

II. ARTÍCULOS

REPRESENTAR LA REALIDAD A TRAVÉS DE LO IRREAL
EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE
PEDRO PÁRAMO DE CARLOS VELO:
EL ROL DEL TIEMPO Y DE LA MEMORIA

Cezary Bronowski
Universidad Nicolás Copérnico
Toruń, Polonia
kaiser@umk.pl

RESUMEN / ABSTRACT

La obra cinematográfica del director Carlos Velo (1966) hace referencia al mismo título *Pedro Páramo* del escritor Juan Rulfo (1955), y descodifica la significación de la obra precedente, donde es muy difícil diferenciar la vida y la muerte. Por supuesto el director incorpora algunos de los elementos que definen la concepción del nuevo fantástico, según la corriente multidisciplinaria desarrollada por distintos exponentes teóricos. De igual manera, se presta especial atención al tratamiento del tiempo presente, *continuum temporalis*, y pasado, *non continuum temporalis*, así como a los elementos relativos al recuerdo y a la memoria que remiten a las historias pasadas de la vida de los personajes en la película de Velo.

PALABRAS CLAVE: cine, Velo, Pedro Páramo, tiempo, memoria, fantástico.

REPRESENTING REALITY THROUGH THE UNREAL IN CARLOS VELO'S
CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION OF *PEDRO PÁRAMO*: THE ROLE OF TIME
AND MEMORY

The cinematographic work of the director Carlos Velo (1966) refers to the text of the same title, *Pedro Páramo*, of the writer Juan Rulfo (1955). Velo's film decodes the meaning of the preceding work, where it is very difficult to differentiate between life and death. In order to

achieve this, the director incorporates some of the elements that define the conception of the new «fantastic», according to the multidisciplinary current developed in different theoretical approaches. Similarly, special attention is paid to the treatment of the present, *continuum temporalis*, and the past, *non continuum temporalis*, as well as to elements related to memory that refer to the past histories of the characters' lives in Velo's film.

KEYWORDS: cinema, Velo, Pedro Páramo, fantastic, time, memory

Recepción: 23-01-2021

Aceptación: 03-02-22

INTRODUCCIÓN

Las amplias fronteras existentes entre el género narrativo y el cinematográfico plantean al investigador un desafío constante y, al mismo tiempo, constituyen un tema de debate y controversia desde los inicios del arte cinematográfico, dado que “desde que el cine surgió como un arte de narración de historias, ha existido la tendencia a asociarlo con la literatura tanto por parte de los cineastas, como por escritores y críticos” (Rodríguez 23).

La crítica actual del cine apunta la impronta de los códigos filmicos sobre los modos narrativos de los distintos escritores como descripción, transposición de la obra, confluencia de acción, fragmentarismo en los primeros o segundos planos, e indaga también en la importancia de la fuerza de la imagen del cine: solo este género medio se adapta a una narración de la literatura a través de la trasferencia del código narrativo y del uso de la técnica basada en la presentación de las imágenes “vivas de la vida de los personajes, pero separadas una de otra, por lo que se puede realizar en un solo conjunto” (Helman 33). Por eso, siguiendo las premisas indicadas, en este estudio se lleva a cabo un análisis de la técnica y significación de la transposición cinematográfica de la narración de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo (1917-1986), que fue llevada al cine por primera vez en 1965-1966 por el director gallego Carlos Velo.

Cabe puntualizar que al original universo conceptual del nuevo *Pedro Páramo*, el director Carlos Velo tiende a aplicar en la película variantes sobre la concepción de lo fantástico literario, tanto en la descripción del miedo y de lo sobrenatural, como en el mantenimiento del suspenso de la acción.

Para profundizar en esta problemática, analizaremos gradualmente los elementos más relevantes e innovadores que han sido incorporados en el filme de Carlos Velo, obedeciendo principalmente a una perspectiva temática.

Igualmente, sirviéndonos del tratamiento de dos temas primordiales de la película –el tiempo y la memoria–, intentaremos involucrar al lector en un análisis riguroso de la nueva obra filmica de Velo en relación con la dimensión de lo irreal.

RELACIONES DE JUAN RULFO CON EL CINE MEXICANO. EL FILME *PEDRO PÁRAMO* DE CARLOS VELO

Diversos estudios críticos abordan los vínculos de Juan Rulfo (escritor, artista, fotógrafo, consultor histórico, actor) con el séptimo arte, sin embargo, requieren un estudio más profundo. En este contexto, tratemos de ahondar en el interés de Rulfo por el cine, que surgió en su juventud con las diversas transposiciones de sus cuentos o novelas en la gran pantalla.

Cabe destacar que el escritor Rulfo asistió al cine con constancia y se convirtió en “un consumidor” cinéfilo (Vital 154). Además, el académico estadounidense Douglas J. Weatherford, en su último libro *Juan Rulfo en el cine: los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*, afirma que “cuando escribía sus historias, imaginaba el efecto visual de sus palabras” (20), lo que expresa su entusiasmo por el potencial del séptimo arte y muestra su interés personal por las imágenes visuales. El cine le pareció a Rulfo una fuente imaginativa de diversas inspiraciones. Por ello, a lo largo de los años cincuenta, el escritor se dedicó a la realización de diversos proyectos cinematográficos para el cine. En este ámbito se sitúa como un autor que escribió guiones para varias tramas cinematográficas, publicadas en vida y también póstumamente. Se trata de textos para cortometrajes como *El despojo* (1960) de Antonio Reynoso, el medimetro *La fórmula secreta* (1964) de Rubén Gámez, que representa un texto único, un manifiesto o un auténtico poema en la cinematografía mexicana, y largometrajes como *El gallo de oro* (1964) de Roberto Gavaldón y *Pedro Páramo (El hombre de la media luna)* (1976) de José Bolaños, así como los bocetos de cortometrajes publicados en *Los cuadernos de Juan Rulfo*. De hecho, la nueva técnica cinematográfica, con diferentes recursos de montaje y *flashback*, ejerce una influencia en las composiciones de sus obras realizadas para la gran pantalla. De esta manera, la filmografía de Rulfo propuesta por Gabriela

Gómez Yanes sirve de base para hacer una lista exhaustiva de todas las adaptaciones de los textos literarios de Rulfo con su participación en diversos proyectos cinematográficos; lo que muestra el interés de Rulfo por el cine y destaca las numerosas transformaciones cinematográficas basadas en sus textos: desde la primera versión de *Talpa* (1956) de Alfredo Crevenna hasta *El imperio de la fortuna* (1986) de Arturo Ripstein, pasando por las distintas versiones de los cuentos de *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1965-1966).

Asimismo, existen amplias evidencias de que el autor mantiene diversos contactos con el medio cinematográfico y desarrolla amistades con “numerosos productores, directores, fotógrafos y actores” (Weatherford 20-24) del período de la Época de Oro del cine mexicano (1936-1956) en el que la industria cinematográfica, como señala Maricruz Castro-Ricalde, “fue una de las más prolíficas del mundo y marcó una identidad nacional para los mexicanos” (10).

Es de notar que los primeros encuentros de Rulfo son con dos cineastas: Luis Buñuel y Carlos Velo, dos documentalistas exiliados de la España republicana. Naturalmente, Víctor Fuentes en su breve ensayo sobre las trayectorias paralelas de Rulfo y Buñuel, apunta que ambos participaron como actores en *En este pueblo no hay ladrones* (1964), el primer largometraje de Alberto Isaac, en el que Buñuel “hizo el papel de un cura y Rulfo el de un extra en un bar” (145-146). Rulfo se sintió atraído por el director Buñuel, que desarrolló su escena mexicana entre 1946 y 1964, y por la estructura elíptica, fragmentaria e ilógica de sus películas surrealistas, que se oponían a la lógica temporal del cine narrativo. Buñuel empleaba continuamente recursos surrealistas con características de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, apoyándose en el juego de imágenes, en la desconexión entre sonido e imagen, para recrear el desarrollo rítmico de la acción de la película y para presentar la calidad onírica de una realidad determinada. Esta expresión polifónica del cine, que Rulfo apreciaba, la aplicó a su tratamiento cinematográfico y se convirtió en un tema común a ambos autores.

En esta perspectiva, a partir de los años sesenta, surge en México el cine experimental como un arte visual que expande y desplaza los límites del lenguaje audiovisual del cine narrativo convencional y tradicional; esto se extiende hacia formas originales que van más allá de “reflexividad, la atenuación de la causalidad del relato, la manipulación de la temporalidad de la historia, la atención a la subjetividad de los personajes en una situación límite, la búsqueda de la extrañeza en el receptor” (Pérez Bowie 58).

La fascinación de Rulfo por este género cinematográfico es una continuidad de la realización de sus obras narrativas en la gran pantalla y, además, la esperanza de que el cine sea beneficioso económicamente. Pero “a pesar de la calidad de la escritura de Rulfo”, se percibe “la dificultad de trasladar su universo narrativo al celuloide” (Cit. en Gómez de Tejada 45-46). Estos obstáculos obligan a menudo a los guionistas, coguionistas o directores a elegir entre la fidelidad a los textos literarios y la percepción visual del mundo mágico-realista de Rulfo.

Hay, por supuesto, otro ejemplo específico de la relación de Rulfo con el cineasta Carlos Velo (1909-1988), a quien Douglas J. Weatherford reconoce como una figura importante en el “movimiento del cine documental español de los años 30, hasta su exilio a México en 1939” (23). Participó en un sinnúmero de producciones creativas que oscilaban entre documental y la ficción. Así, Velo, bajo su dirección, dirigió “Torrero” (1956), un largometraje documental centrado en las técnicas del cine de ficción que alcanzó su mayor éxito internacional. De este modo, el director pasó varios años preparando su transición definitiva a la ficción. Pero en septiembre de 1960, Rulfo le propuso adaptar su novela *Pedro Páramo* a la gran pantalla, realizada por Barbachano Ponce Productions, Clasa Films Mundiales y Blanco Nacional Cinematográfico, por una supuesta suma de tres millones quinientos mil pesos.

En definitiva, el proyecto de rodaje de *Pedro Páramo* se convirtió en un empeño colectivo en el que participaron importantes figuras literarias y directores de prestigio, como los dos escritores del guión final de *Pedro Páramo*: Carlos Fuentes y Manuel Barbachano, y otros: José Revueltas, Juan de la Cabada, Juan García Ponce, Gabriel García Márquez, y el director de fotografía Gabriel Figueroa.

Para Velo, este fue el mayor proyecto de su vida, en el que siguió trabajando con creciente entusiasmo. Para su realización, Velo ha querido sustituir la escritura de Juan Rulfo por el nuevo lenguaje del cine, es decir, traducirla a la gran pantalla. Velo, como señala Susana López-Aranda “tenía una enorme documentación, fotografías de la época, trajes de la vida del campo [...] y quería dar una idea muy precisa de su obra” (88-89). Fue un momento de especial integración de Velo en el cine mexicano, que atravesaba un período de profunda crisis.

La iniciativa de Velo podría interrumpir la crisis del cine mexicano y reactivar la industria cinematográfica a nivel nacional. Para que la operación de rodaje alcanzara la creatividad deseada, Carlos Velo, como afirmó Gabriel García Márquez, “había cortado los fragmentos temporales de

Pedro Páramo” y “había conseguido montar el drama en un estricto orden cronológico. Como recurso de trabajo, parecía legítimo, aunque el resultado tuviera que ser un libro diferente y desconocido” (M. Fernández 170). Por otra parte, la crítica mexicana reaccionó con frialdad al trabajo de Velo, que no dio los frutos deseados. Sin embargo, uno de los críticos de cine, Ayala Blanco subrayó que se incluyeron elementos positivos en las adaptaciones de la obra de *Pedro Páramo*, como “el buen montaje de las escenas descritas a través de las voces de los narradores que aparecen en los fotogramas de la película cuando los personajes enuncian sus textos” (55). Ayala Blanco, refiriéndose al nuevo significado que Velo añadió a la película, afirmó que “en la adaptación cinematográfica no debe haber una equivalencia entre los lenguajes: literario y cinematográfico, sino que debe estar presente en la conciliación del resultado estético” (55), y calificó la película de Velo como el mayor experimento de ficción.

El director del filme hizo hincapié en el tema, todavía actual, de la traducción del acto comunicativo del texto literario al nuevo lenguaje cinematográfico, destacando que el concepto de traducción de la obra narrativa a texto filmico de *Pedro Páramo* es muy creativo y productivo, sin dejar la idea de la recuperación del tiempo y la memoria, así como su particular representación del tiempo histórico. Sin embargo, en este caso, dicha reducción no es sinónimo de pérdida, sino que es una versión que enriquece la nueva obra desde el punto de vista artístico, visual, cultural y social con la viva denuncia del abuso de poder y la inversión de la represión social.

Hasta ahora se han hecho pocas transposiciones cinematográficas de *Pedro Páramo*. Hay solo dos, realizadas cronológicamente por Carlos Velo (1965-1966) y José Bolaños (1976-1978), pero ninguna es fiel al espíritu de la obra original. La novela de Rulfo también inspiró al hijo de Juan Rulfo, el cineasta Juan Carlos Rulfo, quien realizó una película o documental a finales de la década de los noventa, que finalmente se estrenó en 1999 con el título “Del olvido al no me acuerdo”; evoca solo un fragmento de *Pedro Páramo*, en la que se reconoce la verdadera voz del padre Rulfo.

En este sentido, la adaptación de esta obra literaria se plantea a partir de los sueños y desilusiones evocados en la primera versión cinematográfica de *Pedro Páramo* de Carlos Velo, que juega un papel fundamental.

CONCEPTO DE LA HIPERREALIDAD EN LA VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

Juan Preciado llega a Comala, a un pueblo fantasma, para cumplir una promesa que le hizo a su madre moribunda: conocer a su padre, Pedro Páramo. La promesa cobra fuerza y se acentúa en el mundo onírico, cuando el protagonista recuerda que empieza a llamar los sueños, y a darle “vuelo a las ilusiones” (Rulfo 73). En su discurso se percibe una enorme inversión de la realidad, sometida a otra realidad, la de lo irreal, la del sueño eterno donde reina la magia del propio sueño.

La decodificación de la obra literaria es, por tanto, una tarea compleja para Carlos Velo, que opta por aplicar una definición renovada del concepto de lo fantástico en su guion. El adjetivo fantástico, como advierte Alfons de Gregori, no se utiliza como categoría analítica en el ámbito de los estudios literarios, sino que “se refiere a una facultad muy general, es decir, a todo lo que es imaginado por el ser humano” (22-23). En este sentido, el fantástico puede referirse a cualquier elemento sobrenatural, imaginario o mágico que aparezca en la obra cinematográfica de Velo.

A partir de lo expuesto, intentaremos definir las funciones del concepto de lo fantástico, para construir interpretaciones de las diferentes manifestaciones literarias con presencia de lo irreal. En primer lugar, resulta muy interesante la teoría de David Roas que muestra que lo fantástico literario es un género que “funciona en todo tipo de textos, aunque se constituye como tal por su efecto amenazante y su consiguiente incertidumbre, creando una confusión de planos de realidad: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra y [...] en relación directa con ella, con la duda sobre nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real como posible irrealidad” (9). De la misma manera opina Ana Casas que señala que “es muy difícil distinguir lo que es real de lo que es imaginario, lo que realmente ocurrió y lo que es fruto de una alucinación o un delirio” (141).

Igualmente, cabe destacar que Velo atribuye a su imagen cinematográfica la categoría de lo fantástico como una especie de significado crucial, cuya función es actuar como crítica de la sociedad de su tiempo. El autor explota la forma del cuento fantástico para adentrarse en los meandros de la psique humana y plantear lo real con su propia verosimilitud. Su creación se

convierte en un mundo no mimético, cercano a lo real mágico, en que lo prenatal forma parte del mundo ficticio como un elemento naturalizado, que solo funciona parcialmente. El fenómeno prenatal, por tanto, en *Velo*, no supone un conflicto en el que se concentre el elemento histórico esencial para el desarrollo del filme, sino que constituye un aspecto importante a nivel conceptual de la película.

En efecto, Carlos Velo recupera, modifica y se identifica con el tema de lo fantástico, presentándolo como si fuera un acto hipnótico que debe atrapar al espectador y retenerlo hasta el fin. En este caso, el mundo real se sustituye por un mundo ficticio que el espectador reconoce como ajeno al suyo y que, por tanto, no entra en conflicto con la realidad cotidiana. Naturalmente, el director intenta recrear un espacio nuevo, pero similar “al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que alterará su estabilidad” (Roas 11-12). Además, lo sobrenatural siempre supone una amenaza para nuestra realidad, que creemos regida por leyes rígidas e inmutables. Esto requiere una planificación laboriosa y meticulosa del trabajo cinematográfico que influye en su construcción lógica y detallada y, sobre todo, en la transposición del lenguaje cinematográfico que se convierte en el lenguaje verbal de los personajes. Así, surge una nueva visión de Comala con diferentes perspectivas: “la ciudad presente y pasada, amada y odiada, muerta y viva, la riqueza y la miseria”, contrastándola con “la lluvia, el calor sofocante, la brisa, el silencio, el ruido” (Casas 144).

En definitiva, estas diferentes estrategias, que sitúan la acción de la película entre lo real mágico y lo irreal, toman forma de lo fantástico como categoría intermedia para “desnaturalizar lo real y naturalizar lo antinatural” (Chiampi 12; Roas 31). Por ello, lo natural se integra con lo sobrenatural en esta representación del mundo imaginario. Además, en la nueva concepción de lo fantástico, el director está influido por ciertas pautas estilísticas europeas y por Massimo Bontempelli, quien sostenía que “en el reino de lo irreal no es posible distinguir el sueño de la realidad, porque la realidad misma se convierte en un puro sueño y el sueño en una pura realidad” (*Avventura* 14). La propuesta de Bontempelli sigue la nueva estética proclamada en el arte y la ficción italianos, en la que se aprecia una conexión directa con las líneas surrealistas de los años veinte, incluidas las centradas en los *merveilleux* surrealistas de André Breton. En este contexto interdisciplinar, y en la revista *Siglo XX* (en italiano *Novecento '900*), fundada en 1926 y publicada en italiano y francés, Massimo Bontempelli postula cómo introducir el uso de la nueva fórmula de lo irreal en un contexto formado

por la unión de la literatura, el arte y el cine, advirtiéndolo que “el escritor debe inspirarse en la realidad y, al mismo tiempo, tratar de crear atmósferas mágicas: el arte, pues, debe convertirse en una aventura de colores, en una sorpresa, en un acto mágico para representar una irrupción del absurdo en la realidad cotidiana” (16-20).

Por el contrario, parece que todo puede realizarse plenamente en su complementariedad, como un juego entre realismo e imaginación, con un carácter mítico o fabuloso, propio de la ficción europea del siglo XX. El escritor italiano añade que el tema debe ser abordado y desarrollado a través de una acción mágica, la de lo irreal con carácter metafórico y deformante. Así, en este nuevo contexto, el adjetivo mágico o sobrenatural e irreal es un vínculo entre la realidad narrativa y la realidad prenatal. Todo sirve para crear una hiperrealidad, imperceptible para la lógica de lo tangible.

Por ello, en la obra de Velo podemos ver cómo la realidad adquiere tintes mágicos, marcando un antes y un después en la historia personal del protagonista Juan Preciado, que entra en esta categoría. Su extraño viaje inicial parece muy real, pero tiene aspectos insólitos que se transforman en miedo y temor ante algunos sucesos inexplicables que ocurren después. Preciado está en contacto con los muertos y este hecho le hace perder las fuerzas y sentirse vacío. Esta razón se explica en la obra: esas mismas almas se alimentan de la energía que fluye hacia Preciado y por eso pueden seguir viviendo. Sin embargo, la razón por la que muere no es la falta de fuerza, sino el miedo, porque es capaz de escuchar los monólogos de los muertos ya enterrados, que acaban por volverle loco y quitarle la vida. Así, podemos ver cómo al principio y al final de la película hay una alusión directa a Calderón de la Barca sobre el doble sentido de la vida y los sueños: “¿Qué es la vida? Un frenesí: ¿qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción; [...] que toda la vida es un sueño, y los sueños son sueños” (167). Surge así en la obra filmica una nueva forma híbrida entre lo real mágico y lo irreal, que se convierte en lo fantástico maravilloso (Todorov 13), y produce también la transgresión fantástica en su obra. De esta manera Velo examina acertadamente el conflicto de las diferentes variantes literarias de lo real y lo irreal y que parece evidente en su nueva obra. Estos elementos del mundo de lo insólito provocan efectos perturbadores en el protagonista Preciado, como el miedo y la inquietud, que son dos de los principales exponentes del mundo de lo fantástico.

Así, Jean Baudrillard propone, en un breve ensayo, una nueva dimensión de la realidad en el concepto de hiperrealidad. De ahí surge una cuestión

filosófica, rastreable en su libro *Simulacrum y simulación*, de la que deriva una visión ontológica de la realidad, en la que se percibe la inevitable ausencia de la propia realidad (Kłosiński 4). Por supuesto, la nueva hiperrealidad ocupa el lugar de este mundo recién creado. Pero, la propia diferencia entre lo real y lo imaginario desaparece. Hay solo signos hiperrealistas que pretenden ser la realidad. En este sentido, el autor también intenta explorar este fenómeno atravesando la frontera, a menudo invisible, de la ficción, que consiste en la superposición simultánea de dos niveles de realidad y que intervienen discretamente en la hiperrealidad del mundo presentado. Se trata de un mundo diferente, considerado un verdadero producto de la imaginación sin límites, en el que el director establece la trama de la película con las historias de los personajes, para que el espectador descubra una realidad diferente a la que vivimos cada día. Todo el concepto recuerda al mundo platónico de las ideas, cuyo papel es asumido por los pensamientos o los sentidos. La realidad no existe, como apunta también Velo en su adaptación cinematográfica, y es sustituida por el simulacro, es decir, por un mundo irreal, porque se vive en una simulación de la realidad, a menudo inconsciente, en la que se producen y despiertan constantemente las necesidades humanas.

De esta transformación ontológica se deriva el nuevo concepto de realidad que se manifiesta en la película a través de las distintas historias del pasado de los personajes; que son contadas por los interlocutores que Preciado conoce en un sueño delirante e inconsciente, tomando forma en su propia imaginación. También el encuentro simbólico con el padre, puede ser una emanación o reflejo del segundo alter-ego de Preciado. Así, la búsqueda de su verdadera identidad y de su padre, resulta infructuosa: surge un mundo confuso, lleno de ilusiones irrealizables, donde los personajes buscan su propia identidad, su propio paraíso perdido, con una evidente necesidad de escapar a la esfera de lo real mágico que representa, al mismo tiempo, el único refugio de la realidad cotidiana. Además, Velo intenta adoptar conscientemente en la película los principios del concepto de identidad de Paul Ricoeur, que examina constantemente en su tratado filosófico *Soi même comme un autre*. Según este autor, el hombre se convierte siempre en un sujeto que actúa y sufre. Por lo tanto, la búsqueda de cada identidad se “transforma en un conglomerado de cultura, tradiciones históricas o condiciones sociales” (49). En este enfoque, podemos ver que el filósofo francés aborda la cuestión de la identidad que no se refiere a una persona concreta, sino a una comunidad, teniendo en cuenta el horizonte ético.

Cabe señalar que Ricoeur sostiene que la identidad es un intento de integrar las nociones de *idem* e *ipse*¹ en un todo único y de relacionarlas con una situación tan compleja como es la vida humana. Paul Ricoeur reflexiona sobre la identidad como algo importante y, al mismo tiempo, trata de tener en cuenta los elementos esenciales que ocurren en la vida, como los cambios de fortuna, es decir, los acontecimientos que dan un vuelco a la vida. De este modo, sitúa la cuestión de la identidad en el centro.

Por un lado, se pregunta qué tiene exactamente la acción humana que crea la identidad, entendida como un curso coherente y lógico de los acontecimientos. Por otro lado, se pregunta qué es lo que influye para que esta totalidad sea constantemente puesta a prueba e incluso cuestionada. Se puede ver cómo se crea una especie de dinámica unida a la propia naturaleza de la vida, en la que la coherencia, la lógica y la permanencia se enfrentan continuamente a algo que las amenaza, a saber, el tipo de acontecimientos que interrumpe esta continuidad y la pone en cuestión. Además, se revela la dialéctica de las dos identidades cuando se vincula a su permanencia en el tiempo, que parece estar ligada solo a la identidad de tipo *idem*.

En este sentido, podemos ver cómo en el personaje de Juan Preciado se produce un largo proceso de renacimiento de dos variantes diferentes de una misma identidad personal: la identidad *idem* y la identidad *ipse*. La primera es la identidad en la que Juan se muestra con naturalidad, dependiendo de sí mismo y de sus intenciones. Por otro lado, la identidad *ipse* es la variable que influye en la anterior y llega al azar, provocando cambios en la identidad *idem*. Gracias a ella se muestra la derrota total de Preciado, resuelta al final de la película. Sin embargo, se trata de dos casos esenciales que, según las ideas de Ricoeur, fueron desarrollados en su ensayo, que analiza en profundidad dos categorías recíprocas pero distintas, que producen efectos diferentes en una y otra identidad. Surge así la cuestión de la alteridad de Preciado que se identifica con la relación entre él y otro, que también es él, pero que designa la transformación de Juan en un hombre-fantasma, y produce un efecto perturbador de la película. De este modo, no podemos olvidar que lo importante en *Velo* es el método o procedimiento de investigación ontológica que ofrece al público; intrigantes y agudas disquisiciones sobre lo real y sobre lo irracional que oscila entre el presente y el pasado, y de la memoria.

¹ La primera *idem* es la identidad en la que Juan se muestra con naturalidad, dependiendo de sí mismo y de sus intenciones. En cambio la segunda *ipse* es la variable que influye en la anterior de Juan y llega al azar, provocando cambios en la primera identidad *idem*

PERSPECTIVA TEMPORAL EN EL TRATAMIENTO DE LA MEMORIA

Para trasladar el contenido temático de la obra original a la gran pantalla, Velo recrea el desarrollo de los temas del paso del tiempo y la importancia de la memoria en el fantástico viaje del protagonista Juan Preciado, que continúa la historia de la película.

La reinterpretación de la obra ayudará al autor a descifrar su significado, donde es difícil distinguir entre el mundo de los vivos y el de los muertos. El director de la película aporta al análisis un punto de vista funcional y descriptivo según su metodología, dejando también de lado las relaciones predefinidas de fidelidad la novela. De este modo, la película *Pedro Páramo* de Velo parece ser un cementerio de recuerdos y crímenes de los habitantes atrapados en su espacio inmaterial, vagando por el mundo de los vivos y repitiendo la rutina de la vida cotidiana sin posibilidad de cambiarla.

En este contexto, el tema del tiempo y la memoria es muy importante porque son dos aspectos fundamentales en la vida de todo ser humano. Por ello, el director destaca su presencia de manera especial a través de las historias de los personajes. Podemos ver cómo en sus vidas ficticias todos tienden a recordar historias de su pasado, pero estas reminiscencias no siempre coinciden en sus sentimientos y emociones, provocando así en ellos una especie de extrañamiento identitario que complica la comprensión de la trama. Sin embargo, mediante el uso de símiles, es posible establecer una relación entre los acontecimientos y sus consecuencias en la vida de los personajes. Por ello, uno de los críticos literarios, Jorge Enrique Ruffinelli Altésor, observa que “Pedro Páramo está lleno de fantasmas [...] y contribuye así a crear una atmósfera lúgubre en la que la muerte es dueña y señora de todo lo que existe, aunque esta existencia tenga poco que ver con la vida y esté más cerca de la nada” (76-77). Así, la presencia de la muerte viva en los protagonistas da una doble función a sus acciones. La acción de la película converge con la reflexión sobre la evolución del mundo local mexicano, que tiene lugar gracias a las divagaciones del protagonista-Preciado; se detiene en la vida rural de la época, pero también en las crónicas de la urbanidad de su presente. También es relevante en la obra de Velo la transformación de la realidad del tiempo al ahondar en los recuerdos del pasado para resaltar las diferencias cronológicas entre los recuerdos del protagonista y la atemporalidad de las vidas de los muertos. La historia de la vida de Preciado se utiliza así en la película como un camino narrativo a lo largo del cual el espectador recorre la historia, un escenario en el que los acontecimientos

se alternan en dos perspectivas: la del *continuum temporalis* y la del *non-continuum temporalis*.

El primero se ve en la película cuando el narrador recuerda el pasado con su madre como una época feliz, refiriéndose a los momentos desde la infancia hasta su muerte. De este modo, el pasado vivo se recrea en la narración, que repetidamente evoca los recuerdos del narrador sobre las sensaciones y percepciones de aquella época, que siempre está presente en su memoria individual. Sin embargo, la sucesión armoniosa de acontecimientos, es decir, el *continuum temporalis*, sufre una ruptura cuando se introducen narraciones y recuerdos u otras versiones de los mismos acontecimientos que otros personajes han almacenado en su memoria, introduciendo así el *no-continuum* en la escena. El futuro y el pasado no existen, solo existe el presente, por lo que se confirma que, aunque se trate de tres períodos –el pasado, el presente y el futuro– todos tienen en su esencia una relación directa con el presente, por lo que podría decirse que corresponden al “presente del pasado, al presente del presente y al presente del futuro” (San Agustín 562). En este caso, el presente del pasado hace referencia a la memoria, a los recuerdos, mientras que el presente del presente se utiliza para aludir a la intuición directa, siendo en muchas ocasiones el estímulo que mueve a los personajes a reaccionar o tomar decisiones. Por otro lado, el presente del futuro propone una esperanza que mira al futuro. Como ya hemos mencionado, el marco temporal de la existencia de Preciado y su padre se basa en la foto de su madre que siempre lleva consigo, activando un recuerdo involuntario que tiene gran importancia, un valor simbólico, ya que le recuerda otro lugar, la Comala edénica.

Pero la línea de tiempo, como señala especialmente Paul Ricoeur (*Tiempo* 79) en su obra sobre el flujo del tiempo, puede reducirse a dos nociones temporales simultáneas: tiempo corto y tiempo largo. Ambas nociones se refieren directamente a la historia individual de Preciado, ya sea vivo o muerto –no se puede olvidar que la historia de su vida se completa con los recuerdos que las mujeres traen del pasado–. Esto facilita la simultaneidad de los diferentes planos temporales de la película, ofreciendo diferentes versiones del mismo evento.

Siguiendo la propuesta de Ricoeur, la forma en que la realidad se acerca a lo irreal es de naturaleza social y se percibe desde la perspectiva del tiempo corto histórico de las imágenes de la película. Son la violencia, la opresión o la venganza y la muerte durante la Revolución Mexicana (las dos primeras décadas del siglo XX), las que constituyen los ejes temporales de esta complejísima historia.

Así, se presenta la extrema pobreza de los campesinos de Comala, cuyas tierras o fincas se desdoblán y desaparecen para que Velo pueda transformar su representación filmica en una apariencia de vida. De esta manera, Comala es representada, por un lado, como un pueblo que llegó a ser la tierra feliz y fértil “de las buenas cosechas y los excedentes de maíz almacenados en trojes” (Paz 289) antes de la Revolución y, por otro, un lugar devastado y deshabitado después de ella. Estos momentos se perciben en la película cuando el director inserta motivos de la cultura popular mexicana, música popular con bailes durante la boda de Pedro Páramo. Todo sirve para crear una conexión con la cultura de ayer y de hoy, así como para enfatizar el ritmo a través de los movimientos de los actores. De este modo, se introduce en el espectador el estado de ánimo deseado y adecuado a la representación, que llena la pantalla de sensaciones visuales y auditivas. Esto también está relacionado con el ritmo de la película, ya que lo importante se acentúa gracias a la magistral combinación de planos y sombras, con el blanco y negro.

Con la angustiada evocación de la realidad mexicana de la Guerra Civil, el tiempo físico se convierte en una visión fatalista de la vida humana, que es siempre un peregrinaje temporal en una tierra desolada e intensificada por el dolor. Este dato fundamental muestra una relación entre la pobreza de la población y la propiedad de la tierra dedicada a la agricultura, y remite a un tema existente en México durante el período revolucionario; eso representa un problema de inestabilidad e indica la nula presencia de instituciones estatales que regulen la propiedad de la tierra y protejan a sus propietarios. Por ello, cabe subrayar que en Comala solo Pedro Páramo es el que más tierras posee y que los campesinos durante la Revolución se organizaron en grupos para luchar contra los abusos de los terratenientes y la falta de protección del gobierno mexicano. Así, cuando ocurre la Revolución, los personajes que “bajo la estructura oligárquica destacaban poco del resto del suelo social, [...] bandidos, rancheros, chingones [...] y hasta algunos grandes terratenientes marginales, emergen como nuevos hombres de poder” (Paz 293). Se aprovechan de la situación social y política mexicana de la época, en la que el poder estaba fragmentado, ignorando lo que sucede, “la Revolución es una fiesta portentosa en la que el mexicano, ebrio de sí mismo, se encuentra finalmente, en un abrazo mortal, con el otro mexicano” (290). Pero es la pobreza la que determina muchas relaciones y hábitos personales, la lucha por la supervivencia y la resignación como única forma de sobrevivir. La pobreza de los habitantes de Comala refleja así la miseria de los pueblos rurales mexicanos, ligada a la injusta distribución y propiedad

de la tierra. Este problema se mantiene debido a las políticas desacertadas de varios gobiernos mexicanos, que desconocen la realidad profunda del país para ser efectivas.

En Comala aparece Pedro Páramo, un hombre que ejerce su poder sobre la tierra que posee y tiene la capacidad de defender sus intereses manipulando y utilizando a las personas, humillando, castigando, ofendiendo y apropiándose de las tierras de sus vecinos. Sin embargo, todos estos aspectos desembocan en la Revolución, que parte de la situación política y social de los pueblos, donde la impotencia de los aldeanos ante los abusos de los poderosos, refuerza el tono de la película y revela también un desorden entre los propios revolucionarios.

El tiempo histórico, con su clímax, está al principio de la película como premisa para la explicación de los acontecimientos precedentes que siguen la línea de causalidad. De hecho, para demostrar esta fatalidad irremediable, Velo establece, en clave paradójica, la devolución de las tierras y las minas de Andrómeda a los campesinos/indígenas de Media Luna, que, sin embargo, no quieren acceder a ellas. Participan, organizados en grupos en torno a Pedro Páramo, en la lucha fratricida entre ellos, provocada por el deseo de venganza o el odio.

Se producen así una serie de desplazamientos que se justifican en el traslado del texto al contexto rural de México, evocado antes y después de la Revolución. De esta manera, Velo en su obra filmica se remite a recursos acústicos o imaginarios para representar un ambiente de violencia social entre caciques y campesinos, de naturaleza hostil sobrenatural. En este sentido, cabe destacar el uso de sonidos recurrentes o distorsionados, resonancias metálicas, ruidos extraños que producen el eco del inframundo. Así, según Ambrose Bierce los elementos acústicos se identifican con el sonido de la hora del “reloj que señala el fin de la vida y la sentencia de muerte” (47). Incluso el viento sopla entre las ramas de los árboles y se convierte en el murmullo de lenguas desconocidas. Entonces los seres humanos se esconden como reflejos de vidas inexistentes, sus voces hacen eco de diferentes palabras y generan los extraños efectos acústicos o residuales del tiempo irreal. Esto traduce la inquietante y confusa presencia de lo irreal que acompaña temerosamente a Juan Preciado a lo largo del camino por el pueblo de Comala. De hecho, el tiempo irreal se convierte en una extensión de la agonía final de Preciado, el hijo de Pedro. El proceso experimental de Velo sobre la incongruencia entre el tiempo breve de la agonía de Preciado y el tiempo irreal de su imposible huida de Comala, se expresa en la estructura onírica de la película. Así, el

relato existencial de Preciado concluye con los silencios prolongados, la música fantasmal, los diálogos que parecen y flotan en el aire.

Es de notar que, la noción de tiempo largo evoca la trayectoria vital e histórica de Pedro Páramo con Susana San Juan. Para mostrarlo, el director utiliza una feroz elipsis, de modo que la narración de la película avanza por etapas, recordando solo el feliz romance con ella. De hecho, Velo se demora en algunas situaciones entre el pasado y el presente, pero de tal manera que todo se centra en Juan Preciado-Pedro Páramo y luego pasa a Susana San Juan-Pedro Páramo. En este caso, es importante tener en cuenta los recuerdos de Susana San Juan. Los recuerdos que se destacan corresponden a momentos esenciales de su vida: la relación con su padre y la muerte, la muerte de Florencio, la enfermedad mental y la propia muerte. Los momentos no son más que la inserción del pasado, pero en el presente, a través de los sentimientos y sensaciones de la propia Susana San Juan. Ella recuerda la época feliz, la de su infancia y su matrimonio con Florencio. Lo hace para olvidar la soledad del presente. A través de las aproximaciones de situaciones temporalmente distantes, intenta mostrar la interioridad del tiempo feliz y de la locura, por tanto de un estado entre la vida y la muerte. Así, Velo crea una atmósfera verosímil mediante la descripción de lugares seguros (la casa) y comunes (las minas, la playa), e inserta el elemento sobrenatural (los recuerdos vivos de su padre y la presencia del alma de Florencio) en un escenario en el que la vida cotidiana está fuera de lugar. Es un recurso muy habitual evocar lo irreal para integrarlo en la realidad y hacernos perder la seguridad ante el mundo real. Así, desde la muerte del padre de Susana San Juan, la casa se transforma en una especie de cronotopo, donde su historia está regulada por la intensidad y “penetra en el movimiento del tiempo” (Bajtín 237-238). Susana es amiga de Pedro Páramo, que en su infancia representó un amor puro, verdadero e inocente. Se casa con Florencia, queda viuda y vive con su padre Bartolomé. En cambio, Pedro Páramo intenta matar al padre de Susana, el dueño de las minas, que nunca le permitió convertirse en su esposa, y Susana se vuelve loca. Pero tal actitud implica una mutilación de la personalidad, siempre multidimensional, satisfactoria en el pasado e insatisfactoria en el presente del pasado, que afecta a la psicología individual. Está incluido en el mundo de lo irreal que le permite olvidar la realidad y entrar en la locura que impide la desintegración del yo. Además, el ser que vive o revive en varios niveles o se automutila como Susana San Juan, sueña con ser Bartolomé San Juan o piensa en Florencio, se enfrenta a muchos problemas emocionales y busca pseudocomprensiones. Esto genera en ella sentimientos de agresividad hacia

el otro: el sacerdote, el padre Renería, al que también responsabiliza de su frustración y muerte. Susana empieza a perder la cabeza cuando su padre la mete en una mina para buscar un tesoro. La acción violenta de su padre en la zona oscura de la mina no la hace rebelarse contra su poder, sino que acepta su decisión; esto tiene una doble consecuencia: la pérdida de contacto con la realidad y el refugio en un estado de locura, en lo irreal entre la vida y la muerte. Así se articula el vívido recuerdo de su descenso al pozo de la mina, el pasado anterior y reactualizado, donde termina la trágica escena. Susana se aleja de la realidad y la reactualización del presente se logra a través del contacto con la criada Justina, que actúa como mediadora entre lo real (el presente) y el mundo de lo imaginario (el pasado). Con la supresión del impulso de la vida y la negación total del futuro, de su libertad, Susana San Juan permanece infeliz y se encierra en la esfera de los sueños, lo que le hace entrar en la locura y en la muerte. Es importante señalar que en ciertos momentos de su vida imaginaria, Susana San Juan se vuelve normal, cuando Pedro Páramo viene a sustituir a Bartolomé como símbolo del poder y de lo real. Pero la locura de Susana San Juan le permite liberarse de su padre y de Pedro Páramo, a cambio de la realización de su aparente proyecto de libertad: se mantiene siempre fiel a su único amor, Florencio, que permanece en su corazón y que siempre debe superar la muerte, soñando con otra vida.

Para ilustrar lo expuesto, conviene referirse a otro aspecto muy problemático de la película, que corresponde al momento de la memoria o del recuerdo. Esto tiene que ver con el tiempo del pasado, el presente y el futuro de los personajes, lo que implica también una relación directa de la memoria con el propio tiempo. Los recuerdos almacenados en la memoria de los personajes evocan diversos acontecimientos del pasado. Pasan por el proceso de selección dependiendo del protagonista, que recuerda su historia en el presente.

En este sentido, cabe citar *La poétique de la rêverie* de Gaston Bachelard, que destaca la importancia de la poética del sueño entre el tiempo del pasado (recuerdo) y el de la memoria. Así, en determinados momentos de nuestra vida, “la memoria sueña” y “el sueño recuerda” (30-32). Según Velo, es la invención, la imaginación que tiene otro nombre para la memoria imaginaria en la que los recuerdos se asimilan a los sueños y, como los sueños, sin quererlo ni saberlo, se les añade algo, creando o recreando vínculos perdidos, en un orden y una consecución. Por lo tanto, el que recuerda podría tener dos tiempos: el tiempo de la razón, directamente relacionado con la memoria cronológica y la historia de vida de Preciado, y también el tiempo de la sensación, que indica el tiempo físico real, con horas, días, semanas, etc. La inclusión y el

excelente manejo del tiempo dan a la obra de Velo un ritmo y un tratamiento diferente de la imagen y el movimiento. Además, el tiempo de la imagen y el movimiento se acentúa cuando la acción se centra en la situación inicial de Juan Preciado como vagabundo que observa y escucha contemplativamente lo que ocurre a su alrededor mientras va y viene. En este período, la acción de la película se centra en su constante vagabundeo que, a través del objetivo de la cámara, se refleja en la descripción del paisaje y los lugares de la ciudad de Comala. Pero el paisaje onírico que está teñido del mismo fatalismo y la huida imaginada de Preciado, se convierte en agonía y muerte. Así el poder de la imagen sensorial en movimiento se asocia también a la memoria individual de Preciado y al proceso de acumulación de recuerdos colectivos a partir de la experiencia de los habitantes de Comala, que rememoran con sus palabras las historias de sus propias vidas.

En este contexto, Piero Paolicchi en su ensayo sobre las memorias colectivas y la identidad nacional sostiene que la memoria es esencial para recordar una actividad que está en tensión entre la dimensión subjetiva-individual y la dimensión histórica-colectiva. Es decir, la memoria, por un lado, se considera una actividad personal que se relaciona con las experiencias individuales y, por otro, una actividad que se relaciona socialmente con lo colectivo. Se trata de conocimientos compartidos, patrones de comportamiento e incluso sentimientos transmitidos en las interacciones sociales. La influencia de esta propuesta demuestra que el director Velo utiliza el tema de la memoria con una fuerte connotación histórica y sociológica para destacar este fenómeno siempre vivo tanto para el individuo como para la comunidad.

Para ilustrar lo que implica la memoria para un individuo, es necesario subrayar que la memoria es fundamental para la formación de la identidad de Preciado y otros personajes de la película. También denota que la propia memoria sirve para condensar todo el tiempo de la película; se convierte en un criterio privilegiado para determinar la identidad asociada a los acontecimientos pasados de los habitantes de Comala, y sus experiencias vitales presentadas a través de diferentes ámbitos: la historia, la geografía y la psicología, e influyendo en los problemas individuales que se convierten en problemas generales. Todo afecta a la formación y configuración individual y colectiva de la memoria.

En este sentido, Margarita León Vega, en un estudio sobre el concepto de tiempo y discurso de la memoria en las adaptaciones cinematográficas, comenta las variaciones del tiempo a través de la memoria, llegando a afirmar que “las historias contadas evocan diferentes fragmentos de la obra,

creando una atemporalidad cronológica que se refuerza con los recuerdos de los protagonistas” (12-22). Por lo tanto, no se puede ignorar que la memoria colectiva de las vidas de los personajes y en particular de las mujeres –Eduviges Dyada, Ana, Damiana y Susana San Juan, ya mencionadas– también juega un papel relevante en el tratamiento del tiempo y la memoria en la película. Es decir, todas ellas cuentan diferentes historias del protagonista principal, completan su versión y, además, todas están inscritas en la memoria personal del propio Juan Preciado.

Así, simbólicamente, Velo construye su delirante visión de la película sobre las figuras de las mujeres ya marcadas anteriormente, a las que asocia con los habitantes de Comala y, en particular, centra su atención en las historias de personajes femeninos de diferentes clases sociales. Motivadas por la traducción, las historias de las mujeres reciben una mirada masculina muy convencional en Velo. El director intenta envolverlas en la castidad afectiva o la felicidad, mientras que la contemplación de Pedro de las mujeres solo está cargada de un erotismo frustrante. A este concepto se añaden los ejemplos de mujeres, como Eduvigez Dyada, que representa el ámbito mercantil, pero también encarna a la mujer desafortunada en el amor. Ana, por su parte, evoca el poder espiritual y religioso y también el amor carnal a través de su relación con Miguel Páramo. Mientras que Damiana constituye un eslabón entre el mundo terrestre y el inframundo. Todas ellas cuentan a Preciado su historia vivida en Comala y, a pesar de que estas son independientes presentan un nexo común que es el personaje central, Pedro, o su hijo, Miguel Páramo. Además, Velo analiza las causas y los efectos del pasado traumático del pueblo rural, y para lograr su objetivo emprende un rescate de memorias colectivas en la sociedad mexicana, y apunta que los recuerdos de los personajes son elementos clave para la reconstrucción de identidades individuales y colectivas. Con todo, el futuro destino de Preciado está estrechamente ligado a los habitantes de Comala, a aquellos que existieron de verdad. Así, todos los momentos de su vida están relacionados con personajes que se convierten en almas en pena y que vagan por Comala conscientes de sus propias culpas y pecados, con el fin de lograr la gracia o el perdón de Dios. Por eso Preciado agudiza ojos y oídos para percatarse de que el pueblo fantasma, lleno de ecos, está invadido por personajes extraños: las sombras, los dobles, las almas de aquellos que murieron en pecado. También las alucinaciones visuales y auditivas tienen un sentido metafórico en Juan, ya que cree que están vivas. Sin embargo, son solo producto de su imaginación y un motivo con el que el espectador puede reconstruir la ambientación onírica y fantasmagórica del Comala de Velo.

De esta manera, el director consigue dar una forma más condensada a la trama y un ritmo acelerado, dejando a un lado las largas descripciones del *entourage* y de los personajes, y enfocando mayormente la atención en dos ejes: el paso del tiempo y de la memoria.

CONCLUSIONES

En la adaptación cinematográfica de *Velo*, el fenómeno de lo irreal no supone una ruptura definitiva de la verosimilitud. Sin embargo, en lo irreal, la propia verosimilitud se convierte en una verdad aparente que, de paso, da un vuelco a la concepción tradicional de un ente ficticio, asegurando que es tan real como la vida del ser humano. Así, *Velo* presenta una nueva visión de su universo filmico con efectos de sorpresa y desorientación para superar sus límites y recrear una confusión entre lo irreal y lo real. Todo se desarrolla a través del uso de un lenguaje cinematográfico que configura la técnica alternativa del tiempo y la memoria. Asimismo, el tratamiento del tiempo y la memoria da paso a una original y polifónica correspondencia visual de la representación onírica de la vida de los personajes, que se convierte en la nueva hiperrealidad de la vida misma.

Esta estrategia es muy potente y el lector capta que la película, a través del *flashback*, salta de una acción a otra, cuando los personajes miran al pasado o al presente, y luego vuelve a continuar la historia de Juan Preciado y su padre Así, cada recuerdo como retiene Mónica Mansour se convierte en una piedra que al caer en el agua provoca una serie de círculos amplios y funciona “con ecos”, que son “las ondas sonoras” (298-299) que se bifurcan para crear armonías y disonancias en las escenas de la película, evocando los episodios de la vida de los habitantes de Comala y Media Luna con sus historias de un día y una noche.

El método que *Velo* aplica a su obra aborda el problema del fenómeno de la atemporalidad y los diferentes modos de no mimetismo literario. Naturalmente, en la adaptación cinematográfica, *Velo* entiende este proceso como una decodificación de un acto de comunicación que conduce a un segundo acto de comunicación con sus propios códigos. Según esta línea de análisis, el director se apoya en un método sistemático con los elementos narrativos que pertenecen a la historia individual y colectiva del pueblo de Comala. De este modo, el espectador percibe la presencia de narradores muertos en vida que hablan de sí mismos en primera persona (Dyada, Ana,

Damiana, Susana San Juan y Juan Preciado), pero también en tercera persona cuando aluden a otros personajes de la película o cuentan historias que no han vivido ellos mismos.

La película *Pedro Páramo* de Carlos Velo muestra una presentación innovadora de la acción con los elementos mágico-reales, el salto en el tiempo, y con el retorno entre el presente y el pasado, y la memoria. Por tanto, esta memoria con distintas referencias históricas y sociales se actualiza constantemente entre el presente y el pasado, y genera nuevas reinterpretaciones. El director introduce estas innovaciones conceptuales para enriquecer su trabajo, que se convierte en parte de la acción del filme, aportando plasticidad y movimiento a la obra cinematográfica, con un mayor impacto en el público.

En efecto, Carlos Velo reproduce el enfrentamiento con el realismo cruel de la vida a favor de una nueva estética de arte cinematográfico de carácter mágico, representando un mundo real-ficcional, pero descrito con trazos psicológicos de los personajes. De ahí que sean los habitantes de su obra quienes murmuran y lloran que mueren cada día de miseria.

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA BLANCO, JORGE. *El gallo de oro y otros textos para cine*. Madrid: Alianza, 1982.
- BACHELARD, GASTON. *La poétique de la rêverie*. París: Les Presses universitaires de France, 1968.
- _. *Poetyka marzenia*. Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria, 1998.
- BAJTÍN, MIJAÍL. *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard, 1987.
- BAUDRILLARD, JEAN. *Symulakry i symulacja*. Varsovia: SIC, 2005.
- BIERCE, AMBROSE. "Episodio en el puente de Owl Creek". *Cuentos de soldados*. Seleccionado y traducido por Aitor Ibarrola-Armendariz. Madrid: Alianza, 2011. 39-54.
- BONTEMPELLI, MASSIMO. *Avventura novecentista*. Florencia: Valecchi, 1974.
- _. *Antologia della rivista "900"*. Ed. E. Falqui. Galatina: Dell'Albero, 1958.
- BRETON, ANDRÉ. *Art Poétique second Manifeste du Surréalisme*. París: Bordas, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *La vida es sueño*. Madrid: Espasa Libros, 2011.
- CASAS, ANA. *Pedro Páramo, novela fantástica. Explicación de textos literarios*. Sacramento: Universidad de Sacramento, 2005-2006.
- CASTRO-RICALDE, MARICRUZ. "El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional". *La Comena* 82 (abril-junio, 2014): 9-16.
- CHIAMPÌ, IRLEMAR. *O realismo maravilhoso. Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- FERNÁNDEZ, TEODOSIO. *Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001.
- FERNÁNDEZ, MIQUEL ANXO. *Miradas en la oscuridad. Las imágenes de Carlos Velo*. México: UNAM, 2007.
- FUENTES, CARLOS. “Rulfo, el tiempo del mito”. *Juan Rulfo: Homenaje nacional*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980. 19-30.
- Fuentes, Víctor. *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal, 2000.
- GÓMEZ DE TEJADA, JESÚS. *Literatura y cine en El Despejo de Antonio Reynoso*. Época 22 (2017): 45-70.
- GREGORI, ALFONS. *La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- HELMAN, ALICIA. *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*. Poznań: Ars Nova, 1993.
- KŁOSIŃSKI MICHAŁ. *Baudrillard – teoria – literatura*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytet Śląski, 2013.
- LEÓN VEGA, MARGARITA. *La memoria del tiempo: la experiencia del tiempo y del espacio. Los recuerdos del prevenir de Elena Garro*. México: UNAM, 2004.
- LÓPEZ ARANDA, SUSANA. *El cine de Ignacio López Tarso*. México: Universidad de Gaudalajara, 1997.
- MANSOUR, MÓNICA. *El discurso de la memoria. La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era, 2003.
- PAOLICCHI, PIETRO. *Memoria colectiva e identidad nacional*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- PAZ, OCTAVIO. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 2007.
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO. *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- RICOEUR, PAUL. *Soi-même comme un autre*. París: Édition du Seul, 1990.
- .. *O samym sobie jako innym*. Varsavia: SIC, 1995.
- .. *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI, 2004.
- .. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife Producciones, 1999.
- .. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- ROAS, DAVID. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- RODRÍGUEZ, MARTÍN. *Novela y cine. Adaptación y comprensión narrativa de las obras de Jane Austen*. Granada: Editorial de Universidad de Granada, 2005.
- RULFO, JUAN. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2013.
- .. *Los cuadernos de Juan Rulfo*. México: Era, 1994.
- RUFFINELLI, JORGE. “Pedro Páramo y Derborence: realidad fantástica y discurso social”. *Texto Crítico* 16-17 (1980): 74-84.
- SAN AGUSTÍN. *Confesiones de San Agustín*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2010.
- TODOROV, TZVETAN. *La letteratura fantastica*. Milán: Garzanti, 2000.

- WEATHERFORD, DOUGLAS J. "Juan Rulfo cineasta". *Juan Rulfo y su obra: una guía crítica*. México: Editorial RM. (2018): 189-194.
- _. *Juan Rulfo en el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*. México: Editorial RM, 2021.
- VITAL, ALBERTO. *Noticias sobre Juan Rulfo*. México: Editorial RM, 2003.
- VELO, CARLOS. *Pedro Páramo*. México. <[http://peliculacompletapedroparamo//\[HD\]>](http://peliculacompletapedroparamo//[HD]>). (12.10.2016).
- YANES GÓMEZ, GABRIELA. *Juan Rulfo y el cine*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Instituto Mexicano de Cinematografía-Universidad de Colima, 1996.

