

LOS CUENTOS DE JUAN RULFO. A PROPÓSITO DE UNA ESTRUCTURACIÓN CINEMATOGRÁFICA.

LUIS SAINZ DE MEDRANO
Universidad Complutense

RESUMEN:

Los cuentos de *El llano en llamas* funcionan en su conjunto como escenas, cuadro de una estructura superior. Y así lo concibió Rulfo como se deja traslucir en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, manuscrito publicado por su viuda.

PALABRAS CLAVE:

Rulfo, Juan. Cuento. Cinematografía.

ABSTRACT:

The stories of *El llano en llamas* function in their totality like scenes, framework of a higher structure. In this way Rulfo conceived it as he shows us in *Los cuadernos de Juan Rulfo*, manuscript published by his widow.

KEY WORDS:

Rulfo, Juan. Tale. Cinema.

Trece años después de su muerte puede haber quien tenga la sensación de que Juan Rulfo se ha ido transformando en un ser fantasmal. A ello ha contribuido su figura difusa de hombre inseguro, tímido, e igualmente su propia obra básica, extraordinaria pero exigua, rodeada de otros textos también vagos, incompletos, desechados. La fuerza centrífuga del «boom» lo trajo tardíamente a un primer plano, gozó de admiración unánime, pero era un escritor muy reacio a la espectacularidad; cuando las mejores obras de ese ciclo se van situando en el anaquel de los clásicos, anaquel privilegiado, venerable, pero, por su propia naturaleza, gloriosamente distante, Rulfo coloca pudorosamente sus dos únicos libros definitivos en un rincón discreto de esa estantería.

Son libros callados, aunque incuestionables, fundamentales, que circularon con discreción en la justa algarabía de aquellos años hasta que no pudieron evitar constituirse en sorpresa, en «revelación», y naturalmente fueron buen pasto para estructuralistas, semióticos y sociólogos de la literatura. Hoy, cuando los derridianos y los apóstoles de la posmodernidad reexaminan a Borges, a Cortázar, a Lezama, a García Marquez, a Puig y a tantos otros para saber si pasan el examen de iniciadores de esa última etapa en Hispanoamérica, circunstancia que parece inexcusable para acomodarse a los cánones del fin del milenio, la creación rulfiana no saca pecho. El descenso de la lectura de esos «clási-

cos contemporáneos», sustituidos por promociones inclinadas a estirar la magia de Macondo, a cultivar la prolífica veta de la novela histórica o a manejar la llamada cultura de sexo, rock y drogas, parece que hace preguntarse a muchos (evidentemente no sin respeto): «Ah, ¿todavía andan por ahí esos sombríos campesinos de Jalisco que se comunican medio en susurros cuando no lo hacen por medio de opacas violencias?».

Eppur si muove. A poco que se vuelvan los ojos hacia ella, se advierte que la creación de Juan Rulfo no sólo está viva, sino que después de casi cincuenta años no ha envejecido un ápice cuando algunas experiencias posteriores, que sin duda fueron indispensables, empiezan a cargarse de cierto mohó, aún descontando su legitimidad y el valor de su aportación.

Y es que la obra de Rulfo está hecha de unos «predicados de base», como dirían los semiólogos -esperanza que se confunde con la resignación, explosión, búsqueda, mitos, derrota, impulsión- que laten de una forma esencial, depurada, de tal forma que el narrador, como ha dicho Luis Ortega, apoyándose en George Ronald Freeman, «no pretende crear cuentos de personajes sino cuentos que se mueven en las zonas profundas de la condición humana»¹. Cabe decir que la coordinación de este entramado, tan perceptible en sus cuentos, extiende sus consecuencias a *Pedro Páramo*.

Los cuentos de *El llano en llamas*, como corresponde al sistema determinante de los mejores relatos de la Revolución mexicana, funcionan en su conjunto como escenas, cuadro de una estructura superior. Con independencia de cuanto se pueda deducir de otros datos que dejaremos apenas apuntados, nos interesa mostrar cómo el propio Rulfo mostró su pertenencia explícita a esa estructura cuando entre sus papeles dispersos, que tiempo después de su muerte, fueron publicados en 1994 por su viuda con el título de *Los cuadernos de Juan Rulfo*² dejó, en manuscrito, un proyecto, sin duda incompleto, titulado «Sipnosis para una película», que los editores titularon «Tres cuentos de *El llano en llamas*», porque sólo hasta el enlace de tres llegó el autor, pero todo hace suponer que podría haber agrupado a varios otros.

Hacemos aquí un inciso para recordar el gran interés que en Juan Rulfo despertó el arte cinematográfico. Por el muy difundido libro de Luis Harss sabemos que en 1956 el mexicano, tras perder un empleo, «se ganó unos pesos haciendo guiones y adaptaciones de películas comerciales. El cine le parecía un campo fértil para el talento»³. No fue muy afortunada esa primera experiencia, a la que siguieron otras cuyos resultados ha precisado Jorge Ayala Blanco en su libro *Juan Rulfo, El gallo de oro y otros textos para el cine*⁴. En la exhibición de películas sobre textos de Rulfo organizada por el Instituto de México

1 L. Ortega Galindo, *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1984, p. 368

2 México, Era, 1994

3 L. Harss, «Juan Rulfo», en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, p. 310

4 México, Era, 1980; Madrid, Alianza, 1982. La «Filmografía de Juan Rulfo» recogida en este libro es la siguiente: 1) *Talpa* (1955).- 2) *El despojo* (1960).- 3) *Paloma Herida* (1962).- 4) *El gallo de oro* (1964).- 5) *La fórmula secreta* (1964).- 6) *En este pueblo no hay ladrones* (1964) (se trata de una adaptación del cuento homónimo

en España en septiembre de 1997 se presentaron títulos no recogidos o reseñados por Ayala Blanco⁵. Sin duda, como precisa J. Carlos González Boixo, la reiteración con que la obra narrativa de Rulfo ha sido llevada al cine -con independencia del éxito logrado, añadimos- se deriva del hecho que en dicha obra «son muy apreciables toda una serie de recursos cinematográficos (...) Indudablemente los recursos visuales son para Rulfo el medio óptimo de expresión, reflejo de su afición por el cine y la fotografía»⁶.

Volviendo a *Los cuadernos...*, diremos que se trata de un volumen sumamente heterogéneo, con textos -además de los que hemos destacado- concernientes a reflexiones técnicas sobre narrativa, fragmentos de *Pedro Páramo*, manuscritos atribuibles a *La cordillera*, apuntes para conferencias, etc., sin olvidar unos «Borradores para un guión cinematográfico» que corroboran lo que venimos diciendo pero de los que ahora no hemos de ocuparnos, ya que no conciernen al propósito que nos ocupa. Sí vale la pena, antes de asumirlo, aprovechar uno de los subapartados, «La novela en México», que nos ayuda a entender mejor las palabras de Luis Harss cuando afirmó que Rulfo no era «propriamente un renovador, sino, al contrario, el más sutil de los tradicionalistas (...) Con él la literatura regional pierde su militancia panfletaria, su folklore (...) No es un moralizador y no catequiza nunca»⁷. Sitúa Juan Rulfo en ese fragmento al que aludimos a la novela de Revolución mexicana en el cenit de la novela mexicana de todos los tiempos. Lo que en ella valora no es su carácter testimonial sino su condición de revelación, por encima de las anécdotas, de sentimientos y valores categóricos. Así considera que las páginas de Azuela, Guzmán, López y Fuentes, Magdaleno, Ferretis o Campobello importan porque no son, como tantas veces se ha dicho, «reportaje» o «documento jurídico», sino fundamentalmente «reveladoras de la esperanza», «de la explosión contenida por un siglo de represión y de búsqueda inútil», «creación de mitos» (si se exceptúan las de Martín Luis Guzmán y Vasconcelos). En *Se llevaron el cañón para Bachimba* de Rafael F. Muñoz, lo esencial de la obra, opina, no es el personaje, Pascual Orozco, «sino la imagen de la derrota, combinada con el color, la sonoridad y el movimiento. La derrota es una cosa

de García Marquez, cuya inserción aquí no creemos que se justifique por el hecho de que Rulfo aparezca, como otros intelectuales, en algunas escenas).- 7) *Pedro Páramo* (1966).- 8) *El rincón de las vírgenes* (1972) (sobre los cuentos de «Anacleto Morones» y «El día del derrumbe».- 9) *¿No oyes ladrar los perros?/N'entends-tu pas le chiens boyer* (1974).- 10) *Pedro Páramo (El hombre de la Media Luna)* (1976).- 11) *El hombre* (1978).- Rulfo consta como guionista en los títulos señalados con los números 2,3 -éste en colaboración con Emilio Fernández- y 10 -con José Bolaños-.

5 Además del *El despojo*, *El gallo de oro*, *La fórmula secreta*, *En este pueblo no hay ladrones* y *Pedro Páramo (El hombre de la Media Luna)*, se proyectaron, por este orden, *Un pedazo de noche* (1995), *Los confines* (1987), y *El abuelo Cheno y otras historias* (1955).

6 J.C. González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, 1983, p. 21. Es oportuno recordar aquí que el Instituto de México en España, en la ocasión antes señalada, ofreció también una exposición de 29 fotografías hechas por Juan Rulfo, pertenecientes a una colección de más de 1.000, con la advertencia de que el gran narrador llegó a reunir, como resultado de su intensa actividad fotográfica durante sus viajes por su país más de 6.000 negativos. Ello subraya con toda evidencia lo apuntado mucho tiempo antes por González Boixo.

7 L. Harss, «Juan Rulfo», en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, p. 314,

abstracta; una especie de niebla que tiembla sobre la tierra en horas del mediodía». Del mismo modo, en *Tierra y libertad* de López y Fuentes, «no es Zapata el foco del autor sino la impulsión de sus actos»⁸. Estas valoraciones seguramente reflejan algo cierto pero, más aún, expresan ante todo un desiderátum, y, sobre todo, su propia concepción de la narrativa. No nos detenemos en esto aspecto sólo por corroborar algo apuntado al principio sobre las características del quehacer narrativo de Rulfo, sino porque este predominio de los sentimientos o, si se quiere, de las categorías es algo que permite con más facilidad que se produzcan entre sus relatos ciertas ósmosis que facilitan su eventual agrupación para reconstruir una unidad coherente, cinematográfica en el caso que nos ocupa.

El proyecto cinematográfico organizado en los *Cuadernos* se inicia con «¿No oyes ladrar los perros?», la historia del viejo Odilón Luna (nombre que no aparece en el cuento de referencia, pero sí en otro, «La cuesta de las comadres», como uno de los hermanos Torrico, cuyos abusos provocan que sean asesinados, lo que constituye el núcleo de ese cuento), que traslada a su hijo malherido. Rulfo amplifica datos: las circunstancias en que el joven Ignacio estuvo en trance de muerte al ser sorprendido con otros malhechores por las autoridades, ciertas pormenorizaciones del espacio recorrido que nos introducen en la sombra de una profunda barranca donde sólo permanece la voz del viejo monologando, momento a partir del cual se entra, retrospectivamente, en la etapa en que aparece la familia completa Odilón Luna. Esto enlaza con el cuento «Es que somos pobres» en el que la pequeña Tacha, hija ahora de Odilón, verá frustradas sus ilusiones de acceder a un casamiento liberador cuando pierde su dote al haberse ahogado la vaca que su padre le había asignado para evitar que fuera a buscar su supervivencia por la senda de la prostitución, como sus dos hermanas, ya expulsadas de casa.

El narrador, quien se presenta como hermano de las muchachas, se asimila en esta adaptación a Ignacio, el cual trabaja de alfarero con su padre. Abrumado por la frustración de ver el destino que cierne sobre su hermana, trata en primer lugar de velar por ella, pero acaba por abandonar la casa, tras mostrar un comportamiento presidido por la embriaguez y la violencia, incluyendo un serio altercado con el padre -elementos no existentes en el cuento y añadidos en el guión-. Quedan solos los viejos progenitores, que sobreviven con la fabricación de recipientes de barro, última imagen de esta parte del nuevo relato, elemento añadido que, por otra parte, sirve para conectarla con la de un montón de cacharros de iguales características, que aparecen en primer plano en la secuencia subsiguiente, colocados ahora en una cantina y víctimas de la violencia de Ignacio, en una escena que lo muestra como componente de un grupo de atracadores que asola toda una región.

8 J.Rulfo, ob. cit., pp. 171-172.

Los pormenores que se ofrecen sobre estas circunstancias constituyen una ampliación de los antecedentes de la mala vida de Ignacio, aludida por su padre en «¿No oyes ladrar perros?». Por cierto, el Ignacio del guión cinematográfico es conocido como «La Perra», lo que nos remite al cuento «El llano en llamas» donde aparece este personaje como uno de los bandidos de Pedro Zamora, tal vez revolucionarios en su origen pero ya convertidos en malhechores de gran crueldad, enfrentados a otro grupo similar y a los federales. «La Perra» desaparece pronto, probablemente muerto en una refriega.

Este cuento, por otra parte, inspira sin duda las violencias de Ignacio Luna (¿resonancia del Cerro de la Media Luna de «La cuesta de las comadres?») y su grupo, a las que se refiere, ya en su final, el guión. Entre tanta violencia se incluye una especialmente diabólica: la costumbre de ensañarse con los prisioneros enemigos toreándolos para acabar con ellos por medio del «verduguillo», especie de estoque pequeño. Esta espantosa peculiaridad, a la que volveremos a referirnos, proviene también de «El llano en llamas» y es una diversión propugnada por el jefe del grupo llamado Pedro Zamora, adivinable en las iniciales P.Z., que en el guión designan al jefe del grupo, sólo eventualmente aludido, de quien Ignacio es mano derecha.

El inconcluso guión podía haber sido desarrollado con la incorporación de otros textos narrativos de Rulfo, y hasta queda como una propuesta abierta a quien se arriesgue a asumir ese empeño⁹. Si este proyecto se presenta como tentador es porque Juan Rulfo dejó una red, un sistema intertextual sumamente abierto –ya no repetiremos las razones en el que la técnica de «puesta en abismo» adquiere una extraordinaria fluidez. En definitiva, los cuentos de *El llano en llamas* –sin olvidar *Pedro Páramo*– configuran situaciones de un solo mundo, ese mundo focalizado en la inmensa mayoría de los casos (12) desde un yo sujeto activo de la diégesis, y en los menos (5) desde un narrador externo que funcionan siempre como emisores impávidos o muy próximos a la impavidez. Hay siempre algo en estos narradores de intercambiable dentro de cada nivel, y aun entre los que son diferentes, considerando, además, la homogeneidad del lenguaje, en el que hay que resaltar las moderadas concesiones que Rulfo hace al habla popular convencional, de uso tan prolífico en las corrientes criollistas, que ya habían concluido su misión y que él maneja en las partes dialógicas, evitando la fruición popularista¹⁰, mientras el discurso

⁹ Habría, naturalmente, que situar este guión en el contexto de toda la filmo-literatura de Rulfo, tarea que, por el momento soslayamos, aunque intuimos que el resultado sería un sorprendente entramado de situaciones y personajes interconectados.

¹⁰ Superada esa etapa, Rulfo consigue el prodigio de mantener un discurso oral creíble con mínimas concesiones al sistema «tradicional» al «atribuir» –como precisa Rodríguez Alcalá– «verosímelmente a personajes primitivos o de desarrollo mental rudimentario un poder expresivo propio de un refinado artista», haciendo que «sus relatos, narrados generalmente por rústicos ignorantes, tengan conmovedora fuerza poética» («Juan Rulfo, 'Nostalgia del París'», en *Narrativa hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1973, p. 102).

meramente narrativo la muestra en general como prencindible. Estos narradores están asumiendo la inagotable función de relatores o habladores (pensamos, en cierto sentido, en la conocida novela de Vargas Llosa) volcados en la configuración de las categorías, ya lo hemos dicho, de un espacio de desolación.

Tal espacio podría muy bien tener su paradigma en una «Luvina» omnipresente en la que las abstracciones de sentimiento parecen a veces adquirir, por exceso de concentración, incluso materialidad. Recordemos lo que nos dice en este cuento el correspondiente narrador sobre los fenómenos que en aquel lugar se producen. Por ejemplo: «Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños»¹¹; o con relación a la tristeza: «Y usted, si quiere, puede ver la tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir porque está siempre encima de uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la carne viva del corazón» (p. 121). Asimismo la naturaleza se conjunta con las abstracciones en un esfuerzo de animalización que puede rozar lo antropomórfico: «El chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasgullando el aire con sus ramas espinosas»; «es un aire negro. (...) Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si se llevara un sombrero de petate» (p. 120). Un mundo sin futuro, incluso sin la presencia del tiempo mensurable: «Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza» (p. 126). No es por le gusto de citar al inevitable Bajtín, pero pocas veces podrá percibirse como en «Luvina» la fusión indisoluble del tiempo -ése que allí está, ciertamente, fuera de la historia- y el espacio inmóvil que también parece estarlo: el «cronotopo», en suma, constituido por la estrecha asociación de dos componentes inertes, perfilados por semas repetidos.

Otro fenómeno detectado en Rulfo resalta también cuanto decimos sobre flujos de iteraciones. Nos referimos a las construcciones sintácticas acuñadas puestas al servicio de imágenes muy emparentadas. Algo que –según observa Luis Ortega- «pasa de unos cuentos a otros, como si quisiera hilvanarlos con el hilo sutil que posibilita que llamemos a este capítulo ‘los vasos comunicantes’»¹². A ello se une, en el plano pragmático, la insistencia a en aspectos sociológicos de situaciones, como los que puntualiza asimismo Ortega: abandonos conyugales, acusaciones, la espera de la muerte, la idea de la existencia como un caminar inútil, el manejo de lo ambiguo, todo, en definitiva, en torno a la presentación del hombre definido por Freeman como «un ser primitivo condenado a

11 J. Rulfo, *El llano en llamas*, ed. de Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1985, p. 119. En las sucesivas citas indicamos solamente la página.

12 Ob. cit., p. 362.

morir, o al menos a sufrir en un ambiente maldito»¹³, alguien caído en busca de absolución.

Si Luvina es el paradigma del espacio rulfiano, quizá podamos considerar «El día del derrumbe» como el de la dinámica humana de ese mundo. Se trata de un cuento a dos voces en el que el relator anónimo necesita ser asistido continuamente por otro (Melitón) que suple sus lagunas de memoria tratando de reconstruir entre ambos unos sucesos en los que se decantan los agravios de la naturaleza –un terremoto-, la incongruencia de las acciones de los poderes públicos –el gobernador voraz y demagógico- la inconsistencia de los mitos oficiales –los campesinos desconocían la identidad del personaje de la estatua a la que siempre han rendido culto- y la sempiterna violencia, con el colofón del recuerdo del abandono de la mujer del narrador principal cuando estaba en trance de parto, por su propio marido, marca adicional de una sociedad invertebrada. El concepto de «impavidez», al que antes hemos aludido como asociado a los narradores en la última parte del cuento: concierne tanto a la actitud del gobernador ante una violenta pelea como a la del apático cónyuge. Y aprovechamos para marcar aquí otro aspecto determinante en Rulfo: tal impavidez no se relaciona únicamente con una técnica muy característica de la «nueva novela» hispanoamericana, recogida entre otras fuentes, del inevitable Borges y del «nouveau roman»; es algo que nace de una pragmática bien conocida por Rulfo en la que los sufrimientos están frecuentemente contemplados desde sensibilidades anestesiadas por el desprecio o bien por la pasividad generada por la habitual convivencia con la injusticia o por la resignación. Como bien dice Marta Portal, «casi todos los relatos del corpus manifiestan el estatismo en situación, la estabilización o perennidad de la violencia (en algunos casos, de autoviolencia), que se contempla como inmodificable»¹⁴.

Aunque la narrativa de la Revolución mexicana, tan cargada de sentimiento crítico, no pretendió construir una épica, como lo hicieron en la pintura los grandes muralistas, no cabe duda de que hay en ella cierto fulgor de la hoguera de los grandes ideales. Rulfo acabó con eso. No hay en su narrativa nada que se parezca al diseño de una utopía de redención que esté en marcha entre el cúmulo de situaciones negativas, algunas atroces. De hecho, Rulfo ha tomado de aquella serie los rasgos más amargos y frustrantes para añadirles, aún, su propio pesimismo –y recordemos que su vida no fue la de un nihilista sino la de un luchador, en la medida de sus fuerzas-. El «¿Pos cuál causa defendemos nosotros?» de Demetrio Macías en *Los de abajo* unido a las ambiciosas propuestas de Luis Cervantes se corresponde, de modo aún más desconcertante con el «aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear, debemos apurarnos a amontonar

13 G.R.Freeman, ob. cit., p .87

14 M. Portal, *Rulfo: dinámica de la violencia*, Madrid, Cultura Hispánica, 1984, p. 231.

dinero, para que cuando vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos» (p. 101) del cuento «En llano en llamas». Y, por no multiplicar los ejemplos, la serena placidez que «el Montañés» muestra en el capítulo XVII de *Los de abajo* tras ejecutar a sus víctimas («en su semblante persiste la mirada dulzona; en su impassible rostro brillan la ingenuidad del niño y la amoralidad del chacal») tiene su correlato en el comentario que encontramos en el mismo cuento sobre los terribles incendios provocados para aterrorizar a las gentes «Se veía muy bonito ver caminar el fuego en los potreros; ver hecho una pura brasa casi todo el Llano» (p. 101), o en la imperturbabilidad con que se describe el acuchillamiento de prisioneros por Pedro Zamora: «Quedamos el Cuastecomate y jugamos allí a los toros. A Pedro Zamora le gustaba mucho este juego del toro» (p. 101) (...). «Desde entonces, Pedro Zamora jugó al toro más seguido, mientras hubo modo» (p. 104).

Nuestras reflexiones, nacidas esencialmente de un sencillo análisis de cierto proyecto cinematográfico en el que el propio narrador fundió algunos de sus relatos, nos han conducido a rescatar algunos aspectos y recurrencias entre los muchos que determinan la unidad de una obra que -aparte de su inmenso valor intrínseco- ofrece innumerables posibilidades para trasverse al cine. Una empresa más ardua, pero no menos sugerente, que no ha de confundirse con la anterior, sería la de considerar los recursos cinematográficos que el propio Rulfo utilizó, consciente o inconscientemente, en su narrativa, la poética del cine aplicada a priori a sus relatos. González Boixo ha anotado con perspicacia algunos de ellos: el «flash-back», la visión panorámica o «múltiple view», el acercamiento o «close up». Señala igualmente, con referencia a *Pedro Páramo*, algo que sin duda puede aplicarse a *El llano en llamas*, visto como unidad o, eventualmente, dentro de algunos cuentos¹⁵: la técnica del ‘corte’, mediante la cual «la narración se condensa (...) en los momentos narrativos esenciales, eliminando aquellos espacios temporales prescindibles»¹⁶. Interesante camino que valdrá la pena seguir.

15 Un buen ejemplo sería «La cuesta de las comadres», pero es fácil encontrar otros.

16 Ob. cit., p. 246.