

JUAN RULFO

**EN EL CINE: Los guiones de
Pedro Páramo y *El gallo de oro***

**Adaptaciones filmicas
de Carlos Fuentes,
Gabriel García Márquez,
Carlos Velo y
Roberto Gavaldón**

**basadas en las novelas
de Juan Rulfo**

**Edición e investigación de
Douglas J. Weatherford**

Ensayos de

**José Carlos González Boixo
y Fernando Mino**



JUAN RULFO EN EL CINE:

LOS GUIONES DE

Pedro Páramo y El gallo de oro

JUAN RULFO EN EL CINE:

LOS GUIONES DE

Pedro Páramo y El gallo de oro

ADAPTACIONES FÍLMICAS DE

Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez,
Carlos Velo y Roberto Gavaldón

BASADAS EN LAS NOVELAS DE

Juan Rulfo

EDICIÓN E INVESTIGACIÓN DE

Douglas J. Weatherford

EDITORIAL RM

FUNDACIÓN JUAN RULFO

MÉXICO

MMXX

Índice

Presentación
VÍCTOR JIMÉNEZ

Nota sobre los guiones
DOUGLAS J. WEATHERFORD

Pedro Páramo

Mi guion no pude filmarlo”: introducción al guion de *Pedro Páramo*
DOUGLAS J. WEATHERFORD

Pedro Páramo: El guion (Versión definitiva, 1965)

Los créditos: *Pedro Páramo*

El gallo de oro

Sobre las dos versiones del guion de *El gallo de oro*

Problemáticas textuales en el guion de 1963 de *El gallo de oro*
JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO

El gallo de oro, la fascinación de García Márquez en un guion de 1963
FERNANDO MINO GRACIA

El gallo de oro: El guion (Versión preliminar, diciembre de 1963)

El gallo de oro: El guion (Versión definitiva, 1964)

Los créditos: *El gallo de oro*

Glosario de términos cinematográficos

Presentación

Douglas J. Weatherford es el estudioso más completo, hoy, en el campo de las relaciones de Juan Rulfo con el cine. Doctor por la Pennsylvania State University en 1997 (con una tesis sobre Rosario Castellanos) ha profundizado sobre el tema que aquí desarrolla desde que, como él mismo dice, “a principios de los noventa, vi por casualidad *El Ciudadano Kane* poco antes de volver a leer *Pedro Páramo*. Tuve la fuerte sensación, al leer la novela de nuevo, de que Rulfo pudo haberse inspirado en la cinta de Orson Welles y escribí en esa época un trabajo”. En 2006 un ensayo suyo aparecía en el libro *Tríptico para Juan Rulfo* con el título de “*Citizen Kane y Pedro Páramo: Un análisis comparativo*”. A partir de entonces sus estudios sobre los vínculos entre Juan Rulfo y el cine lo han llevado a explorar los más diversos ángulos de una relación que hasta ahora se consideraba más limitada de lo que realmente fue.

Muestra de la labor de Weatherford es la localización de dos de los tres guiones que ahora se publican por vez primera: el de la versión de *Pedro Páramo* dirigida por Carlos Velo, precedido por un estudio suyo, y el de la versión definitiva de *El gallo de oro*, de 1964, filmado por Roberto Gavaldón ese mismo año. Ya avanzada la etapa de formación de este volumen (que tendrá una segunda parte, detallada adelante) Roberto Gavaldón hijo nos permitió ver un documento conservado en el archivo de su padre: el guion preliminar de *El gallo de oro* elaborado por Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes en 1963, no llevado evidentemente a la pantalla pero que sirvió de base a la adaptación de 1964. Era conocido solamente por el propio hijo del director y por Fernando Mino, el investigador por excelencia del cine de Roberto Gavaldón. Luego de comunicarnos su intención de que este guion preliminar se diese a conocer en la forma de libro, Roberto Gavaldón hijo depositó generosamente el original mecanográfico del mismo en la Fundación Juan Rulfo –gesto de confianza que mucho valoramos–, aceptando que apareciese en el mismo volumen en que estarían los dos guiones sobre la obra de Rulfo ya considerados.

De inmediato enviamos copia de esta versión casi desconocida del guion realizado sobre la segunda novela de Rulfo (aún inédita en 1963) a Weatherford, y se reestructuró el libro en proceso para incorporar el nuevo texto al mismo. Era necesaria una presentación adecuada de este guion en las páginas que aquí lo anteceden, y que son éstas: una a cargo del gran

estudioso español de la obra de Juan Rulfo José Carlos González Boixo (autor ya de algunos ensayos sobre la novela *El gallo de oro*, como los que acompañan a la misma en su versión definitiva, aparecida en las ediciones de 2010 y 2017) y otra del especialista en la obra de Gavaldón ya citado: Fernando Mino. Con estos materiales, más los estudios del mismo Weatherford (los créditos de las películas hechas por Velo y Gavaldón sobre las dos novelas de Rulfo, una “Nota” sobre los tres guiones y un estudio específico sobre el guion del *Pedro Páramo* de Velo, además de un valioso glosario de términos cinematográficos usuales en México) se integra el libro que el lector tiene ahora en sus manos, sin olvidar que su continuación, *Juan Rulfo en el cine: caminos por una industria*, presentará el *corpus* restante de los estudios de Weatherford sobre el recorrido de Juan Rulfo por el cine nacional bajo diversas formas: como novelista, fotógrafo, guionista, revisor, actor y asesor.

Douglas J. Weatherford es académico en la Brigham Young University, en Provo, Utah, institución en la que imparte clases sobre el cine de Latinoamérica y España y donde lleva a cabo de manera continua sus investigaciones, además de las que realiza en los archivos mexicanos especializados. Sería imposible resumir aquí todo lo estudiado por Weatherford sobre Juan Rulfo y el cine: conferencias, artículos para diversos libros y revistas publicados en México, España, Estados Unidos e Inglaterra... También fue asesor en la realización de la serie para televisión *100 años con Juan Rulfo*, dirigida por Juan Carlos Rulfo, que se transmitió inicialmente en 2017. Es necesario destacar, sin embargo, que en 2010 primero, y en 2017 después, Douglas ha escrito sendos textos de presentación para la edición definitiva de la segunda novela de Juan Rulfo, *El gallo de oro*, al lado de José Carlos González Boixo, como ya se dijo líneas arriba, siendo también autor de la primera traducción al inglés de esta obra, en un libro que reúne además el texto de *La fórmula secreta* y una selección de doce relatos y una carta del autor jalisciense (esta reunión de textos fue reproducida en 2017 en la edición en lengua española, con el título de *El gallo de oro y otros relatos*).

Las diversas facetas de las investigaciones de Douglas J. Weatherford son ya, y lo serán aún más, una pieza fundamental para complementar nuestra percepción del panorama de la cinematografía mexicana: aquella en la que Juan Rulfo se introdujo por algo más de una década (en tramos de la misma acompañado por Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, así como por Carlos Velo y Roberto Gavaldón sin olvidar a Antonio Reynoso en *El despojo* y a Rubén Gámez en *La fórmula secreta*) para terminar integrándose a esa nueva dimensión de la cultura mexicana que es ya el mundo de la pantalla.

VÍCTOR JIMÉNEZ

DIRECTOR DE LA FUNDACIÓN JUAN RULFO

Nota sobre los guiones

DOUGLAS J. WEATHERFORD

Los guiones de esta publicación contienen ciertos descuidos e incongruencias, algo comprensible en documentos no destinados a la publicación. Estos equívocos, en su mayoría, son mínimos: faltas de ortografía o errores de escritura, alguna inconsistencia estilística (como “LA CÁMARA” vs. “La CÁMARA”, “La Caponera” vs. “Caponera”, “dolly in” vs. “dolly-in” o crupier vs. CRUPIER), entre otras cosas. En estos casos, he preferido modificar el original para estandarizar el documento. Además, eliminé algunos detalles (como los que indican la continuación de planos y escenas en la siguiente página, por ejemplo) que no tienen importancia en el formato que adoptamos para la presente publicación. Otros problemas son más significativos, sin embargo, y los he dejado como aparecen en los originales. Hay momentos, por ejemplo, en que los guionistas definen algún elemento que queda incompleto dentro del documento. Una raya, por ejemplo, puede indicar un detalle que está todavía por añadir. En otras ocasiones, los guionistas incluyeron números para planos que nunca desarrollaron. Estas lagunas no son descuidos de los autores; más bien representan planos que deben ser filmados pero que, en el contexto de la escena, no requieren una descripción. En el *script* para *El gallo de oro* con fecha de 1964, por ejemplo, al plano #224 lo siguen dieciséis planos sin descripción que representarán los diversos momentos de una carrera de dos caballos que pertenecen a Benavides y Esculapio. Finalmente, el lector que intente seguir los guiones viendo simultáneamente las películas correspondientes notará que el orden en que aparecen las escenas y los planos —especialmente en el caso de *Pedro Páramo*— sufrió cambios durante el proceso de editar las cintas.

Pedro Páramo: El guion (versión definitiva, 1965)

La versión original del *script* (descrita sólo como “una línea argumental”) que Carlos Velo le enseñó a Manuel Barbachano en 1960 sufrió muchos cambios durante los siguientes años. En efecto, Velo ha indicado que preparó hasta nueve versiones de ese documento.¹ De esas distintas versiones he podido examinar sólo dos (ambas mecanografiadas), una que lleva la fecha de 1962 y la otra, que se reproduce aquí, con fecha de 1965.

El libreto de 1962 muestra los nombres de los guionistas que aparecerán en la versión definitiva (Velo, Fuentes, Barbachano) y ya desarrolla —con algunas modificaciones— los mismos momentos dramáticos. La diferencia más notable entre la versión de 1962 y la de 1965 se encuentra en el perfeccionamiento de la estructura fílmica. El texto más temprano, por ejemplo, no divide los diálogos y las acotaciones en columnas distintas como sucede en la otra versión y como es habitual para ayudar a los actores y los técnicos a leer mejor el guion. Carece, además, en su mayor parte, de indicaciones para establecer los detalles de la filmación (por ejemplo, ángulos y movimiento de la cámara, comentarios sobre las reacciones de los personajes, entre otras cosas).

Una fotografía tomada durante el rodaje de *Pedro Páramo* en 1966 muestra a Carlos Velo sentado en su silla de director (pág. 209). El cineasta tiene, abierto en su regazo, lo que parece ser el *script* de *Pedro Páramo*, con anotaciones que ocupan los márgenes. Aunque no he podido localizar ese texto en particular, sospecho que es la copia personal del director de la versión del guion que se publica en el presente volumen como definitiva. La evidencia de que el documento reproducido aquí es la última de las varias versiones del *script* en que Velo declaró haber trabajado se basa en la fecha de 1965 que lleva (los miembros de la producción habrían recibido sus ejemplares en ese año, ya que el rodaje arrancarían a mediados de enero del año siguiente) y en la existencia de múltiples copias de ese mismo documento que se conservan en diversas instituciones y bibliotecas de México, España y Estados Unidos.² La versión de *Pedro Páramo* que usé para transcribir el guion que se publica en el presente volumen es la que se encuentra en el acervo bibliográfico de la Universidad de Stanford (EUA).

El gallo de oro: El guion (Dos versiones: 1963 y 1964)

Aunque privilegio en mi introducción el guion de *Pedro Páramo*, es imprescindible en el presente volumen la inclusión de *El gallo de oro*. Uno de los lugares comunes más imprudentes que se repite en cuanto a esta obra rulfiana sugiere que el escritor jalisciense era el autor de sólo dos libros de ficción. Tal afirmación, como he sugerido en otro lugar, “desatiende la valiosa contribución de Rulfo al campo de la imagen visual en el cine y la fotografía, e ignora la existencia de una novela corta —*El gallo de oro*— que frecuentemente y sin justificación ha sido marginada de la *oeuvre* literaria del escritor jalisciense”.³ Juan Rulfo escribió su segunda novela entre 1956 y 1957, pero no la publicó sino hasta 1980, cuando Jorge Ayala Blanco la incluyó en una antología mal titulada *El gallo de oro y otros textos para cine*. La denominación de “texto para cine” resulta nociva cuando los lectores profesionales y aficionados imaginan erróneamente que la obra es el guion (u otro género fílmico marginal) que Roberto Gavaldón habría usado para rodar, dieciséis años antes, una discutida película homónima (*El gallo de oro*, 1964).

La marginación de esta segunda novela de la bitácora creativa de Rulfo se debe en gran parte a la equivocación genérica que surgió en el momento

de su publicación. Un pequeño coro de voces se levantó en esos primeros años y ha aumentado recientemente en defensa de la naturaleza y la calidad literaria de *El gallo de oro*. La integración en el presente volumen del verdadero guion que usó Gavaldón para filmar su adaptación (y una versión preliminar de la misma) confirma de una vez por todas que la novela que escribió Rulfo a mediados de los cincuenta no es un texto cinematográfico. Ahora bien, eso no quiere decir que *El gallo de oro* no tenga una conexión profunda con el interés que el novelista desarrolló por el medio fílmico y espero, como he escrito antes, “que la re-evaluación de *El gallo de oro* evite la tentación de denigrar la asociación que tuvieron el texto y su autor con el séptimo arte...”⁴

Se incluyen en la presente antología dos versiones del *script* que se preparó para llevar a la pantalla grande la segunda novela rulfiana. La versión posterior —que es además la definitiva— viene de una copia mecanografiada que lleva la fecha de 1964 (el mismo año en que se filma la propuesta) y que se encuentra, entre otros lugares, en los acervos bibliográficos de la Fimoteca de la UNAM. Lleva en su portada como autores del “cinedrama” los nombres de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón, en ese orden. Una versión anterior del libreto (mecanografiada, con fecha de diciembre de 1963) todavía no se divide en dos columnas y ostenta una identidad más literaria que cinematográfica. Conocí esta versión del guion hace poco, cuando me regaló generosamente una copia digital de la misma Roberto Gavaldón hijo.⁵ A finales de 2019, este vástago del famoso director depositó el documento en la Fundación Juan Rulfo, que ahora lo conserva.

La determinación de incorporar al presente volumen una versión preliminar del guion al lado de la definitiva se fundamenta en dos motivos principales. Primero, el libreto que lleva la fecha de diciembre de 1963 se distingue de manera apreciable de la versión posterior y ostenta varias peculiaridades reveladoras que pueden resultar fascinantes al lector atento. Por ejemplo, acentúa los poderes sobrenaturales de Bernarda Cutiño (y del gallo de oro), cuando éstos se perciben más sutilmente en la novela rulfiana y en la película gavaldoniana, e imagina a Dionisio Pinzón como una figura más maliciosa que sus homólogos en esos otros textos.⁶ De interés particular son la existencia de un pueblo fantasmagórico que recuerda a Comala y la evocación de un terrateniente llamado Pedro Páramo, que engendran una intertextualidad que no existe en las otras versiones de *El gallo de oro*.⁷ Y para los que nos interesamos en la intervención de Rulfo en una variedad de iniciativas fílmicas es significativo un comentario que desvela la presencia del novelista —aún si fuera limitada— en la preparación de este guion: “El traje de DIONISIO, según descripción verbal del propio Rulfo, son unos pantalones negros con la bocapierna amarrada a los tobillos con cordeles...” (Escena #20, énfasis mío).

El segundo motivo que usé para justificar la incorporación de dos versiones del mismo *script* es la singularidad de cada texto, que depende, en gran parte, del autor que tomó la iniciativa en su redacción: Gabriel García Márquez en el guion de 1963 y Carlos Fuentes en el de 1964. Como explicaré en mi introducción al guion de *Pedro Páramo*, el productor Manuel Barbachano acudió a García Márquez para hacer una adaptación

de *El gallo de oro*. El colombiano trabajó el guion primero y Fuentes se sumó al proyecto, según una fuente, sólo cuando Barbachano opinó que los diálogos estaban escritos “en colombiano”.⁸ En una carta que escribió el 8 de diciembre de 1963, García Márquez le dice a un amigo que había terminado el guion esa mañana.⁹ Desconozco el momento preciso cuando se une Fuentes al proyecto, pero parece claro que García Márquez, cuyo nombre se ubica en 1963 en primer lugar como adaptador (seguido por Fuentes y sin aparecer todavía Gavaldón), es el colaborador principal de este primer *script* de *El gallo de oro*. Por cierto, en un comentario que establece la acción para la escena #49, el guionista se refiere a sí mismo como “el adaptador”, en singular. Esto sugiere la posibilidad, como ha indicado Víctor Jiménez en una comunicación conmigo, “que el primero que firma la adaptación (en la portada), que es García Márquez, incluye al otro (Fuentes) en calidad secundaria, casi ajeno a la adaptación”. “En 1963,” continúa el director de la Fundación Juan Rulfo, “García Márquez es todavía un ilustre desconocido, y si escribió su nombre antes que el de Fuentes es porque todos sabrían que él había hecho la adaptación, y que el nombre ya muy prestigioso de Fuentes aparecía casi como un aval...”¹⁰

Lo cierto es que Fuentes se incorporó a la iniciativa por completo cuando empezaron a hacer revisiones al texto original él, García Márquez y Gavaldón. “La historia,” explica Fernando Mino Gracia, “se reescribiría en los siguientes seis meses en reuniones periódicas en casa de Gavaldón, dándole más juego dramático al Gallo de oro, manteniendo hasta el final a Lorenzo Benavides y, sobre todo, creando el personaje de Esculapio Virgen”.¹¹ Con el guion definitivo en mano, Gavaldón rodó *El gallo de oro* entre el 17 de junio y el 24 de julio de 1964 y el filme se estrenó el 18 de diciembre del mismo año. Los tres adaptadores ganaron en 1965 Diosas de Plata por su trabajo en el guion.

Finalmente, el presente volumen se beneficia mucho de la participación de dos investigadores prestigiosos que, en estudios breves, examinan los guiones de *El gallo de oro*, especialmente el de 1963. José Carlos González Boixo se dedica desde hace mucho a la obra rulfiana en general y es uno de los especialistas que mejor conoce *El gallo de oro* como texto literario y como adaptación fílmica. Fernando Mino Gracia, por su parte, es especialista en el cine de Roberto Gavaldón. Agradezco mucho su intervención en este volumen y espero que sus acercamientos puedan complementarse con la introducción que ofrezco yo al *script* de *Pedro Páramo* para inspirar a una nueva generación de lectores —aficionados y profesionales— a profundizar más en la *oeuvre* creativa de tres de los escritores más significativos del siglo XX (Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez), cuyos destinos se entrecruzaron en el cine mexicano.

Agradecimientos

Este proyecto no hubiera sido posible sin la intervención de una larga lista de personas y de instituciones que me han animado a llevarlo a cabo y me han brindado ayuda. Agradezco el apoyo que me han ofrecido la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional y todos los empleados de los centros de

documentación de estas dos instituciones que se dedican incansablemente a conservar y fomentar los materiales que documentan la historia del cine mexicano. Los admiro sobremanera. Reconozco el respaldo que he recibido de los descendientes de Juan Rulfo, Roberto Gavaldón, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Manuel Barbachano y Carlos Velo. Me inspira la dedicación de estas familias a cuidar y prolongar el legado de sus padres. Finalmente, agradezco el soporte incesante de la Fundación Juan Rulfo y de su director, el arquitecto Víctor Jiménez, cuyo fomento de la investigación sería sobre la vida y la obra de Juan Rulfo es siempre constante, profesional y sin igual.

“Mi guion no pude filmarlo”: introducción al guion de Pedro Páramo

DOUGLAS J. WEATHERFORD

Al principio de la década de 1960 la llamada Época de Oro quedaba ya en el pasado y el cine mexicano vivía en crisis. Varias iniciativas de estos años se concibieron como proyectos de calidad que podrían reanimar la industria nacional. Dos de ellas se basaban en novelas del joven y talentoso escritor jalisciense Juan Rulfo: *Pedro Páramo* (1966, dirección de Carlos Velo) y *El gallo de oro* (1964, dirección de Roberto Gavaldón).¹² Las exageradas esperanzas puestas en estos dos filmes —especialmente en *Pedro Páramo*— provocaron una decepción más pronunciada porque los resultados parecían no haber igualado la calidad de las fuentes en que se habían inspirado.

Carlos Velo, en particular, sintió el peso de una oportunidad desperdiciada y parecía atormentado cuando algunos entrevistadores lo interrogaron en años posteriores sobre su tentativa de llevar la gran novela de Rulfo a la pantalla grande. En una entrevista con José Agustín, por ejemplo, el exiliado gallego aceptaba las fallas de su adaptación, pero se disgustaba al hablar de las presiones ajenas que experimentó para cambiar su visión original. “Me siento frustrado”, dijo indignado el director, “con la realización de *Pedro Páramo*”.¹³ La justificación que ofrece Velo a continuación se convierte a lo largo de los años en un tropo personal destinado a explicar las deficiencias de la adaptación. Plantea el director que la culpabilidad corresponde a otros y que los largos años de actividad creativa que dedicó al proyecto no se habían desaprovechado. Condujeron más bien a la creación de una obra artística lograda y loable: el *script* cinematográfico. “Mi guion no pude filmarlo”, explicó el cineasta, “se alegó que era muy largo, cuando sabemos que hoy las películas no tienen medida; se sugirió que era muy fuerte no para la censura sino para ‘nuestros públicos’”. Velo continuaba: “La maldita circunstancia de ser mi primera película profesional me hizo cometer el error de aceptar... estas ‘amables sugerencias’ que hicieron híbrido, frío, el *film*, cuando contaba con un guion magnífico”.¹⁴

Tanta confianza tenía el cineasta en la calidad de su libreto que indicó su deseo de verlo publicado, algo que no logró hacer antes de su muerte en 1988.¹⁵ El presente volumen tiene, en esta sección, el propósito de realizar el anhelo de Carlos Velo y poner a disposición del público especializado y los aficionados guiones cinematográficos de gran valor que, como éste, han languidecido demasiado tiempo en el olvido. El director de *Pedro Páramo* esperaba que una lectura de ese texto fílmico revelase la calidad de una iniciativa que se desperdició, según él, por la intervención inoportuna de fuerzas ajenas. Ahora, por primera vez, es posible poner a prueba el reclamo de Velo y determinar si tiene mérito el entusiasmo que expresaba el cineasta por su guion. Sin embargo, el alcance del presente volumen va más allá de una simple comparación entre libreto y filme. Más bien, los *scripts* que se reúnen aquí —*Pedro Páramo* y, asimismo, dos versiones de *El gallo de oro*— son textos de enorme valor para la tradición creativa de México y de Latinoamérica. En primer lugar, ambas iniciativas fueron testigos de la intervención cinematográfica de tres de los escritores más significativos de la narrativa del siglo xx: Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Cada uno de estos novelistas innovadores cultivaba una pasión por el séptimo arte y tanteó la posibilidad de hacer una carrera secundaria en ese medio artístico. Es la doble pasión artística que compartían —una literaria y la otra fílmica— la que reunió a estos íconos de las letras latinoamericanas cuando, al principio de los sesenta, Fuentes y García Márquez aceptaron participar en la redacción de sendos guiones cinematográficos para las únicas dos novelas que publicaría el escritor jalisciense.

El episodio fílmico que forma parte de las carreras creativas de estos tres autores no es desconocido. Por cierto, la fascinación que tenían por el cine se menciona con frecuencia en biografías, investigaciones académicas y reportajes que aparecen de tiempo en tiempo en los periódicos mexicanos. No obstante, sorprende lo poco que todavía se sabe de los detalles de la intervención de Fuentes y García Márquez en la redacción de *Pedro Páramo* y *El gallo de oro*. Uno de los objetivos de esta antología es que el acceso a estos dos guiones despierte la curiosidad de los que se interesan en la narrativa de los tres autores, cuyos caminos se cruzaron en el cine.

Pero la importancia de estos libretos no se limita a su vinculación con el mundo literario. Las iniciativas fílmicas a que corresponden reunieron en todas sus fases de producción a muchos de los artistas y técnicos más significativos de la historia del cine nacional. Carlos Velo y Roberto Gavaldón se entusiasmaron con la obra del joven escritor jalisciense y vieron *Pedro Páramo* y *El gallo de oro* como puntos importantes en sus carreras. Ambos recurrieron a Manuel Barbachano, y este prestigioso productor los apoyó con todo su peso financiero y profesional. Los dos proyectos compartían además algunos de los técnicos más respetados del cine mexicano (Gloria Schoemann como editora, por ejemplo, y Gabriel Figueroa como cinefotógrafo) y ostentaban bandas sonoras basadas en el talento de dos figuras icónicas (Lucha Villa canta como la Caponera en *El gallo de oro*, mientras que Joaquín Gutiérrez Heras se encarga de la partitura de *Pedro Páramo*). Y, a pesar de algunas elecciones controvertidas (siendo la de John Gavin en el papel protagónico de *Pedro Páramo* el

ejemplo más conocido), los repartos de ambas cintas incluían a buen número de intérpretes muy competentes, como Ignacio López Tarso, Pilar Pellicer, Narciso Busquets y Graciela Doring, entre otros.

Finalmente, la presente edición de tres libretos rulfianos ofrece a los especialistas y otros interesados una nueva veta para entender mejor los nexos entre la literatura y el cine en México. Desde 1932, cuando Antonio Moreno dirigió el primer largometraje sonoro de México, *Santa*, basado en la novela homónima de Federico Gamboa, el cine mexicano ha vuelto la vista hacia su riqueza literaria para llevar sus historias a la pantalla grande. A mediados de la década de 1950, Juan Rulfo obtuvo gran fama con la publicación de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* y se convirtió en un escritor atractivo para el séptimo arte. Varios cineastas se acercaron al jalisciense para plantearle adaptaciones en un momento en que éste se entusiasmaba con las posibilidades creativas y económicas que esperaba encontrar en el medio cinematográfico.

Juan Rulfo y el cine

A pesar de ser más conocido por su narrativa, Juan Rulfo tenía también una vocación por la imagen visual y era un excelente fotógrafo, como confirma el auge reciente del interés en su obra fotográfica y el acceso a ella. Rulfo empezó a captar imágenes en la primera mitad de los años treinta y practicaría esa forma artística de manera seria en el mismo momento —las décadas de 1940 y 1950— en que estaba más activo como autor literario. Rulfo, cuando escribía, imaginaba el efecto visual de sus palabras, y es lógico suponer que el autor habría confiado en su pasión por la imagen fotográfica y sus conocimientos en torno a ella al trabajar en la narrativa. La tendencia visual de la ficción de Rulfo, sin embargo, puede haberse inspirado en otro medio artístico visual que le fascinaba: el cine. En efecto, Rulfo era, como sugiere su viuda, “un espectador consumado del cine”.¹⁶

Con la publicación de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, el jalisciense sentía cierta presión por emprender nuevos empeños artísticos. La fama de que gozaba el joven escritor con la recepción entusiasta de sus dos obras maestras le abrió la posibilidad de explorar en el cine su interés por la imagen visual. En la década posterior a la publicación de *Pedro Páramo* (1955-1966), Rulfo se involucró de modo significativo —aunque no del todo satisfactorio— en el mundo del cine. El séptimo arte le parecía una fuente imaginativa fecunda, y el jalisciense se dedicó en los cincuenta a trabajar en varios proyectos filmicos. Participó en esos años en la producción de por lo menos nueve cintas como escritor, asesor histórico, *stillman*, explorador de locaciones y, en una ocasión, como actor secundario.¹⁷ Asimismo, hay evidencias de que el autor sostenía en estos años diversos contactos con el medio filmico. Imaginaba otros proyectos que podía escribir para el cine y desarrollaba amistades con numerosos cineastas: productores, directores, fotógrafos y actores.¹⁸ La cantidad de conexiones que tenía con la industria cinematográfica en la década que siguió a la publicación de sus obras maestras nos muestra que tomaba en serio la posibilidad de una carrera artística basada en la imagen visual.

Pero Rulfo era además la cabeza de una pequeña familia y el joven escritor sentía una creciente necesidad de encontrar nuevas fuentes de ingresos económicos. Cuando publicó *El Llano en llamas* en 1953 y *Pedro Páramo* en 1955 lo hizo con el apoyo económico del Centro Mexicano de Escritores. Había abandonado en 1952 un puesto estable en la compañía Goodrich Euzkadi y no aceptaría un trabajo duradero hasta 1962, cuando ingresó como editor al Instituto Nacional Indigenista (INI). La doble tensión que sentía Rulfo entre la publicación de *Pedro Páramo* y su vinculación con el INI —una artística y la otra económica— se refleja en la multitud de tareas a que se dedicó el autor en estos años tumultuosos, pero llenos de actividad creativa.¹⁹

Para mediados de los cincuenta varios escritores (Mauricio Magdaleno y José Revueltas, entre otros) habían colaborado en libretos para diversos directores y podrían haber sido modelos importantes para el joven narrador (como lo serían después también para Fuentes y García Márquez). Rulfo redactó su segunda novela, *El gallo de oro*, entre 1956 y 1957, con la idea de adaptarla a la pantalla grande y, más o menos en esa misma época, trabajó con Emilio Fernández en el libreto que ese director usaría en 1962 para filmar *Paloma herida*.²⁰ Otra ruta creativa y económica que existía para Rulfo era la venta de los derechos de sus textos ya escritos. *Talpa* (1955, dirección de Alfredo B. Crevenna), la primera adaptación fílmica de una obra rulfiana, estaba en pre-producción antes de aparecer *Pedro Páramo* en marzo de 1955. A pesar de la molestia que sentiría después por los resultados de ese proyecto fílmico, Rulfo todavía pudo tener en ese momento deseos de ver aparecer en la pantalla grande más obras suyas. En una entrevista que se le hizo durante la post-producción de *Talpa*, por ejemplo, Rulfo respondió enfadado a un reporte periodístico que había sugerido que el autor ya “no vendería obras para adaptarse al cine”. “Si me las piden”, declaró el jalisciense, “las seguiré vendiendo”.²¹ La causa del fastidio que expresó Rulfo en esta respuesta es difícil de establecer con precisión. El autor se frustraba de vez en cuando con las inexactitudes de periodistas y críticos y pudo haber manifestado aquí un simple desencanto con un detalle mal interpretado. Aun así, es probable que la intención del autor refleje, además, la esperanza que albergaba todavía en ese instante de que el cine pudiese satisfacer a un tiempo sus ambiciones creativas y sus necesidades económicas. Es razonable imaginar que el novelista aprobó las adaptaciones de *Pedro Páramo* y *El gallo de oro* con el mismo optimismo. Lo seguro es que los varios cineastas y escritores que se dedicaron a estas dos iniciativas se entregaron con entusiasmo a su faena y atraídos por la oportunidad de filmar argumentos de un joven y talentoso novelista. La historia del esfuerzo de traducir las novelas rulfianas al séptimo arte merece contarse, y a ella me dedico ahora, limitándome en este primer espacio, sin embargo, a la labor de los guionistas que trabajaron para redactar el libreto de *Pedro Páramo*. En la segunda parte de este volumen dos estudios sobre las dos versiones del guion de *El gallo de oro* (y éstas mismas) hacen lo propio sobre la segunda novela de Rulfo, de la mano de José Carlos González Boixo y Fernando Mino Gracia.

Pedro Páramo: De la novela al guion

Para finales de marzo de 1966, Carlos Velo había terminado dos meses de rodaje y se metía a los laboratorios de los Estudios Churubusco con 38 rollos de *rushes* de *Pedro Páramo*.²² El optimismo que se sentía en ese momento con respecto a la cinta era formidable. La iniciativa, respaldada por Producciones Barbachano Ponce, CLASA Films y el Banco Nacional Cinematográfico, tenía un presupuesto de unos 3 millones quinientos mil pesos y se basaba en una novela que ya se consideraba una de las máximas expresiones de la literatura nacional. Contaba con un elenco atractivo, un equipo talentoso y un director que se había dedicado más de media década a llevar el proyecto a la pantalla grande. Un reporte anónimo que apareció el 29 de marzo de 1966 en las páginas del periódico capitalino *Esto* lleva un título que muestra la esperanza desbordante que la cinta generaba: “‘*Pedro Páramo*’, ¿El film más importante de nuestro cine?...”. “[Q]uizás sea”, anuncia el artículo, “la cinta más ambiciosa de toda la historia del cine mexicano... ‘*Pedro Páramo*’ se ha hecho en serio. No es la forma en que nuestro cine trabaja habitualmente. Por falta de ambición algunas veces, por estrechez económica las más, el cine mexicano tiene que hacerse a las carreras y terminarse al grito de ¡‘Ai’ se va!...”.²³ El tono de este recorte no es aislado; refleja el optimismo de una cobertura extensa de los medios de comunicación durante los largos meses de la pre-producción hasta la post-producción. El cine mexicano se encontraba en una época de crisis que afectaba la cantidad y la calidad de las películas rodadas y *Pedro Páramo* representaba para muchos una iniciativa que podía romper el *status quo* y reanimar la industria cinematográfica nacional.

Pedro Páramo quedó listo a finales de 1966 y se estrenó el 26 de enero del año siguiente. Se exhibió como el primer experimento de la llamada “exhibición vertical” (o sea, simultánea) en diez cines de la ciudad de México antes de representar al país como la selección oficial en el Festival de Cannes. A pesar de estos y algunos otros logros, la decepción con que se llegó a identificar la cinta se percibió casi inmediatamente: la crítica nacional reaccionó con frialdad hacia la obra, que ganó sólo dos Diosas de Plata menores en 1968 (Graciela Doring a mejor actriz de cuadro y Julián Pastor a revelación),²⁴ y algunos espectadores en la exhibición de Cannes abandonaron la sala antes de terminarse la proyección.²⁵ La promesa inicial del proyecto se volvió, como indicaría Emilio García Riera, “un descalabro para su productor Barbachano Ponce y su director Carlos Velo...”.²⁶

Carlos Velo y el “proyecto más grande de mi vida”

Cuando Juan Rulfo le concedió los derechos para filmar su primera novela a Carlos Velo, el cineasta gallego aún no había dirigido ningún largometraje de ficción. Algunos han subrayado esta inexperiencia al condenar la elección de Velo para encabezar la filmación de la magistral novela del escritor jalisciense. A pesar de una recepción fría que ha perdurado en los años posteriores al estreno de *Pedro Páramo*, no creo que la presencia de Velo haya sido un desatino evidente. Por cierto, Velo había sido una figura importante en el movimiento documentalista español de los años treinta, hasta exiliarse en México en 1939 después del fracaso de la causa republicana. En su país adoptivo, Velo había trabajado en el campo de los

noticiarios, donde “dirige, asesora y edita”, en sociedad con Manuel Barbachano, los programas Cámara, Cine-Selecciones, Tele-Revista y Cine-Verdad.²⁷ Participó en una cantidad impresionante de producciones creativas (muchas con el apoyo de Barbachano) que vacilaban entre el documental y el filme de ficción. Fungió en 1953 como escritor y supervisor para uno de los capítulos de la aclamada cinta *Raíces* (dirección de Benito Alazraki) y en 1956 dirigió *Torero*, un largometraje documental inspirado en las técnicas de las películas de ficción. Aunque nunca logró establecerse del todo como director de largometrajes de ficción, el exiliado gallego siguió activo el resto de su vida en la industria cinematográfica mexicana.²⁸ Dirigió numerosos documentales y muchos lo consideran el padre del documental en México. Fue uno de los fundadores y el primer director del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), donde su influencia sigue inspirando a las nuevas generaciones de cineastas.

Además de hacer gala de una preparación ecléctica, Velo gozaba a finales de los cincuenta de dos ventajas que le ayudaron a obtener la oportunidad de dirigir *Pedro Páramo*: había establecido la ya mencionada y prolífica relación profesional con Manuel Barbachano y vivía al lado de Juan Rulfo en la calle de Nazas 45 (Rulfo vivía en el departamento B, Velo, en el D) de la Colonia Cuauhtémoc.²⁹ Sería erróneo infravalorar la importancia de las relaciones que Velo pudo establecer con el novelista y con un productor que, desde 1955, se había apasionado por la posibilidad de rodar películas sobre la obra rulfiana.³⁰ Es posible, sin embargo, que lo que más distinguiera a Velo como candidato para dirigir *Pedro Páramo* fuera su pasión por el proyecto. Los orígenes de la iniciativa se remontan a septiembre de 1960 (si no antes), cuando el exiliado gallego le propuso la idea a Barbachano.³¹ El productor, según Velo, se burló de un proyecto fílmico que le parecía imposible. Inspirado por el reto, Velo le presentó unos días después una “línea argumental” que interesó a Barbachano. Alentado por el productor, Velo se comprometió enteramente con la iniciativa y dedicaría gran parte de los siguientes seis años a los preparativos para llevar la novela rulfiana a la pantalla grande. “Por eso te escribo”, aclaró Velo en una carta que el cineasta le escribió al novelista en marzo de 1961 y conservada por la Fundación Juan Rulfo. “Por Pedro Páramo, el proyecto más grande de mi vida y en el que he seguido trabajando con un entusiasmo creciente”.³² El exiliado gallego no tomó a la ligera la responsabilidad de adaptar la novela, y hasta viajó en 1961 con Rulfo al sur de Jalisco y sus alrededores en busca de locaciones para la filmación de la película y para recorrer la geografía que tanto había inspirado al creador de *Pedro Páramo*.³³ En efecto, Velo se entregó de tal forma a su primer largometraje de ficción que varios miembros de la producción indicarían después que esa dedicación maniática y minuciosa paralizó al director en el momento de rodar. Pasó “años de infinitas discusiones, dudas y vacilaciones,” apunta el crítico Emilio García Riera, “guiadas por el prurito de asegurar algo tan imposible como una obra perfecta”.³⁴ A pesar de sus debilidades, la primera adaptación de la novela de Juan Rulfo tiene sus logros, entretiene y sigue proyectándose en la televisión, en cineclubes y en homenajes a Juan Rulfo y Carlos Velo. La atracción del filme se debe, entre otras cosas, a la estatura de los escritores que colaboraron en la redacción del guion.

Los co-guionistas: Carlos Fuentes, Manuel Barbachano y Gabriel García Márquez

Si la idea original de filmar *Pedro Páramo* y los primeros esbozos de la adaptación cinematográfica pertenecían a Carlos Velo, ese esfuerzo solitario de redacción pronto se convirtió en una iniciativa colectiva y durante los siguientes años el libreto pasó por las manos de un largo desfile de “literatos y cineastas de prestigio”³⁵ cuyos nombres, en la mayoría de los casos, no aparecen acreditados en la cinta ni en el guion. Estos incluían, según un informe, a José Revueltas, Juan de la Cabada, Julio Alejandro, Juan García Ponce y Gabriel García Márquez.³⁶ El nombre más sugerente de este catálogo de colaboradores es el del futuro Premio Nobel colombiano. Volveré a su intervención después de examinar la de los dos individuos cuyos nombres sí aparecen al lado del de Carlos Velo como co-guionistas, tanto en la portada del guion como en los créditos de la cinta: Carlos Fuentes y Manuel Barbachano.

Es notable que Manuel Barbachano aparezca como escritor en el libreto de *Pedro Páramo* cuando ese no es el caso para *El gallo de oro*. No sé si esa designación indique que el productor haya tenido un papel más significativo en la redacción del texto de Velo que en el de Gavaldón, o si se debe simplemente a obligaciones sindicales. Sea como sea, es dudoso que Barbachano haya intervenido en el proceso minucioso de preparación del *script*. No quiero proponer con esa suposición, sin embargo, que el cineasta no haya colaborado de alguna forma en la adaptación de *Pedro Páramo* (o de *El gallo de oro*). En efecto, cuando Velo preparó en 1960 la primera “línea argumental” para *Pedro Páramo* fue Barbachano quien la leyó y animó al director a continuar con el proyecto. Se supone, además, que el productor había ofrecido valiosos comentarios y sugerencias para la revisión de ese primer borrador y para cada una de las múltiples versiones del documento que compuso Velo.³⁷ En ese sentido, es innegable la importancia de una persona cuya presencia fue fundamental y evidente desde los primeros momentos de la iniciativa. Asimismo, Barbachano cultivó una relación temprana con Rulfo y lo contrató como asesor histórico durante la filmación de *La Escondida* a finales de 1955, probablemente para granjearse al joven y talentoso escritor y así poder rodar películas basadas en su obra. Y cuando produjo en años posteriores dos de las adaptaciones rulfianas más icónicas, el productor se estableció como una de las figuras más destacadas y ubicuas dentro de la bitácora fílmica del escritor jalisciense.

Carlos Fuentes, el último miembro del trío acreditado como guionista de *Pedro Páramo*, se entusiasmó, al igual que Velo y Barbachano, con las posibilidades cinematográficas de la narrativa rulfiana y prestó sus talentos a no menos de tres adaptaciones del jalisciense (*Pedro Páramo*, 1966; *El gallo de oro*, 1964 y *¿No oyes ladrar los perros?*, 1975, esta última dirigida por François Reichenbach) antes de frustrarse ante el medio y abandonar la redacción de guiones durante el resto de su vida. Al principio de los sesenta, sin embargo, se entregó felizmente a la adaptación de *Pedro Páramo* (y a la de *El gallo de oro* poco después) y fue, a diferencia de Barbachano, un colaborador esencial en la redacción del *script*. Por cierto,

sería difícil sobreestimar la ayuda que el joven novelista brindó a Carlos Velo.

Desconozco el momento preciso en que Fuentes se incorporó al proyecto y quién fue el catalizador principal (¿Barbachano o Velo, o tenía Rulfo alguna influencia en la decisión?) para invitarlo a colaborar como co-guionista. Lo seguro es que empezó a trabajar con Velo en los primeros años sesenta, quizás poco después de que Velo hubiera hecho, a finales de 1960, la primera versión del guion que enseñó a Barbachano, aunque es más probable que la intervención de Fuentes pertenezca a 1961 o 1962. En efecto, para 1962 (si no antes) se había terminado una versión del guion que estaba suficientemente pulida para que la imprimiera la productora a partir de un original mecanografiado y que ya llevaba los nombres de los tres individuos que aparecerían también como guionistas en la versión definitiva del libreto: Velo, Fuentes y Barbachano.³⁸ Esta temprana cronología para datar la participación de Fuentes es llamativa, ya que los primeros años de esa década fueron muy productivos para el joven escritor: había cimentado su lugar en los círculos literarios con la publicación en 1958 de *La región más transparente*; publicó *Las buenas conciencias* en 1959, seguida en 1962 por *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, siendo esta última la novela que muchos consideran la más importante de la que sería una larga y fecunda carrera literaria. La cercanía entre la redacción del libreto para *Pedro Páramo* y la de *La muerte de Artemio Cruz* plantea la cuestión de la semejanza que puede existir entre ambas obras. Desde luego, la lectura cuidadosa que Fuentes hizo de la novela rulfiana —aún antes de unirse a la iniciativa de Velo— fue una experiencia transformadora para el novelista capitalino, y el lector de *La muerte de Artemio Cruz* podrá encontrar numerosas conexiones entre esa novela de Fuentes y la de Rulfo. ¿Existen resonancias también entre *La muerte de Artemio Cruz* y el *script* que preparó Fuentes con Carlos Velo? ¿O el de *El gallo de oro* que redactó después con Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón? Ésas son algunas de las preguntas que el acceso a estos libretos rulfianos deja en manos de los investigadores y lectores interesados.

Para Velo, la intervención de Fuentes fue imprescindible: “Todo el mérito,” dice el director en una entrevista, “es de Carlos Fuentes, que fue un colaborador entusiasta, tenaz; era su primera adaptación. Él la considera su aprendizaje”.³⁹ Fuentes habló poco de los detalles de la adaptación que hizo de la novela maestra de Juan Rulfo y no sé muy bien qué pensaba de su primer esfuerzo de traducir un texto literario a la pantalla grande. Tampoco sé si la modestia de Velo en la cita anterior se fundamentó en una apreciación verdadera de los esfuerzos de su co-adaptador, o si representaba un intento de compartir con alguien más el dolor de una recepción crítica bastante fría. Tal vez sean las dos cosas. No dudo que Velo estaba feliz (como él dijo en tantas ocasiones) con el trabajo de Fuentes, pero el énfasis que puso en la inexperiencia de su socio parece tener la intención de minimizar su propia responsabilidad. Una anécdota que compartió Velo en la misma entrevista revela la tendencia del director a aceptar su responsabilidad y limitarla a la vez. Sugiere, además, la susceptibilidad que Fuentes debía haber desarrollado por los problemas con la cinta. Cuenta el director que el novelista vio la película en París con intelectuales como Julio Cortázar, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier:

“a algunos les gustó, a otros no, se pusieron a discutir; yo estaba bastante satisfecho, pero Fuentes no, porque le hicieron críticas a su adaptación. Pero yo me hago responsable; creo que es la mutilación de la adaptación al realizarse lo que produce este efecto”.⁴⁰

Fuentes nunca se sintió del todo cómodo dentro de la industria cinematográfica y trabajó poco en textos fílmicos después del estreno de *Pedro Páramo* en 1967. En una entrevista de 1973, por ejemplo, un estudioso que no parece conocer el trabajo que Fuentes ya había hecho como guionista, le preguntó al escritor: “Así pues, no te provoca la idea de escribir el argumento para una película, ni tampoco dirigirla”. Fuentes responde, subestimando su producción fílmica: “No, no, no. Cuando he escrito para el cine, tengo una carga literaria excesiva; no tengo el *flair* del cine. Lo amo mucho, me gusta mucho, yo creo que soy un buen espectador de cine, nada más”.⁴¹ Esta opinión despectiva con respecto a sí mismo no es definitiva, por cierto, y parece matizada con cierta modestia humorística. El acceso que ofrece el presente tomo a dos libretos en los que Fuentes participó exige una evaluación más completa del legado del autor de *Aura* como guionista y del lugar de esta actividad dentro de su bitácora creativa.

Aunque Fuentes fue su colaborador más importante, Velo no vaciló en reclutar a otros individuos que podían ayudarle a afinar su guion. Es escasa la información que he podido encontrar para iluminar la naturaleza de esta colaboración no acreditada. Sorprende, en particular, lo poco que se sabe del papel de Gabriel García Márquez como lector del *script* para *Pedro Páramo*, especialmente cuando la carrera fílmica y literaria del colombiano se asociaba tan íntimamente con su llegada a México y con el vínculo que desarrolló con los textos rulfianos. No era muy conocido el futuro Premio Nobel cuando llegó en junio de 1961 a la capital mexicana, como él explicó en una cita frecuentemente repetida, “con veinte dólares, mi mujer, un hijo y la idea fija de hacer cine”.⁴²

Esa predilección cinematográfica no era nueva cuando llegó García Márquez al país que le daría refugio el resto de su vida. El colombiano había sido aficionado del séptimo arte desde la juventud y acreditaría la influencia de un amigo, el cineasta y escritor Álvaro Cepeda Samudio, por haberlo empujado años antes hacia una carrera alternativa en el cine: “Para mí el cine no era más que una diversión y lo seguía muy poco. [Y llegó Álvaro] con la locura que ésa era la gran cultura del siglo xx. Andamos metidos en esos cines que había en Barranquilla, estupendos, que no tenían techo. Que salían las películas bajo las estrellas, con luna llena. Y allí me interesé tanto por el cine que cuando llegué a *El Espectador* yo logré que me dejaran hacer la crítica de cine”.⁴³ Cuando se cerró súbitamente ese periódico bogotano a principios de los sesenta, García Márquez, quien se ubicaba como corresponsal en Europa, se encontró sin empleo y sin dinero y dirigió la mirada hacia la capital mexicana y su industria fílmica, ya consolidada. La mudanza a México fue un paso fortuito para el novelista, quien, con el tiempo, encontraría en su nuevo hogar las condiciones que le permitirían ganarse la vida y cultivar sus afinidades creativas, primero como cineasta y luego como escritor.

La celebridad estaba todavía en el futuro, sin embargo, y el colombiano no tuvo éxito inmediato en su propósito. Alvaro Mutis recibió en México a su amigo y pronto lo puso en contacto con la gente de cine. El productor

Gustavo Alatríste contrató al novelista, por ejemplo, pero para ayudarlo a editar dos revistas populares y no como guionista. Aunque el colombiano trabajara en esta época en ideas para el cine, su suerte sólo cambió cuando conoció a otro influyente productor de la industria mexicana: Manuel Barbachano. El cineasta yucateco le pidió a García Márquez en 1963 una adaptación de *El gallo de oro*, la novela inédita que Juan Rulfo había escrito entre 1956 y 1957 para que se llevara a la pantalla grande.⁴⁴ El colombiano no conocía la obra de Rulfo cuando arribó a México dos años antes, pero podría haber sido el entusiasmo que demostraba por el escritor jalisciense lo que le llamó la atención a Barbachano.

Según una conocida anécdota, García Márquez le preguntó a Álvaro Mutis poco después de instalarse en México sobre qué libro de un autor mexicano debía leer. Cuando su amigo le recomendó *Pedro Páramo*, el colombiano devoró la novela como una revelación: “Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura... Al día siguiente leí *El Llano en Llamas* [sic], y el asombro permaneció intacto. Mucho después, en la antesala de un consultorio encontré una revista médica con otra obra maestra desbalagada: *La herencia de Matilde Arcángel*. El resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor, porque todos me parecían menores”.⁴⁵

Con el *Pedro Páramo* de Velo languideciendo en la pre-producción, Manuel Barbachano decidió emprender otro proyecto rulfiano que tenía pendiente: *El gallo de oro*, basado en la historia homónima que el jalisciense había escrito media década antes. Urgía terminar una adaptación de esa novela corta y el productor acudió a García Márquez cuando un amigo mutuo, Mutis, se lo recomendó como el candidato perfecto. El joven novelista había explorado en su propia ficción el mundo de los galleros (*El Coronel no tiene quien le escriba*, 1961) y había devorado con entusiasmo la obra rulfiana. García Márquez llegó a México precisamente para buscar oportunidades como ésta, y el escritor que quiso hacer cine pasaría los últimos meses de 1963, todo el año de 1964 y gran parte de 1965 redactando textos cinematográficos.⁴⁶

García Márquez trabajó el guion primero y Carlos Fuentes se sumó al proyecto sólo cuando Barbachano opinó que los diálogos estaban escritos “en colombiano”.⁴⁷ El dúo, según Gerald Martin, pasó cinco largos meses discutiendo con el director sobre el guion sin llegar a ninguna parte.⁴⁸ Roberto Gavaldón rodó *El gallo de oro* entre el 17 de junio y el 24 de julio de 1964 y la cinta se estrenó el 18 de diciembre del mismo año. El contacto entre García Márquez y Rulfo en el cine no había acabado todavía, sin embargo. Ese mismo año, el novelista jalisciense aparecería por primera y última vez como actor en un papel secundario en *En este pueblo no hay ladrones* (1964), película basada en el cuento homónimo del colombiano. Dirigida por Alberto Isaac, la iniciativa gozó de la participación de una cantidad variopinta de artistas e intelectuales afamados de la época: Luis Buñuel, Alfonso Arau, Emilio García Riera, Arturo Ripstein, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, Juan Rulfo y el mismo García Márquez, entre otros. Finalmente, las *oeuvres* creativas de estos dos artistas se volverían a cruzar cuando buscaron al futuro autor de *Cien años de soledad* para que leyera la más reciente revisión del guion de *Pedro Páramo*.

Carlos Velo ya había terminado múltiples ediciones de su propio *script* cuando se estrenó *El gallo de oro*. Aunque varias personas habían ofrecido sus opiniones sobre *Pedro Páramo*, persistía cierto descontento con el guion y se le pidió a García Márquez hacer una nueva revisión crítica, probablemente en algún momento de 1965. “No había acabado de escapar al deslumbramiento [de mi primera lectura de Rulfo]” explicó el colombiano, “cuando alguien le dijo a Carlos Velo que yo era capaz de recitar de memoria párrafos completos de *Pedro Páramo*. La verdad iba más lejos: podía recitar el libro completo al derecho y al revés, sin una falla apreciable, y podía decir en qué página de mi edición se encontraba cada episodio, y no había un solo rasgo del carácter de un personaje que no conociera a fondo”.⁴⁹ Fueron Velo y Carlos Fuentes, según el colombiano, quienes lo “invitaron a hacer una revisión crítica de la primera adaptación de *Pedro Páramo* al cine”.⁵⁰ Otros estudiosos, mientras tanto, han señalado que la invitación vino más bien de Barbachano, un productor que ya había contratado antes al colombiano como guionista *freelance*.⁵¹ El futuro Premio Nobel removi6 las aguas con otra posibilidad, sin embargo, al señalar, en otra ocasi6n, que había leído el guion de *Pedro Páramo* para desempeñar una funci6n específica: “yo entré a trabajar como abogado de Rulfo”.⁵²

Esta declaraci6n de García Márquez —o sea, que se uni6 al proyecto para proteger los intereses de Rulfo— es significativa y sugiere, entre otras cosas, que el jalisciense conocía el libreto de Velo y Fuentes y que tenía dudas en cuanto a su calidad. En cuanto al colombiano, es difícil saber cuál fue su aportaci6n al libreto o si el autor de *El Llano en llamas* estaba consciente de los cambios que hubiese sugerido. En su biografía del novelista sudamericano, Dasso Saldívar desaprueba la participaci6n de tantos individuos en el afinamiento del guion y prefiere distanciar a García Márquez y a Carlos Fuentes de la versi6n definitiva del guion y de la pel6cula que se rod6: “El guion original había sido escrito por Fuentes, pero el director, Carlos Velo, estaba muy inseguro y quería un guion casi científico, sometiéndolo a la consideraci6n de un sinnúmero de técnicos y escritores... Cuando llegó a las manos de García Márquez, el trabajo de Fuentes estaba irreconocible: cada cual le había agregado o quitado retazos de aquí y de allá”.⁵³

Pese a su participaci6n en el filme, el colombiano se quej6 del resultado final. Otros críticos de cine estuvieron de acuerdo con García Márquez y la pel6cula, que era el proyecto más ambicioso de 1966, ha llegado a considerarse uno de los indudables desatinos del cine mexicano de su época. Irónicamente, la cinta iba a tener una influencia significativa en las carreras fílmicas y literarias de Fuentes y García Márquez. El futuro Premio Nobel, en particular, aprovech6 su experiencia con la obra de Rulfo (como lector y como guionista) para poder escribir su obra maestra, *Cien años de soledad*, que se publicó en 1967. “He querido decir todo esto”, declar6 García Márquez al hablar, en parte, de su intervenci6n en dos proyectos fílmicos rulfianos, “para terminar diciendo que el escrutinio a fondo de la obra de Juan Rulfo me dio por fin el camino que buscaba para continuar mis libros...”.⁵⁴ A pesar de las fallas que uno puede encontrar en las cintas *El gallo de oro* y *Pedro Páramo*, estos proyectos fílmicos dejaron una huella profunda en los anales del cine y de la literatura nacional e

internacional, en especial por la lectura cuidadosa de la obra de Juan Rulfo que hicieron dos de los escritores más importantes del siglo xx.

Pedro Páramo: *Guion vs. novela*

Una lectura simultánea de *Pedro Páramo* y del guion que la llevaría al cine revela momentos en que Velo y Fuentes prefirieron seguir de cerca a Rulfo y otros en que el dúo se alejó del original. Cada adaptación tiene la necesidad y el derecho de modificar elementos de la obra en que se inspira, y el espectador prudente reconoce tanto la ascendencia como la independencia del nuevo texto, sin caer en la falacia de buscar la fidelidad servil. Aun así, imagino que será acalorada la reacción de los admiradores de *Pedro Páramo* ante algunas de las decisiones que tomaron los guionistas al hacer la adaptación. Ciertas alteraciones que sufriría la novela rulfiana son inventivas y acertadas; otras sorprenden, confunden, e incluso frustran. La lectura del libreto es, a cada momento, sin embargo, un ejercicio fascinante y revelador.

En los años posteriores al estreno de *Pedro Páramo*, Carlos Velo admitiría los defectos que él también veía en su película. Sugirió, como ya se ha mencionado, sin embargo, que esas fallas se debían a un motivo principal: “mi guion no pude filmarlo”.⁵⁵ Velo aludió en la misma conversación a las presiones del cine comercial que hicieron imposible serle fiel a un libreto que, según su perspectiva, había interpretado tan hábilmente la novela rulfiana. Velo mencionó en ese momento sólo dos de las “amables sugerencias” (como él las llama) que lamentaba haber aceptado: la extensión (“se alegó que era muy largo”) y la (¿auto?)censura (“se sugirió que era muy fuerte no para la censura sino para ‘nuestros públicos’”).⁵⁶ Cada una de estas dos imposiciones coinciden en una modificación a su visión original, que parece haber molestado al director gallego profundamente: “Acepté suprimir otras muchas escenas claves...”.⁵⁷ La protesta de Velo ante escenas del guion que fueron eliminadas es difícil de aceptar del todo, sin embargo, cuando una comparación del libreto con la película demuestra, en la mayoría de los casos, que el director gallego siguió muy de cerca durante el rodaje los detalles de su texto definitivo. Hay excepciones a esta tendencia, sin embargo, y son ellas las que destacó el director para explicar la frustración personal que sentía con su propia película: “En lo síquico, en lo secreto, en lo intelectual hacen falta y me duelen como si me hubieran cortado un brazo; aún no me repongo del rencor por haberlo permitido”.⁵⁸ Velo enumeró en esta queja apasionada tres escenas que omitió de su cinta: “la del momento en que Pedro Páramo se enamora de Susana cuando son niños, la de Pedro pensando en ella sentado en el excusado, la de Doloritas Preciado quitándose las botas y aseándose en su día álgido para casarse con Pedro al día siguiente”.⁵⁹

La última de estas escenas (de Dolores preparándose para su boda) no existe en el guion definitivo ni en la versión de 1962 que he podido examinar. Sospecho, por lo tanto, que debe ser una de las primeras escenas que el director, por presiones ajenas, se vio obligado a eliminar de su libreto. Las otras dos pertenecen cronológicamente a la juventud de Pedro Páramo. Se encuentran en ambas versiones del *script* y su exclusión de la película debe coincidir con una decisión tardía de modificar ese texto

durante el rodaje. La primera muestra la época en que el futuro cacique, al borde de la madurez, se enamora de Susana San Juan al nadar en el río y volar papalotes con ella. La siguiente (con Pedro sentado en el excusado) revela la profunda ausencia que siente el mozo después de que abandonase el pueblo su compañera juvenil. Cada momento se destaca en el guion y funciona para aclarar lo que significa la hija de Bartolomé para Pedro Páramo cuando, años después, este dueño de la Media Luna domine Comala y tenga todo lo que pudiese querer, menos esa mujer y lo que ella representa para él.

La actuación de Pilar Pellicer como Susana es más que adecuada, pero falta algo en la película para convencernos del papel trascendental de este personaje. Creo que Velo aludía a esa ausencia al hacer notar el daño causado por la eliminación de los momentos que retratan la juventud de su protagonista. De alguna forma, la cinta necesita conectar mejor las acciones de Pedro como adulto con la añoranza que siente por una época idealizada que ha perdido. No creo, sin embargo, que la presencia de estas escenas excluidas hubiese solucionado del todo un problema que es, desde mi perspectiva, una de las fallas más notables de este primer intento de traducir *Pedro Páramo* a la pantalla grande: Velo y Fuentes abandonaron en gran medida el trasfondo profundamente metafórico de la novela rulfiana. Apenas se percibe en la cinta, por ejemplo, que esta mujer amada por Pedro Páramo se asocia en la novela con el agua (esto es, el río, la lluvia, el mar, el sudor) o que su apellido la adscriba metafóricamente al poder redentor de San Juan el Bautista. En efecto, la importancia arquetípica de Susana San Juan, quien se describe en la novela como “una mujer que no era de este mundo”,⁶⁰ desaparece casi del todo de la película filmada. Empero, una lectura del guion revela que la base arquetípica que predomina en la novela ya se había abandonado en gran medida en este primer paso del proceso de traducir la obra a la pantalla grande.

La inclinación de Velo y Fuentes a desatender el peso arquetípico de Susana se percibe en la atracción que Pedro siente por la amiga de la juventud, donde la característica de Susana que predomina es su sensualidad y no su importancia como símbolo.⁶¹ Volviendo a la escena del río, por ejemplo, Velo admitió en una ocasión que quería que su protagonista juvenil divisara, en una especie de despertar a la sexualidad, el vello púbico de su compañera mientras los dos nadaban, inocentemente desnudos.⁶² Un episodio en el que Pedro y Susana se bañan juntos en el río sí existe en el guion, aunque no se filmó en el momento del rodaje. No permanece en esa escena (ni en el guion definitivo ni en el de 1962), sin embargo, ningún rastro del erotismo naciente que Velo quería incluir y esa perspectiva puede verse como una de las “escenas claves” que Velo se sintió obligado a eliminar y cuya ausencia tanto le dolió. Aunque Velo tuviera que abandonar su visión original para ese episodio, el libreto que escribió al lado de Fuentes conserva el deseo de ver la sensualidad como el origen de la obsesión que el futuro cacique padecerá por Susana San Juan. En efecto, Velo volvió al tema de lo erótico a lo largo de su guion y de su película en un *leitmotiv* significativo, pero uno que nunca logra establecer que los estados emocionales que definen a estos personajes en años posteriores se entienden mejor en asociación con las experiencias que definieron sus juventudes.⁶³

En lo general, estoy de acuerdo con Velo cuando se queja de la supresión de escenas que exploraban la juventud de sus protagonistas y cuya presencia podría haber precisado mejor algunos elementos notables de la historia que se cuenta. No creo, sin embargo, que el guion que redactaron Velo y Fuentes hubiera resuelto del todo un desacierto significativo de la película. Para Velo y Fuentes, la raíz de la obsesión que domina al cacique y de la locura que agobia a su mujer se encuentra primordialmente en el deseo sexual. Esta interpretación de la obra rulfiana es, para mí, demasiado simplista y desconoce que la motivación de Pedro Páramo va mucho más allá del erotismo. A fin de cuentas, Susana San Juan, cuyo apellido sugiere el poder redentor del agua bautismal, es parte integral de una estructura metafórica que define la novela. Y esa mujer es, para el cacique, un símbolo de todo lo que ha perdido en la vida: el amor, sí, pero también la juventud, la familia, la inocencia y la redención.

Otro elemento del guion que Velo abandonó se percibe al principio del mismo cuando se coloca al pie de la primera página un epígrafe de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca: "Idos, sombras, que fingís hoy a mis sentidos muertos cuerpo y voz, siendo verdad que ni tenéis voz ni cuerpo, que desengañado ya, sé bien que la vida es sueño". La cita se reproduce en la película al concluir los créditos iniciales. Un fundido deja la pantalla completamente ennegrecida por un breve instante antes de abrir la primera escena donde Juan Preciado se sienta al borde de la cama en que agoniza su madre. Esta colocación privilegiada del epígrafe se contradice, sin embargo, cuando no aparece durante el resto de la cinta ninguna indicación clara de su importancia.

Una lectura del guion resuelve el misterio y revela una de las modificaciones más llamativas al mismo que Velo se vio forzado a aceptar: el viaje de Juan Preciado a Comala surge de la imaginación enfebrecida del protagonista en el momento de su muerte. Un *Dramatis personae* que se ubica al principio del guion ofrece el primer indicio de esta interpretación de la novela rulfiana. Estas hojas proveen detalles reveladores que nos permiten entender mejor ciertas maneras en que Velo y Fuentes pensaban acercarse a algunas de las omisiones que son parte integral de la desafiante novela escrita por Juan Rulfo. Aclara, por ejemplo, que la región sufre un episodio de fiebres que acaba no solamente con Dolores Preciado, sino también con Juan. En efecto, Doloritas, en las primeras líneas de diálogo, le implora a su único hijo que visite a su padre no sólo para "cobrárselo caro", sino también porque Comala tiene, según ella, "buen aire para curar tus fiebres" (Escena 1, #1). Juan, "con la mirada enfebrecida", responde: "—Así lo haré, madre. Si me alcanzan las fuerzas" (Escena 1, #2). En la siguiente escena, Juan Preciado se encuentra en el camino a Comala donde conoce al arriero Abundio Martínez. No será hasta el final del guion cuando se aclare el resultado de la fiebre de Juan y el significado de la cita de Calderón de la Barca. "En el guion que parecía definitivo," explicó Castellón Bracho, "todo terminaba con la muerte de Juan Preciado sobre el cuerpo de su madre recién muerta. De esa manera la historia, vista a través del recorrido de Juan en busca de su padre, aparecía claramente en su imaginación [*sic*] y los hechos tomaban su lugar en el campo de la metafísica, como fenómenos fantasmagóricos de un atavismo".⁶⁴

Los detalles de la muerte de Juan Preciado no se precisan en la novela, obviamente, y son una de las muchas lagunas que definen esta novela esquiva que desafía al lector. La decisión de Velo y Fuentes de concretar el cuándo y el cómo fallece este hijo de Pedro Páramo es un desvío de la historia original que personaliza su adaptación. Como lector de la novela rulfiana, yo no leo la experiencia fantasmagórica de Juan Preciado como la invención de una mente enfebrecida al borde de la muerte. Reconozco, sin embargo, que esta interpretación no tiene que verse como un desvío de la imaginación creativa de Rulfo. En primer lugar, Juan Preciado parece sufrir de fiebre en la novela en un momento —cuando está en la casa de Donis y su hermana— que muchos lectores asocian con su muerte, y es probable que los guionistas se hubiesen inspirado, en parte, en este detalle para justificar su interpretación.⁶⁵

Además, resulta notable que Rulfo mismo experimentase en otros textos con la estructura que define el guion de Velo: o sea, que en el instante antes de la muerte el tiempo se suspenda mientras el protagonista imagina una conclusión alternativa y más aceptable, pero que resulta ser una invención pasajera. El primero de estos textos, “Iba adolorido. Amodorrado de cansancio” (conocido a veces como “Los girasoles” y recogido en *Los cuadernos de Juan Rulfo*), no se publicó en vida de Rulfo y es dudoso que los guionistas lo hubiesen leído.⁶⁶ El segundo, titulado “El despojo”, es el argumento que Rulfo escribió para un amigo, el fotógrafo Antonio Reynoso, mientras los dos, acompañados por Rafael Corkidi, filmaron en 1959 el cortometraje homónimo.⁶⁷ Velo y Fuentes subrayaron la importancia de *La vida es sueño* para su interpretación, pero hay otros textos que reproducen mejor la estructura de su adaptación y que también pueden haber inspirado a los guionistas tanto como a Rulfo. El más obvio es “An Occurrence at Owl Creek Bridge” (1890) que compuso el escritor estadounidense Ambrose Bierce antes de desaparecer en el norte de México durante la Revolución. Varios escritores latinoamericanos se entusiasmaron por el cuento de este autor y ofrecieron variaciones personales de esa obra con su estructura imaginativa. Jorge Luis Borges escribió “El milagro secreto” (1944), por ejemplo, y después “El sur” (1949), mientras que Julio Cortázar se apropió de la idea de Bierce para redactar “La isla al mediodía” en 1966 (esto es, posterior al guion de *Pedro Páramo*).

La importancia del epígrafe de Calderón de la Barca y el vínculo que el filme parece compartir con otros textos se perdieron, sin embargo, cuando Velo abandonó la conclusión que él y Fuentes habían elaborado en el guion. Una de las escenas más inventivas del *Pedro Páramo* de Velo se ubica en el camposanto de Comala, donde Juan Preciado se acuesta sobre una tumba que se abre al sacudirse la tierra, echándolo a las profundidades de esa abertura donde —en el guion, pero no en la película— lo espera Dorotea. A pesar de la fuerza de este momento, no es la conclusión de la historia. En el libreto hay todavía otra escena que revela un giro que, a pesar de ser inesperado, aclara la alusión a *La vida es sueño* que da inicio a la obra. Esta última escena vuelve al principio de la acción, donde Juan Preciado sigue sentado al borde de la cama de su madre, quien acaba de fallecer. Ahora alcanzamos a ver que Juan Preciado muere no en Comala sino en Sayula, y al lado de su madre. Explica el guion: “El rostro anhelante de JUAN escucha el eco retardado de la voz maternal y en el último instante de

su vida, balbucea, sin aliento, las palabras de su propia agonía. —¡Pedro... Páramo!” (Escena 82, #307).

La pérdida de esta atrevida interpretación cambia por completo una de las perspectivas más novedosas del *script*, y agudizó el enfado que Velo sintió ante modificaciones forzadas que, según su perspectiva, fueron nocivas. La causa de fondo de esta modificación no se debió a la censura o a las exigencias de la producción. Se basó más bien en una condición que decidió imponer a la iniciativa el galán norteamericano que había aceptado protagonizar al dueño de la Media Luna. La elección de John Gavin para el papel estelar es una de las decisiones de Velo que más se ha censurado y que lamentaría el director en años posteriores. Las deficiencias de la actuación de Gavin no se debían a una falta de dedicación al proyecto. Por cierto, el actor extranjero aceptó felizmente el papel y llegó a México completamente dedicado a lograr la mejor interpretación de su vida.⁶⁸ Por cierto, el actor, cuya carrera se encontraba en declive en su país natal, esperaba infundir nuevo vigor a su trayectoria al aceptar lo que imaginaba sería un papel serio en una película de aliento. Había sólo un problema, según la perspectiva de Gavin: el guion destacaba al final de la historia no la muerte de Pedro Páramo, sino la de Juan Preciado.

Esta inversión de la conclusión de la novela rulfiana habría sido un elemento fundamental de la adaptación tal como la imaginaba Velo desde los primeros momentos. “En un principio”, explicó el director, “yo no vi como personaje central de la película a Pedro sino a su hijo Juan Preciado, que anda en su busca sin encontrarlo jamás.”⁶⁹ En efecto, la conclusión que se encuentra en el guion incluye una serie de planos (no filmados) que extiende la historia más allá de la muerte del cacique rulfiano. Gavin, quien había llegado a México para impulsar su carrera, no podía aceptar la conclusión de Velo y Fuentes que disminuía la importancia de su personaje dentro del filme. Gavin abogó por un retorno al desenlace original de la novela de Rulfo y Velo accedió, aceptando una alteración que tendría el efecto de hacer innecesario el epígrafe de Calderón de la Barca y de abortar la *raison d'être* de su adaptación.⁷⁰

Esta modificación, hecha a última hora, parece haber molestado en particular a Velo. Lo peor es que la escena que ahora da fin a la película y que debía consolidar el prestigio de Gavin resultó ser una de las más vituperadas de la cinta. García Riera, por ejemplo, parecía referirse a ella cuando sugirió que de todos los actores de la cinta “quien más parece un zombie es el apuesto y despistado intérprete de Pedro Páramo...”.⁷¹ Al final de la novela rulfiana, Abundio Martínez llega a la Media Luna y apuñala a su padre quien, sentado en su equipal, languidece ante la memoria de Susana San Juan. Gavin, para interpretar este momento clave, se levanta ensangrentado, extiende sus brazos hacia la distancia (como lo hacían los zombies de las películas mediocres de terror) y con su cuerpo rígido toma unos pasos tambaleantes antes de caer muerto con el cuerpo extendido en el suelo. La imagen se congela y aparece en la pantalla la palabra “Fin”.⁷² Siempre me ha decepcionado esta conclusión, que simplemente no se compara con el enigmático y arquetípico final que ofrece Rulfo de su rencoroso cacique. Aunque la falla más visible de la conclusión es la rigidez de la actuación de Gavin, su deficiencia es colectiva y pertenece a muchos. Ni la dirección de Velo ni la fotografía de Figueroa supieron representar el

peso mítico de la muerte del protagonista rulfiano. Y aunque el guion reconoce la importancia poética de ese fallecimiento, no ofrece ninguna pista sobre cómo se debe llevar a cabo: “LA CÁMARA RETROCEDE, con la imponente figura de PEDRO PÁRAMO, luego SUBE RÁPIDA, cuando el cacique cae, con un golpe seco contra la tierra polvorienta, que suena como si se desmoronase un montón de piedras” (Escena 80, #303).

Velo resintió profundamente las consecuencias de su decisión de alterar la conclusión de su adaptación y es lógico pensar que el cineasta hubiese imaginado que la raíz de la fría recepción de su cinta fuera esa aquiescencia. Es posible que tenga razón Velo en esa percepción. Aunque a mí no me convence el deseo de Velo de representar el viaje de Juan Preciado como la imaginación de una mente enfebrecida, es probable que otros estuviesen de acuerdo con Velo. Me fascina, sin embargo, la penúltima escena del *script* (#81), que sigue a la que desarrolla la muerte de Pedro Páramo. Ubicada en el panteón de Comala, esta escena juega con los sonidos y los silencios y representa una conversación desde la tumba entre Juan y Dorotea. Es un diálogo de ultratumba que, según mi perspectiva, hace mucha falta en la película. La escena es alucinante y culmina en un paneo de la cámara que revela “las inscripciones en cantería rústica, corroídas por los años” de los nombres de Pedro Páramo, Susana San Juan, Miguel Páramo, Ana Rentería y Damiana Cisneros. Imagino que el lector del guion de *Pedro Páramo* (y del de *El gallo de oro*) encontrará en él otras interpretaciones de la obra rulfiana —filmadas o no, acertadas o no— que le llamen la atención.

Conclusión: “Mi guion no pude filmarlo”

Veinte años después del estreno de la primera adaptación de *Pedro Páramo*, Mitl Valdez volvió a la obra rulfiana con sus propias obsesiones fílmicas para dirigir *Los confines* (1987), una cinta que, a diferencia de la de Velo, gozaría de una recepción entusiasta. A pesar de esa aclamación, el director ha confesado la angustia que sentía al intentar traducir a la pantalla grande el mundo rulfiano (la cinta adapta “Diles que no me maten”, “Talpa” y un segmento de *Pedro Páramo*). “Es muy difícil aproximarse a Rulfo”, explicó Valdez. “Aunque parezca contradictorio, la figura de Rulfo pesó mucho; mucha gente seguramente pensó que por ser una obra de Rulfo las tenía todas ganadas, porque me estaba apoyando en un escritor de gran prestigio. Pero no, fue justamente al revés”.⁷³ Carlos Velo había sentido también ese peso y lamentaría el resto de su vida su falta de tino al tratar de igualar la complejidad y la riqueza de la fuente de su inspiración.

La mediocridad de *Pedro Páramo* no se debe, sin embargo, a la falta de preparación de su director, quien se entregó durante más de media década al proyecto. Velo convocó la ayuda de Carlos Fuentes, de Juan Rulfo, de Gabriel García Márquez y de muchos otros artistas de renombre para preparar y afinar hasta nueve versiones del libreto cinematográfico. Cuando se hizo obvia la frialdad de la crítica hacia su cinta, Velo se refugió en una fe inquebrantable en la calidad literaria de esa adaptación escrita. Si sólo hubiera podido filmar ese guion sin tantas intervenciones ajenas, imaginaba el director, sus preparativos no se habrían malogrado. Una

comparación detallada de los dos textos —el escrito y el filmado— confirma en parte la opinión de Velo. Ciertamente, su guion sufrió numerosas alteraciones nocivas al ser traducido a la pantalla grande. Tal examen minucioso de ambos textos indica, sin embargo, que un rodaje que fuera más fiel al libreto no hubiese resuelto todos los problemas de la película.

No obstante, Velo expresó su deseo de ver publicado el libreto que tanto admiraba. “Algún día,” explicó el cineasta, “publicaré mi guion y explicaré lo que nunca debe aceptar un realizador cuando está seguro de su obra”.⁷⁴ Esta resolución del director, en combinación con la intervención de tantas figuras imponentes en la redacción de los *scripts* para *Pedro Páramo* y *El gallo de oro*, exige de los lectores y espectadores profesionales y aficionados de la narrativa y del cine latinoamericanos una revisión seria de los guiones en que se basaron las primeras adaptaciones de las dos novelas de Juan Rulfo. Además, es un placer, tantos años después del fallecimiento de Carlos Velo, ver finalmente publicado su guion.