

# Polifonía del tiempo: sobre la temporalidad narrativa en el film *El despojo*, de Juan Rulfo (Apuntes para un análisis)

*Beatriz Colaroff - Daniel Nahum*

## Beatriz Colaroff

Beatriz Colaroff es profesora de Literatura, egresada del IPA. Cursó estudios de Lingüística en Udelar y en la maestría en Literatura Latinoamericana. Es egresada de la Alianza Francesa en Lengua francesa. Dictó cursos bilingües de literatura Hispoamericana en Uruguayan American School y en The British School. Fue integrante del grupo de investigación *Causa rerum* en Buenos Aires y París, dirigido por el Dr. Eliseo Verón. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y dos ensayos sobre Lautréamont y sobre la pragmática de Austin. Actualmente dicta clases en Formación Docente de Literatura Española y Universal.

## Daniel Nahum

Es docente egresado del IPA en la especialidad Literatura. Cursó posgrados en Literatura Española, Literatura infantil, cinematografía y actuación teatral. Cursa la maestría en Literatura Latinoamericana en Udelar. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas sobre semiótica, literatura infantil, literatura uruguaya, española y latinoamericana, teatro y cine; publicó libros de poemas y ensayos. Ha dictado numerosas conferencias en Uruguay y en el extranjero. Actualmente dicta clases de Literatura Española III y Estilística en Formación Docente. Es coordinador audiovisual del Programa Cineduca.

## Resumen:

En la narrativa de Rulfo, ya sea cinematográfica o literaria, se observan tres tipos dialógicos: cine / literatura, tiempo / tiempo y elipsis descriptiva / elipsis temporal. El presente trabajo intenta delinear apuntes para la emergencia del significado de *El despojo*, texto filmico performativo a la vez que se visualiza la intratextualidad productiva entre el filme *El despojo* y algunos textos literarios del autor.

**Palabras clave:** Rulfo, El despojo, cine, narrativa, collage, fragmentarismo, narrativa latinoamericana.

## Poliphony of narrative temporality in the film *El despojo* by Juan Rulfo (Notes for an analysis)

## Abstract:

In Rulfo's narrative, whether cinematographic or literary, three dialogic types are observed: cinema / literature, time / time, descriptive ellipsis / temporal ellipsis. This work attempts to present notes for the emergence of meaning of *El despojo*, a cinematographic and performative text, while visualizing the productive intratextuality between the film and some literary texts by same author.

**Keywords:** Rulfo, El despojo, cinema, narrative, collage, fragmentarism, Latin-American narrative.

## Ficha Técnica

Título original: *El despojo*

México, 1960

Duración: 12 minutos

Dirección: Antonio Reynoso

Producción: Antonio Reynoso

Guion: Juan Rulfo

Fotografía: Rafael Corkidi

## Menos es más

Si se compara la producción narrativa de Rulfo, con la del resto de los integrantes del boom editorial latinoamericano, resulta particularmente breve, ya sea esta literaria (dos novelas: *Pedro Páramo* y *El Gallo de oro*), y un libro de cuentos: *El llano en llamas*), ya cinematográfica (un guion para cortometraje: *El despojo*, de 1960, de casi 12 minutos, un guion para medimetraje: *La fórmula secreta*, de 1964, de 42 minutos y una decena de adaptaciones<sup>1</sup>, entre las que se destacan: *El gallo de oro*, también de 1964, con guion de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, y de su director, Roberto Galvandón, de 105 minutos, *En este pueblo no hay ladrones*, 1964, adaptación del cuento de García Márquez, en el que Rulfo aparece como actor, *Pedro Páramo*, del '66, con guion de Carlos Fuentes y *¿No oyes ladrar los perros?*, del '74, con argumento de Carlos Fuentes, sobre el conocidísimo cuento de Rulfo de *El llano en llamas*). Alguien se ha preguntado ¿qué podría haber escrito después de *Pedro Páramo*, si se trata, como es, de una novela perfecta? El propio autor, en entrevistas periodísticas ha referido a esa brevedad, indicando que se ha dedicado a su labor editorial, publicando libros de otros, especialmente de sociología, dada su preocupación por las etnias mexicanas y su interrelacionamiento. La brevedad de su escritura, quizás unas trescientas páginas en total, le ha otorgado un lugar destacado dentro de la literatura y, aunque menos conocido, también en el cine. Vinculado a la estética cinematográfica de Luis Buñel que en el año 1950 estrena en México *Los olvidados*, Rulfo fue aclamado por grandes realizadores, entre los que destacamos uno de los más importantes cineastas europeos, Werner Herzog (*Fitzcarraldo*, *Aguirre, la ira de Dios*, *Cobra verde*, *Nosferatu*, *Woyzek*, *Morgana*), que al abrir el festival de cine internacional de Guadalajara, en 2011, confiesa su admiración por Rulfo, en especial por *Pedro Páramo*: “Es un libro al que regreso y regreso siempre, y sus pasajes puedo recitarlos de memoria”<sup>2</sup>. Las descripciones apenas esbozadas, la escueta narración y lo esquelético y mínimo del carácter de los personajes tornan imposible olvidar esa esencia. La agudeza de la mirada de Rulfo sobre la realidad campesina de México, especialmente del Estado de Jalisco, desprovista de neobarroquismos expresivos, se vuelve recurrente en la retina imaginativa de su lector/espectador.

Los personajes cinematográficos de Rulfo son seres marginales, como los de su narrativa literaria. Son seres marginales en un cine marginal. El concepto que usamos de margen es el que involucra la denuncia, el de ubicarse en la periferia desde la conciencia y el interés de no reproducir el discurso hegemónico del poder. En este sentido, el margen social reflejado en un texto cinematográfico de director, propio de los años 50/60 latinoamericanos, bajo el advenimiento del nue-

vo cine regional, evidencia la exclusión generada desde las instituciones sociales. El logocentrismo y el discurso ilustrado de la modernidad se desgranar como esculturas de arenas frente a las realizaciones alternativas que muestran, a través del arte, las contradicciones de la modernidad. Esta modalidad rulfiana de denuncia debe ser entendida como un campo semántico recurrente, no solo en el cine sino en su literatura. De esta manera, cine y literatura dialogan.

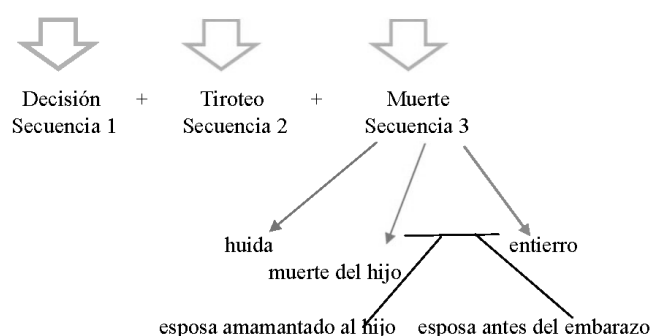
## 1er. dialogismo: Cine y literatura

El vínculo entre literatura y cine no solo se visualiza en una influencia mutua ni en la serie de temas e historias que la literatura proveyera al cine a lo largo de los poco más de 120 años de existencia de este arte, sino en un aspecto estético-estilístico: la forma de narrar a modo de mosaico o collage, desarticulando la linealidad temporal del relato mimético anterior al siglo XX, que insistía en ordenar los acontecimientos de manera cronológica.

La narrativa del siglo XX, junto al desarrollo del cine, ve en el texto (ya sea literario o cinematográfico) una forma de comunicación donde el lector/espectador no es un ser pasivo al que hay que ofrecerle la historia ya comprendida, sino que, por el contrario, ve en el receptor un recreador del textos, en el sentido escrito: re-creador, alguien que vuelve a crear el texto en cada lectura. Esta concepción estética, que más tarde Umberto Eco designaría como “obra abierta” (1962), se materializó en textos en los que las anacronías se constituyeron en el elemento estructurante del relato. Una de ellas, la elipsis, resulta inherente a todo relato. Una narración es la disposición sintagmática de acontecimientos seleccionados en el tiempo. Dicha disposición se rige de acuerdo a los siguientes principios: a) linealidad desde el punto de vista cronológico, es decir, los acontecimientos están dispuestos en el mismo orden en que aparecieron/aparecen/aparecerán o b) anacronías, vale decir, alternancias hacia el pasado o el futuro de dichos acontecimientos; nunca es enunciable toda la historia. Si un narrador enunciara cada segundo de un acontecimiento, este ocuparía cada segundo del lector y la superposición temporal haría imposible la lectura. Por este motivo, la sintagmática que es el relato se ve fragmentada bajo un principio de selección: la elipsis, es decir, omisiones de acontecimientos en el relato. Sin la inherencia de la elipsis realizar un relato sería pretender hacer un mapa a escala real, o, mejor dicho, sin escala: cada espacio representado coincidiría con el espacio real. Desde el punto de vista temporal ocurre lo mismo. Por eso, linealidad y anacronías, incluyendo la elipsis, son los principios que rigen la composición temporal de un texto narrativo.

Primero Tomachesvsky, en 1925, y luego Todorov, en 1966,<sup>3</sup> categorizan la temporalidad del relato en una dicotomía: historia y discurso<sup>4</sup>. La historia es el conjunto de acontecimientos que refiere el relato ordenados cronológicamente; en cambio el discurso es el orden estético que el autor le otorga con la esperanza de que sea más atractivo o trasluzca una concepción fragmentada y de collage de la realidad. De esta manera, el lector/espectador genera un diálogo más interesante con su texto al tener que ir reagrupando las piezas yuxtapuestas de un rompecabezas temporal que no está dado linealmente. Es la estética característica del relato del siglo XX y bajo una mutua influencia con al arte cinematográfico, el literario ha descompuesto la representación mimética de la temporalidad de la historia.

El orden de los acontecimientos ordenados cronológicamente del cortometraje abordado como objeto de estudio podría esquematizarse de la siguiente manera:



El relato parece estar ordenado cronológicamente, pero en el instante de morir se abre una nueva secuencia narrativa que posee dos analepsis.

Las relaciones dialógicas e intersemióticas entre literatura y cine se dan también a nivel de la construcción formal: en el cine la temporalidad narrativa no ocupa un espacio dentro del relato, sino que se construye a partir del montaje, es decir, la yuxtaposición de imágenes, como afirma Eikhenbaum:

(...) el cine requiere un montaje en el que el espectador, al menos en los límites de cada parte [del film], tenga la sensación del tiempo, o sea, de la continuidad ininterrumpida de los episodios. No se trata de la “unidad de tiempo” tal como se entiende en el teatro, sino de la percepción de las relaciones temporales entre los diferentes momentos. Cada uno de ellos puede ser abreviado o alargado a voluntad (ése es uno de los principales efectos de la cadencia del montaje) y, desde este punto de vista, el cine posee unas riquísimas posibilidades constructivas; sin embargo cada fragmento debe tener un vínculo temporal con el precedente. Eso proviene del hecho de que dos encuadres contiguos de un filme son percibidos respectivamente como el precedente, y el siguiente, ésta es la ley general del

cine; al someterse a ella sólo le queda al director utilizarla para construir el tiempo, es decir, crear una ilusión de continuidad<sup>5</sup>.

### ***El despojo***

*El despojo* es un film de 1960 dirigido por Rulfo, y posee algunas particularidades destacables:

a) La fecha de realización lo encuadra dentro de realizaciones experimentales a lo largo de toda Latinoamérica, dentro del desarrollo de las cinematecas nacionales, de los cines-foro, de las producciones de autor, en las que el director imprime su ideología estética a lo largo y ancho del film sin el otorgamiento de concesiones estilísticas a cambio de la financiación y producción del film.

b) *El despojo* lleva al extremo el concepto de experimentación cinematográfica porque se trata de un filme sin guion previo. Es el primer experimento narrativo de orientación performática del cine mexicano. Fue filmado durante algunos fines de semana. “A partir de una muy difusa línea argumental, Juan Rulfo iba imaginando incidentes y urdiendo diálogos sobre la marcha, durante el rodaje, en el inminente hacerse y deshacerse de la materialidad ficcional”.<sup>6</sup> El texto publicado por Ediciones Era es la transcripción lingüística del film ya realizado, una suerte de guion literario, aunque con algunas indicaciones típicas del guion técnico, hecho a posteriori de la filmación. Afirma Jorge Ayala Blanco, a cuyo cargo está la edición de los guiones cinematográficos de Rulfo:

Para dar sentido a los monólogos (dichos por Jorge Martínez de Hoyos<sup>7</sup>) y a los diálogos de este cuento filmico, hemos considerado indispensable reconstruir el argumento rulfiano jamás escrito, en base en la película terminada, insertando diversas acotaciones descriptivas, tan breves y precisas como nos fue posible.

c) El “guion literario”, por llamarlo de algún modo, está dividido rudimentariamente en secuencias que incluyen parlamentos y no contempla los encuadres ni los planos.

d) el relato cinematográfico se desarrolla en un contexto de miseria y sequedad, en un valle ficcional, pedregoso, semidesértico y sus alrededores, el Valle del Mezquital, y es, por lo tanto, una producción intertextual con varios de los relatos literarios de Rulfo (*Nos han dado la tierra*, *No oyes ladrar los perros*, entre otros). Además, el protagonista se llama Pedro, como Páramo.

e) desde el punto de vista argumental, como en *No oyes ladrar los perros*, un hombre, padre de un varón, en este caso de unos 9 años, después de matar al caudillo/cacique del lugar por entender que ha sido el causante de su desgracia, carga a su hijo pequeño golpeado de

muerte por defender a su madre hasta un lugar paradisíaco donde ya no sufrirá:

Pedro: Ya estamos cerca. Te aliviarás pronto. Allá donde vamos es tan verde de la tierra que hasta el cielo es verde. Allá no te lastimará nadie. Podrás jugar sin que te muerdan las espinas y las víboras.<sup>8</sup>

f) dos son los antecedentes rastreados por nosotros que pudieron servir a Rulfo como motivo para la realización de un film en que el personaje en el momento de morir vive otra vida: el cuento *El puente sobre el río del búho*, de Bierce que terminó sus días en Chihuahua, y *La última tentación de Cristo*, de Nikos Kazantzakis, novela en la que la introducción del autor indica que la tentación más fuerte que puede tener un hombre es la de ser un hombre común. *El puente sobre el río del búho* cuenta la historia de un soldado que en el momento de ser ahorcado por haber sido condenado a muerte, sigue viviendo en circunstancias cuasi oníricas. En *La última tentación*, Jesús desciende de la cruz a instancias de una aparición celestial y vive una vida común.

## 2do dialogismo: el tiempo que dialoga con el tiempo

De esta manera, con ambos antecedentes intertextuales a la vista, el argumento de *El despojo* es el siguiente:

Un hombre, Pedro, con un guitarrón en su espalda detiene su marcha a pie en medio de una llanura árida y reflexiona sobre su futuro en oposición al caudillo del lugar, don Celerio, y como ya ha perdido el gusto por vivir decide terminar con el hombre. Llega hasta donde se encuentra el cacique regional y le dispara varias veces, y mientras el cacique va cayendo saca su arma de entre las ropas y le dispara a Pedro, quien comienza a caer. La caída se congela y Pedro, sin guitarrón, se dirige hacia donde está su mujer y su hijo para emprender la huida por el crimen cometido. Su hijo está moribundo, por lo que lo lleva en brazos, junto a su mujer, por un desierto de piedras y escasa vegetación hasta que el niño muere. Le hacen una tumba a ras del suelo con una cruz rústica. La escena siguiente retoma la caída de Pedro, que termina muerto en el piso mientras aldeanos curiosos se acercan a su cuerpo.



Coexisten en el relato filmico dos historias (diégesis y metadiégesis): la primera trata de la decisión de matar a don Celerio y el acto mismo de matarlo, a la vez que este mata a Pedro; la segunda trata de la huida y la búsqueda del *locus amoenus* como una forma de eliminar las miserias presentes. Pueden parecer dos historias vistas en paralelo pero en verdad una es subsidiaria de la otra ya que en la segunda, la metadiegetica, se hace referencia a un crimen:

Pedro: Cúñjele, Petra. Vine por ustedes. Acabo de acabar con ese hombre que nos trajo la desgracia.

Pero la interrelación entre las dos historias no se agota en la cita indicada. En el comienzo del film, mientras el personaje reflexiona, la voz en off de su pensamiento enuncia:

Pedro: (...) 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.

Y en la metadiégesis su mujer pregunta:

Petra: ¿Y a dónde nos llevas, Pedro?

Pedro: a un lugar donde nos libremos para siempre de la gente de Hermida.

Llevar a su mujer y a su hijo para lejos y nunca equivale a librarse para siempre de los hombres que le han traído la desgracia. Lejos y nunca es una visión cronotópica de lo inexistente, de lo onírico, de lo que se desvanece con solo despertar.

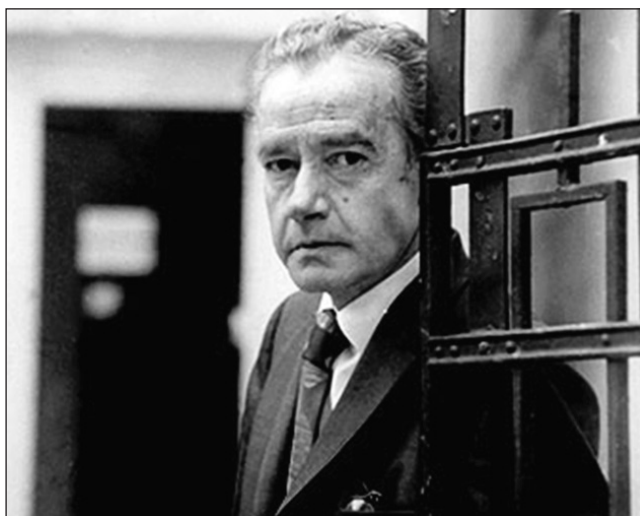
Al ver el diálogo del cine de Rulfo con su narrativa, afirmamos con Ruffinelli que la producción de Rulfo no pertenece

ni al canon realista ni al fantástico de manera absoluta y terminante. Que juegue con la ambigüedad de los límites entre la vida y la muerte, tan admirablemente demostrada en el paulatino descubrimiento que hace Juan Preciado sobre la muerte de todos los que hablan, correlativo al descubrimiento del lector - se confirma casi en la mitad de la novela- que Juan Preciado también está muerto en el momento de empezar a narrar.<sup>9</sup>

### 3er. dialogismo:

#### la elipsis descriptiva y la elipsis temporal

La elipsis temporal indicada más arriba dialoga con otra elipsis, también de carácter compositivo: la descriptiva. Las descripciones rulfianas eliminan toda descripción pintoresca o decorativa, como lo hiciera Herzog en sus filmes rodados en América Latina, que, a pesar de lo asombroso que le resultara el paisaje, lo oculta, lo desplaza, lo niega, a cambio de planos de rostros vistos en primer lugar, o con encuadres que no permiten ni siquiera ver el contexto geográfico. Por ejemplo, el cacique/caudillo del lugar es presentado a través de un encuadre que solo toma su boca echando a Pedro y recriminándole que haya vuelto y amenazándolo nuevamente, como ya lo habría hecho en otras oportunidades. En cambio las tomas que realiza de Pedro van acompañadas de fragmentos de un paisaje iterativo, solitario, seco, con escaso número de personas, que además, al intuir el peligro se refugian en sus



casas, cerrando lentamente las ventanas, con el disimulo de quien sabe que ha sido visto pero que no quiere involucrarse más que hasta el límite que su curiosidad le impone. Los mismos que se ocultan salen a ver cómo ha caído Pedro y se acercan a su cuerpo hacia el final del filme. Paisaje y situación vital se conjugan.

Un rasgo estructurante de la estética de Rulfo es la omisión. En *No oyes ladrar los perros* el padre que lleva a su hijo en los hombros se apoya inesperadamente en un muro, o, más exactamente, en un paredón, con la



carga connotativa que el vocablo conlleva: “El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros”. Nos desconcierta la presencia de un paredón en medio de un camino desértico. El tiempo y el espacio se diluyen, se indica de ellos lo mínimo, y, aún, fragmentado, como en el collage de un sueño. Los personajes de Rulfo parecen ser soñados por alguien que, al momento de despertar, solo puede referir fragmentos casi inconexos de imágenes oníricas.

Como dice Octavio Paz el tema de la expulsión del paraíso en Rulfo se transforma en el tópico del regreso:

Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo.

Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación...de la peregrinación del alma en pena

La concurrencia personaje/paisaje sirve para crear el ambiente propicio para la reflexión y especialmente para la introspección. Los personajes dialogan con ellos mismos y con el paisaje. El tiempo que fluye, que es el tiempo vital del personaje dialoga con el paisaje en total armonía. La sequedad y la aridez concurren con seres humanos vivos-muertos, es decir, que tanto cobran su validez y legitimación como seres humanos al estar vivos como al estar muertos. Entre el estar vivo y el estar muerto de los personajes no hay brecha existencial. Se ve lo mismo desde las dos orillas.

### A modo de conclusión:

En Rulfo es destacable la técnica del montaje, ya se trate de cine o literatura. El montaje transmite la confusión vida/muerte. El montaje, que bien podemos designar con el nombre de fragmentarismo imaginativo se asocia con el procedimiento de la elipsis ya que el lector/espectador debe armar una serie de rompecabezas dialógicos. Lejos del bienestar contemplativo de la recepción decimonónica el lector/espectador de Rulfo debe reconstruir el sentido del texto.



### Bibliografía

- Rulfo, J. (1986); *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Ediciones Era.
- Zepeda, J. (2005); *La recepción inicial de Pedro Páramo*; México, Fundación Juan Rulfo- Ed. RM.

### Notas

1. La película *El gallo de oro*, primera de una serie de adaptaciones que va desde 1964 hasta 1980, pasando por la realización del famosísimo director mexicano Ripstein, no es una producción cinematográfica de Rulfo. La única película que Rulfo ha dicho que realizó fue *La fórmula secreta*, que iba a ser titulada *Coca-cola en la sangre*.
2. *El Informador*, diario independiente, 26 de marzo de 2011, pág 13
3. Cfr. Tomsachevsky, B.; “Temática”, en *La teoría de la literatura de los formalistas rusos* y cfr. Todorov, “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*.
4. Tomachevsky prefiere hablar de trama y argumento.
5. Eikhenbaum, B., “Problemas de cine-estilística”, en Albèra, F. (1998) *Los formalistas rusos y el cine. Teoría y práctica*, Barcelona, Ed. Paidós.
6. Ayala Blanco, J. (1986), en Rulfo, J. *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Ediciones Era, pág. 105. (Todas las citas por esta edición.)
7. Martínez no es el actor que representa el papel protagónico, sino quien ha doblado al protagonista, que al igual que los demás actores son campesinos no profesionales en actuación.
8. *Ibidem*, pág. 112.
9. Ruffineli, J.; “Estructura, lectura y narración en Pedro Páramo”, en Zepeda, J. (2005); *La recepción inicial de Pedro Páramo*; México, Fundación Juan Rulfo- Ed. RM.