

JOSÉ ANTONIO GARCÍA SANDOVAL

# Dos artistas de apellido Rulfo



Es cosa sabida que Juan Nepomuceno Pérez Rulfo Navarro, Cheno, padre del escritor y abuelo anacrónico del cineasta, cayó abatido por las balas la mañana del 1º de junio de 1923. Nacido en 1889, casado con María Vizcaíno, con quien había procreado cinco hijos (Severiano, María de los Ángeles, Francisco y Eva, además de Juan), era el dueño de la hacienda de Apulco. Entre él y Guadalupe Nava, su asesino, había cierto resquemor originado porque, en alguna ocasión, los animales de uno decidieron no respetar los límites del terreno del otro y se metieron a pastar. Un día en que al parecer el coraje se le desbordó, don Lupe decidió dispararle a Cheno a traición, en un tiempo en que las afrentas que cantan los corridos parecían cosa de todos los días. Consumado el crimen, para anclar el recuerdo, se erigió una cruz en el sitio del asesinato —una vereda en el camino de San Pedro Toxín a Tonaya—, que, hasta hace poco, aún existía.

El hecho es histórico, acotado, documental. Sin embargo, transfiguradas, sus secuelas han invadido los terrenos del arte, incluso varias décadas después. Como bien se sabe, en manos de Juan, el escritor, este episodio está detrás de la genial novela y de uno de sus cuentos más celebrados, “Diles que no me maten”. En él, el don Lupe Nava real se bifurcó en dos personajes: Guadalupe Terreros y Florencio Nava. Asimismo, entre la crítica se volvió costumbre la trasposición a la biografía de Juan de las siguientes palabras del coronel que busca vengar el asesinato de su padre, porque en ellas se cree ver reflejado el dolor del artista: “Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó” (Rulfo, 2012: 96).

Por su parte, el Juan cineasta se sirvió del mismo acontecimiento en *El abuelo Cheno y otras historias* (1995). Si bien el propósito original —o mejor dicho, el pretexto— consistía en recolectar testimonios acerca de Cheno, acudiendo al mismo lugar en que ocurrió la muerte de su abuelo y transcurrió la infancia de su padre para buscar a los últimos testigos de aquellos tiempos, la película se enriqueció, paradójicamente,

por la acción del olvido. Sus personajes recuerdan poco y mal del ‘Cheno histórico’ y las versiones son diversas, pero los puentes de ficción que levantan sobre los vacíos son excepcionales. La sabrosa charla de los ancianos se desliza muy naturalmente del intento de evocar al abuelo hacendado a los recuerdos de la infancia pobre, vestida día tras días con la misma miseria de ropa; de los días durante la Cristiada, cuando los curas prometían la entrada directa al cielo a los feligreses si se levantaban contra el gobierno, a la evocación de los muchos crímenes perpetrados allá en la juventud; del día en que, rezando, se esperaba la hora del fin del mundo a las dignas reflexiones de filósofos populares: “Si tenemos el honor de escucharlos, nos daremos cuenta de que sus expresiones son en sí mismas la representación de la vida y el tiempo” (Rulfo, 1995: 23).

Aun cuando se tome en cuenta el puro placer de escuchar el lenguaje de esa zona específica de Jalisco, esta revaloración de la oralidad, que da pie a la generación de historias y atmósferas, es uno de los elementos que han permitido calificar de rulfiana la película de Juan Carlos. La búsqueda que se emprende con el propósito de reconstruir un personaje específico y que termina por forjar una imagen dinámica del mundo en el que se desarrollaron es otro de ellos, el más obvio. Juan Preciado quiere ver a Pedro Páramo y se topa con el pueblo de ánimas de Comala; Juan Carlos Rulfo busca a Cheno y encuentra, además, otras historias. En *Del olvido al no me acuerdo* (1999), el documental que es una especie de sublimación de los aciertos de *El Abuelo Cheno...*, el cineasta indaga noticias acerca de su padre y en el proceso aparece, entre música, dolor, más historias, silencios y vitalidades admirables, el drama de la memoria.

Ya se había señalado que dicha búsqueda, en el caso del cineasta, no es “literal, o periodística” (Ruffinelli, 2003: 257), en el sentido de que no se persiguen datos concretos: ellos están

ya debidamente asentados en los archivos, en las actas y, en todo caso, el director seguramente ya los conoce. Lo mismo puede decirse de la novela. Apenas llega a Comala, Juan Preciado se entera, gracias al arriero Abundio Martínez, de que Pedro Páramo murió hace tiempo. Pero su reacción no consiste en emprender el camino de regreso, sino que, aun así, decide entrar al pueblo; principalmente por dos motivos: el primero de ellos es que nunca conoció a su padre y por esa razón su presencia física es irrelevante; el segundo, que a lo mejor no se ha señalado tanto como se debiera, es que desea adentrarse en el mundo de su madre, corroborar los recuerdos de la Comala fértil, pletórica de vida, saber qué fue aquello que le hizo tomar la decisión de no volver jamás.

A Juan Carlos Rulfo, de acuerdo con Ruffinelli (2003), el impulso de filmar *El abuelo Cheno...* le vino de un consejo de su madre, Clara Aparicio, que le advirtió sobre el hilo delgado en que descansaba la vida de quienes podrían revelar los misterios acerca de su origen. En su siguiente documental, ella aparece para contar momentos relevantes de su relación sentimental con el escritor. Quizá sin advertirlo, porque el predominio del discurso ‘documental’ —objetivo, certero y lastrado a la realidad— opera sobre nuestro juicio de espectadores y, gracias al arduo trabajo que está detrás de lo que vemos en pantalla —edición de material, utilización de filtros y selección de encuadres—, de repente aquel testimonio sobre Juan Rulfo se diluye para dar paso a un drama muy personal, manifiesto en una cara con señas de angustia —es decir, podemos apreciar la expresión sutil de los músculos, gracias a un primer plano—, surgido en Clara porque no puede recordar el nombre de una de las calles de Guadalajara. Ese mismo drama, fruto de cambios de enfoque similares, que también constituye un alejarse de la búsqueda del Rulfo de carne y hueso para acercar los acontecimientos al mundo de lo rulfiano, de lo efímero, del dolor por la pérdida de algún recuerdo, se repite en la mayoría de los personajes del documental. “La realidad del dolor y la pérdida que no forma parte de simulación alguna es lo que constituye la diferencia entre la representación y la realidad histórica de importancia crucial. Hacer que esta diferencia sea accesible para su consideración no está más allá del poder del documental” (Nichols, 1997: 36).

La sensación de orfandad ante el tiempo implacable y ante las fuerzas de la naturaleza que nos transmite *Del olvido*

*al no me acuerdo* es el resultado del *leitmotiv* del viento que se lleva las nubes con textura —¿alusión a la famosa serie de fotografías, *Equivalents*, de Alfred Stieglitz?— y que vaga a sus anchas por el Llano árido donde sólo los montes parecen oponérsele, mientras la voz cansina de Juan Rulfo lee fragmentos de “Luvina”. En este caso, como el tema primordial ronda la memoria (su pérdida, el proceso del olvido y, por lo tanto, la formación de ficciones, historias y mitos), esos contrapuntos al testimonio de los ancianos parecen hablarnos de la presencia de un personaje degradador que se identifica con el paisaje. De hecho, esa fuerza destructora también aparece en “Luvina”. Se nos dice que el pueblo es azotado por un viento pardo que se lleva el techo de las casas, rasca y escarba, deja a las personas en la miseria y las orilla a marcharse. Es, en realidad, el protagonista del cuento.

—¿Qué es? [...]

—¿Qué es qué? [...]

—Eso. El ruido ese.

—Es el silencio (Rulfo, 2012: 105).

La obra literaria de Juan Rulfo, apoyada, entre otros recursos, sobre aliteraciones, onomatopeyas y versos integrados a la prosa, es rica en sonoridades. Esta cualidad, resultado de una búsqueda estética deliberada, también nos habla de la realidad referencial que el escritor experimentó principalmente en su infancia. No en vano el compositor Julio Estrada ha afirmado que “a través de sus textos se puede conocer cómo suena cierto México” (1990: 55). En el discurso sonoro de esa región todavía podía identificarse “el chirriar de las chicharras”, el insistente “ladrar de los perros”, “el primer toque del alba”, “el batallar del río. El rumor del aire”, además de nombres comunes y topónimos originarios del náhuatl pero castellanizados (tepemezquite, huizache, Zenzontla, Comala), y el arraigo de una variedad del español alejado de las tendencias de variación del centro del país.

Muchos años después, en la década de los noventa, cuando se filmaron los documentales de Juan Carlos Rulfo, parece que la realidad sonora de esa región no se había transformado de manera sustancial. El hecho es que aquello que en la obra del padre percibíamos como un reflejo, en la producción del hijo se nos transmite de forma más inmediata y patente, gracias al soporte audiovisual.

Complementariamente, cuando se escucha leer a Juan Rulfo sus textos, uno puede darse cuenta de la importancia que presta a los silencios. Quién sabe si esta sensibilidad se deba a su afición por la música, a su gusto por la plática de los campesinos, o a ambas circunstancias. Lo cierto es que también en las dos películas de Juan Carlos que hemos estado repasando es un rasgo preponderante. Los personajes, filmados en su medio, están acostumbrados a un ritmo de vida lento, y así se manifiesta en la parsimonia con que refieren sus cosas. Otras veces, la memoria les rehúye y el silencio aparece: vemos a los ancianos en pantalla persiguiendo la palabra en algún lugar dentro de sus mentes.

Resulta curioso que sean estas ocasiones las que denoten el carácter objetivo del documental. Cuando se desconectan las ideas de los ancianos, se tiene la sensación de que son actores que han olvidado una parte de sus parlamentos. Pareciera que la realidad irrumpe por esa fisura, en el momento en que nadie tiene ya de qué hablar y se asoma el bochorno del mutismo. Por esa razón es muy importante no olvidar que el documental —tal como cualquier otra obra artística— no deja de ser una herramienta expresiva del director, sujeta a sus decisiones, a su visión personal.

Sobre la filmación de *El abuelo Cheno...*, Juan Carlos Rulfo comentó que el equipo padeció la premura del tiempo (1995: 23), pues se acercaba el periodo de lluvias y eso significaría que, pronto, la aridez del terreno —una característica del paisaje con implicaciones simbólicas: la degradación de la vida por acción del correr de los años— se vería invadida de nuevo por el verdor de la vegetación. Del mismo modo, aunque los personajes que aparecen no sean actores, existe un trabajo previo por parte del equipo para que el peso de una cámara de cine no afecte su espontaneidad, por un lado, y, por el otro, se requiere estar muy al pendiente, en el caso de las personas que tienen una personalidad franca, incluso de las mínimas indicaciones de que algo importante está por ocurrir.

Esto representa el umbral de un territorio de infinitas complicaciones. Tratar de establecer hasta qué punto se mancuernan o se repelen la realidad y esa forma del cine llamada documental. La problemática abarca lo clasificatorio, lo nominal, lo filosófico. No es el propósito discurrir acerca de ello, lo sustancial es señalar de qué manera esos sustratos de realidad se transformaron —la muerte violenta de Cheno, el deseo de indagar en el silencio del padre—, para permitir que surgiera este puñado de obras artísticas que han enriquecido sus respectivos ámbitos. La narrativa mexicana, hace unos cincuenta años, se vio cimbrada por la aparición de *El Llano en llamas* y, un poco más tarde, de *Pedro Páramo*. Si Juan Carlos sigue jugando con ese formato engañoso llamado documental (o docudrama, como él llama a sus películas), más abierto a la experimentación de lo que comúnmente se piensa, se pueden arriesgar analogías y decir, por ejemplo, que de algún modo se parece al ensayo literario, por la búsqueda personal, por ser refugio de otros géneros y por el cuestionamiento constante de sus propios límites.

## EPÍLOGO

Yo creo que el mundo nunca se va a acabar. Porque cuando yo tenía como unos ocho años, un día, en Apulco, mi mamá nos enrolló en unos petatitos, que porque ese día se iba a acabar el mundo. Nos había dicho el padre. Y puras siete chingadas, pos qué, ahí nos amancemos desvelados rece y rece y rece, esperando el chingadazo, y no se acabó nada. Hace más de sesenta años, ¡y mire! (Rulfo, 1995: 63).

Aunque dominan los tonos trágicos, la degradación y la violencia, no son pocas las ocasiones en que Juan Rulfo demuestra un humor y una vitalidad que también son muy característicos. Así por ejemplo, el cuento “Anacleto Morones”, casi

de principio a fin, echa mano de estos recursos. También cuando Juan Preciado va llegando a Comala tiene un diálogo con Abundio Martínez que consiste en lo siguiente:

—¡Váyanse mucho al CARAJO!

—¿Qué dice usted?

—Que ya estamos llegando, señor.

—Sí, ya lo veo. ¿Qué paso por aquí?

—Un correcaminos, señor. Así les nombran a esos pájaros.

—No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo

(Rulfo, 2007: 69).

Después, cuando ya se encuentra instalado en casa de Eduviges Dyada, y habiendo descansado un tanto de su marcha, ella le dice: “—Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre. ¿Nunca te platicó ella nada de esto?”. A lo que Juan Preciado responde: “—No. Sólo me contaba cosas buenas” (Rulfo, 2007: 78). Juan Carlos Rulfo, por su parte, tampoco dejó pasar la oportunidad de dejar constancia del vigor de los ancianos, a pesar de su cercanía con la Muerte: ellos cantan canciones de amor, se alburean, toman alcohol y fuman cigarrillos; ¡alguno inclusive baila un jarabe! LC

## REFERENCIAS

- Estrada, Julio (1990), *El sonido en Rulfo*, México, UNAM.
- Nichols, Bill, (1997), “A la sombra de Platón”, en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, col. Comunicación y cine, núm. 93, pp. 33-37.
- Ruffinelli, Jorge (2003), “Juan Carlos Rulfo”, en Paulo Antonio Parana-guá (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, col. Signo e imagen, núm. 75, pp. 254-260.
- Rulfo, Juan Carlos (1995), *El abuelo Cheno y otras historias*, guión cinematográfico, Julieta Campos (pról.), Juan Francisco Urrusti (introd.), México, Ediciones El Milagro/IMCINE.
- Rulfo, Juan Carlos (dir.) (1999), *Del olvido al no me acuerdo*, documental, IMCINE, México.
- Rulfo, Juan (2007), *Pedro Páramo*, 20ª ed., Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas, núm. 189.
- Rulfo, Juan (2012), “Diles que no me maten”, “Luvina”, en *El Llano en llamas*, México, RM, pp. 89-110.

JOSÉ ANTONIO GARCÍA SANDOVAL. Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus reseñas han aparecido en *Gaceta UNAM* y en la página [www.cultura.unam.mx](http://www.cultura.unam.mx). Actualmente se dedica a la fotografía.