu Press, 2005.

Reynoso, Antonio, dir. y prod. *El despojo*, Fotografía: Rafael Corkidi, Guion: Juan Rulfo. Cine Foto. Intérpretes: Jorge Martínez de Hoyos, 1960. <https://www.youtube.com/watch?v=ts5_NGG7zL4>

Rivas, Helena, «La llorona o la desesperanza de un pueblo», *Razón y palabra* 33, 2003, [s. p.]. <<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n33/hrivas.html>>

Rodríguez Peinado, Laura, «La Virgen de la Leche», *Revista Digital de Iconografía Medieval* V, 9, Madrid, Universidad Complutense 2013, págs. 1-11.

Rulfo, Juan, *El gallo de oro y otros textos para cine*, Presentación y notas de Jorge Ayala Blanco, Madrid, Alianza, 1982.

Rulfo, Juan, *Toda la obra*. Coord. y edición crítica Claude Fell. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

Rulfo, Juan, *El gallo de oro; La fórmula secreta*, México, D. F., RM, 2011.

Saler, Benson, «Nahual, Witch, and Sorcerer in a Quiché Village». *Ethnology* 3, 3 (Jul. 1964): 305-328. Publicado también en *Magic, Witchcraft, and Curing*. Ed. John Middleton. Garden City, NY: The Natural History Press, 1967, págs. 69-99.

Vital, Alberto, «El gallo de oro, hoy». *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía. Fotografía. Crítica*. Víctor Jiménez. Alberto Vital y Jorge Zepeda (Coords.) México, D.F.: Ediciones RM, 2006. págs. 423-436.

Weatherford, Douglas J., «*Citizen Kane* y *Pedro Páramo*: Un análisis comparativo», *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*. Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda (Coords.) México, D.F., RM, 2006. págs. 501-530.

Weatherford, Douglas J., «Juan Rulfo y el cine», *A fondo. Juan Rulfo. Página oficial*. [s. p.]. <http://juan-rulfo.com/especial_cine.htm#>

Weatherford, Douglas J. «*Paloma herida*: Searching for Juan Rulfo in Emilio Fernández». *Rethinking Juan Rulfo's Creative World: Prose, Photography, Film*. Dylan Brennan and Nuala Finnegan (eds.). Cambridge, Legenda, 2016, págs. 9-31.

Wolf, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasajes*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Yanes Gómez, Gabriela. *Juan Rulfo y el cine*, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, 1996.