

CINE Y MODERNIDAD EN MÉXICO: *EL DESPOJO* DE ANTONIO REYNOSO

Javier Ramírez Miranda

Según Raymond Bellour, hay un estado del tiempo que Gilles Deleuze no consideró en su taxonomía de las imágenes en movimiento: la interrupción del movimiento, el momento en el que el cine lucha contra su propio principio: ser imagen movimiento. Para Bellour, en el cine hablado “la representación está sometida a los efectos homogeneizadores de la palabra y el sonido, el tiempo primeramente se despliega sobre todo como movimiento más o menos lineal”, cuya apariencia de continuidad está asegurada por una serie de normas de montaje, frente a las cuales “la detención de imagen es virtualmente extraña al cine clásico”;¹ cine clásico que representa la existencia de

1 Raymond Bellour, *Entre imágenes*, Argentina: Ediciones Colihue, p. 114.

un discurso hegemónico, del cual se puede ubicar su periodo de esplendor entre las décadas de los años treinta y sesenta, y cuyos fundamentos discursivos son cuestionados a partir de la posguerra y durante las siguientes dos décadas.²

La ruptura moderna está marcada por la irrupción de estos momentos extraños en la retórica fílmica, capaces de reconfigurar en muchos casos la experiencia del espectador frente al aparato cinematográfico. La detención de la imagen, por ejemplo, propone una nueva experiencia frente al tiempo en el cine. La modernidad significó, en buena medida, la puesta en cuestión del estatuto temporal de la imagen cinematográfica, como bien observó Gilles Deleuze; por ello, dicho momento estaría marcado por la transformación del estatuto de la imagen-movimiento en imagen-tiempo, una transformación radical de las formas de estructurar el relato.

Hacia mediados del siglo xx, la modernidad cinematográfica surgida en Europa significó diversas maneras de confrontar el modelo hegemónico del discurso fílmico, representado ejemplarmente por el cine de Hollywood y teorizado por André Bazin.³ Así, surgieron operaciones discursivas alternativas, rupturas con algunos de los presupuestos de lo clásico cinematográfico y la confrontación con un discurso cerrado; en sínte-

-
- 2 Aunque los orígenes del clasicismo fílmico se pueden ubicar desde los primeros tiempos del cine, es a partir de la generalización del sonoro en los primeros años treinta que los mecanismos de distribución, el sistema de estrellas, la diferenciación de los géneros y el perfeccionamiento de un sistema expresivo, que desde la industria norteamericana se puede hablar con toda propiedad del cine clásico, que será hegemónico al menos durante las siguientes tres décadas. El agotamiento de este modelo tiene que ver con diversos factores, algunos externos como el surgimiento de la televisión, pero fundamentalmente, con la necesidad de cambios buscados desde el mismo espectador. El aparato hegemónico ha tenido históricamente la capacidad de adaptarse a las exigencias del público y de asimilar las transformaciones que se generan en su entorno.
 - 3 Los textos escritos por Bazin en los años cincuenta, recopilados en el libro *¿Qué es el cine?* (1958), dan cuenta justo de estas posturas.

sis, diversas formas de apelar al espectador en el marco de una nueva cultura cinematográfica.

En México, estas ideas se conocieron en un momento de recambio del proceso de las artes y de irrupción de una nueva generación. Agotados los modelos que en las artes subsistían a partir de la Revolución mexicana, desde las letras, la plástica, el teatro o la música, se buscaban formas de renovación que superaran las que eran vistas como prácticas anquilosadas en los terrenos del arte;⁴ al mismo tiempo, las nuevas prácticas denunciaban la decadencia del proceso revolucionario y la corrupción imperante en el régimen surgido del movimiento armado tras décadas de institucionalización.⁵ Ambos procesos confluyeron en el cine nacional, en un momento crucial del largo proceso de decadencia sobrevenido tras la Época de Oro, cuyos últimos brillos se apagaron a mediados de los años cincuenta; la muerte de algunas de las personalidades más relevantes de aquel momento (Jorge Negrete en 1953, Miroslava Stern en 1955, Joaquín Pardavé en 1955 y Pedro Infante en 1957), coincidió con el debilitamiento de la industria fílmica nacional, misma

4 Pongamos el ejemplo de la plástica, hacia 1956 se publica el texto "La cortina del nopal", una dura crítica del modelo de la plástica representado por el movimiento muralista que se sostenía en una concepción nacionalista, además de apelar a un arte capaz de ver al mundo y de entender las propuestas de renovación que se sustentan en el mundo en esa época. Firmado por José Luis Cuevas, condensaba la visión de muchos jóvenes artistas que harían presencia en la escena mexicana en los siguientes años. Con mayor o menor grado de confrontación, casos de ruptura semejante se pueden ubicar en la literatura, el teatro o la música mexicana en esta época.

5 Resulta ejemplar la publicación de novelas como *La muerte de Artemio Cruz* (Carlos Fuentes, 1962) o *Los relámpagos de agosto* (Jorge Ibargüengoitia, 1964), pues dan cuenta de la desgastada épica de la Revolución, denunciando la corrupción de la clase gobernante surgida del movimiento armado, en forma de los recuerdos de un viejo combatiente en el caso de Fuentes o haciendo sátira del formato de novela de la Revolución, a través de unas supuestas memorias en el caso de Ibargüengoitia.

que pocos años antes colocaba sus productos con gran éxito en los diferentes mercados latinoamericanos, pero que veía a los espectadores de los diferentes países inclinarse por propuestas diferentes.⁶ Este cambio propició una importante merma en los recursos disponibles en México para filmar; la industria mexicana del cine se vio obligada a buscar formas de sobrevivir a esta crisis sin cambiar sus políticas, pues la larga inercia de éxito comercial había generado fuertes intereses sindicales y económicos. El cine nacional se enfrentó a la necesidad de renovación y a la imposibilidad de hacerlo desde la industria formal, pues ésta cierra sus puertas a nuevos elementos: para dirigir una película había que pertenecer al sindicato, pero para pertenecer al sindicato había que tener una película dirigida.

En estas condiciones, jóvenes artistas, provenientes de diferentes campos del quehacer artístico, pero formados en la nueva cultura del cine, ven en éste un territorio propicio para explorar nuevas propuestas. Esta generación enfrenta fuertes dificultades y resistencias, pero logrará lentamente incidir en la producción formal. Muchos de ellos habían conocido los rudimentos de la creación filmica en los noticieros que se producían regularmente y que permitían el acceso a algunos nuevos elementos,⁷ pero la mayoría se había formado en la vida univer-

6 El efecto de la Segunda Guerra Mundial benefició a la industria filmica nacional, pues a la Guerra Civil en España se suma el boicot de película virgen para Argentina y el abandono de Estados Unidos del mercado hispano, ya que su industria estaba ocupada en la propaganda bélica. Al final de la guerra, la situación se revierte con lentitud y, a mediados de la década siguiente, ya la crisis en México es inevitable por la pérdida paulatina de su importancia en diferentes mercados locales. Entre los diferentes estudios que han atendido el asunto *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, de Maricruz Castro y Robert McKee Irwin, o *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* de Francisco Peredo Castro.

7 Aunque el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) dominaba la producción de largometrajes de ficción, había un sindicato alternativo, el de los Trabajadores de la Industria

sitaria y se enfrentaba a la producción con más entusiasmo que herramientas técnicas; así, los cineastas emergentes a fines de los años cincuenta fueron capaces de proponer al mismo tiempo una serie de temas novedosos, acercamientos a tópicos poco comunes de la cinematografía nacional y propuestas que desde lo formal trastocaban el modelo clásico y el cine de la época de oro mexicana. Pasarían todavía algunos años para que se ampliaran las posibilidades de acceso a la producción en México, pero en estos años se ponían las bases del cambio.

En este marco se realiza *El despojo*, un cortometraje dirigido en 1959 por Antonio Reynoso que proponía un cambio respecto a la forma hegemónica de representar el mundo indígena-campesino en el cine nacional. Es un trabajo con una propuesta fuertemente anclada en la forma fílmica y en su carácter discursivo. La formación en cine-reportaje sumado a las enseñanzas del neorrealismo y la nueva ola francesa resultan cruciales para entender esta cinta en su dimensión estética y en la importancia de su implementación como parte fundadora de la modernidad fílmica mexicana. Es clave también el uso de un “cine directo” en esta cinta cuya referencia es la obra literaria de Juan Rulfo, quien participa en el guion.

Utilizando la interrupción del movimiento, Antonio Reynoso realiza una película donde la bifurcación temporal abre un sentido difícilmente discernible. Cabe preguntarse ¿cuál es la verdadera historia que se contó? ¿A qué parte de la realidad diegética corresponde la huida de la pareja protagónica, que ocupa la mayor parte del metraje? ¿Cuál es el papel de la detención de la imagen? Quizá podemos suponer que lo indiscernible constituye al filme en su conjunto; el juego entre imagen y sonido contri-

Cinematográfica (STIC), que tenía a su cargo la realización de cortometrajes y noticieros, así como sostener algunas políticas diferentes. La producción de noticieros en particular recibió un impulso mayor a partir del trabajo de productores como el yucateco Manuel Barbachano Ponce, quien dio oportunidad a otros realizadores que no tenían cabida y a muchos jóvenes fotógrafos, guionistas y realizadores.

buye a generar un discurso abierto para el espectador y éste se funda justamente en la detención del movimiento.

Sin duda, el momento histórico en que se realiza el filme es relevante para su análisis. Quizá porque el neorrealismo ejercía una importante influencia, quizá por una forma de apropiación de las prácticas que ese y otros movimientos propiciaban o incluso quizá por el desgaste de los modelos clásicos en las cinematografías nacionales, en los años cincuenta se comienzan paulatinamente a integrar modos de representación *realistas* en el discurso de la ficción: el uso de escenarios naturales en lugar de foros, el emplazamiento de personajes reales en lugar de actores, pero sobre todo, el uso de la cámara en forma menos esquemática, valiéndose de planos largos, profundidad de campo, movimientos libres y otros elementos que hacen patente un quiebre con el modo hegemónico de la fotografía y el montaje. Sin duda, una parte fundamental del manejo de la cámara en *El despojo* tiene que ver con la formación de Reynoso y Corkidi en el noticiario, con su carga de inmediatez y de eficiencia que, muchas veces, era ajena a la producción de ficción.

A finales de los cincuenta, ambos cinefotógrafos deciden renunciar al sindicato regular y formar su propia compañía: Cinefoto, la cual atravesó serias dificultades económicas por la falta de trabajo, pero que les permitió llevar adelante este proyecto fílmico.⁸ Su primera intención fue adaptar un cuento de Juan Rulfo, y entraron en tratos con el escritor, quien se negó tajantemente a permitir la adaptación, pero en las negociaciones terminó por acceder a la realización de un proyecto conjunto. Los tres comenzaron a buscar locaciones en el Valle del Mezquital, una zona marginal cercana a la Ciudad de México, en la que los

8 Según contó Rafael Corkidi “Sufrimos siete años sin trabajo, porque los que hacían los noticieros decidieron que lo que nosotros hiciéramos de comerciales no se exhibiría, entonces no nos daban trabajo. Estuvimos siete así a mediados de los años cincuenta, haciendo Cinefoto” (Entrevista con Elisa Lozano y Álvaro Vázquez).

cineastas veían el ambiente propicio para recrear la literatura rulfiana: espacios áridos, poblados abandonados y desiertos en los que se sentía la huella de antigua riqueza.

Sobre la marcha, y a partir de las imágenes que aquella región les proporcionó, construyen secuencias y estructuran un relato. La arquitectura de los poblados que visitan, con viejas e inmensas casonas medio abandonadas, le confieren a la región el aspecto de pueblo fantasma, evidenciando la gloria perdida de una antigua riqueza minera. En ese lugar se ubica la historia de un campesino, quien, perdido todo su patrimonio, decide cobrar con su vida al cacique del pueblo antes de ceder sus últimas posesiones: su familia, es decir, su hijo y principalmente su esposa, decidido a ceder todo, menos a la mujer.

Si bien la temática de la cinta no planteaba una diferencia radical de la manera en que el problema indígena-campesino había sido representado por el cine hegemónico, sí se sumaba a una serie de propuestas que avanzaban hacia la transformación de la manera en que el cine había mirado al indio. Jorge Ayala Blanco sintetiza así el asunto:

Las cintas indigenistas, o que incluyen en su argumento personajes indígenas, aparte de las deficiencias estrictamente artísticas, incurren globalmente en los errores más comunes de la ideología de la clase media y de la retórica oficial en turno. Fomentan una idea del indio como ser *sui generis*, sin analizar verdaderamente las causas de su marginalismo social, de su atraso, de su incultura, de su arraigo a tradiciones atávicas y de la explotación que habitualmente sufre.⁹

La década de los años cincuenta es un momento de revisión del tema en México. En el cine se comienza a resituar el asunto

9 *La aventura del cine mexicano*, México: Editorial Posada, p. 209.

a través de cintas como *Raíces* dirigida por Benito Alazraki en 1955, que avanzan hacia una concepción diferente del personaje indígena. *El despojo*, por su parte, hace uso de una retórica documentalizante para erigirse como una denuncia de las condiciones miserables en las que sobrevivían los campesinos en aquella región; pero muestra, además, a un personaje dueño de una agencia y de un deseo propios, un indígena pocas veces visto, si bien la tragedia como destino ante las imposiciones de un cacique, es un lugar común en el cine referido a este tema.

La cinta se sitúa en escenarios naturales y utiliza como protagonistas a los mismos pobladores, utilizando únicamente actores profesionales para el doblaje de los diálogos. Reynoso decidió no capturar el audio directamente, sino grabar posteriormente la narración para sobreponerla a la imagen, y en la banda sonora se construyó el relato propiamente: la música etnográfica, los textos escritos por Rulfo, los sonidos en *off* montados en una contraposición con la imagen, en un estilo cercano al de los mismos noticieros filmicos.

El ojo de Reynoso trabaja sobre una visualidad poderosa, experimentando poéticamente con la forma. Capta, por ejemplo, una serie de imágenes de mujeres asomadas por puertas, ventanas y otras recovecos y oquedades en las construcciones, con ello construye una secuencia de gran fuerza donde se subraya la dolorosa soledad y el aislamiento de la pareja protagonista frente a estos pobladores elusivos e indolentes que le niegan amparo; según Reynoso “en ese mundo sólo se percibe gente por los huecos de las puertas y por el polvo que está cayendo de las ventanas”;¹⁰ de igual manera, los parajes semidesérticos, la tierra yerma, las casonas semiderruidas captados por la cámara de Reynoso y Corkidi, ahondan la denuncia sobre las condiciones miserables de vida, mientras la sequedad el paisa-

10 Gabriela Yanes Gómez, “Entrevista con Antonio Reynoso”, en *Juan Rulfo y el cine*, México: Universidad de Guadalajara, IMCINE, Universidad de Colima, p. 58.



je establece una relación alegórica con los personajes mismos, con la sequedad de los hombres que habitan, sufren y mueren ahí; la narración es la de una tragedia que sólo se completa en el tono documental que la imagen le impone a la cinta, tragedia que surge de la tensión entre la promesa y la imposibilidad de cumplirla, de la esperanza inútil: “Todo es una huida, de un lugar a otro donde todo es verde”, pero al que los personajes no podrán llegar.¹¹

11 *Ibidem*, p. 59.

Pero quizá, el asunto más novedoso que *El despojo* aporta tiene que ver con el manejo del tiempo y lo indiscernible que éste es. Juan Rulfo había dispuesto en sus relatos una narratividad que rompía la linealidad temporal y construía su particular visión a partir de este tiempo fragmentado y difícilmente reconstruible en forma lineal. *Pedro Páramo* es una novela cuya narrativa está dada justo por el emplazamiento de un estatuto temporal discontinuo, en el cual lo menos importante es armar linealmente los acontecimientos. Hay una duda constante en el lector de e lugar que un acontecimiento ocupa en la linealidad de la diégesis, y esta es la apuesta formal de la novela. Cuando Carlos Velo adaptó al cine esta novela, en 1966, hizo un gran esfuerzo por armar la historia linealmente y quizá por ello la cinta resultó un fracaso estrepitoso.



Al inicio de *El despojo*, el protagonista sale de entre un grupo de cactáceas, se mueve con desconfianza y mira a la cámara de soslayo. Lleva a la espalda un guitarrón cuya posible significación nunca se aclara. Varios cortes nos muestran su gesto impasible, mientras la voz en *off* anuncia su intención de volver al pueblo para recuperar a su mujer sin importar el costo:

Ora no puedo volverme atrás, a como dé lugar tengo que llevarme a mi mujer y a mi hijo. Ora que si se me atraviesa don Celerino, pues ya Dios dirá. Pero lograré mi propósito. Y si me quitan la vida, ¿qué importa? Al fin y al cabo, ya le perdí el amor desde hace tiempo. Está bien que se quede con mi tierra, mis adobes y mis tejas, pero nunca se quedará con mi mujer. Me la llevaré para lejos, para nunca.

Esta última frase no es gratuita, aclara la intención del protagonista de llevar a su familia a un lugar en el tiempo donde no pueda alcanzarlos don Celerino, el cacique que les ha traído la desgracia. Mientras camina por el pueblo encuentra a su enemigo, quien le reclama su presencia y el reto termina en un intercambio de balas donde ambos caen abatidos. En una toma casi cenital, él avanza lentamente, da unos pocos pasos antes de caer, pero mientras gira, la imagen se congela y en una disolvencia se abre otra parte del relato. De pronto él se halla corriendo en medio de un rebaño de borregos en las afueras del pueblo, libre del guitarrón, toda la escena enmarcada por una música de flautas.

El tiempo en que se desarrolla en adelante la historia no está claro, no se sabe si es lo que pudo haber pasado, si es lo que él imagino antes de morir, si es su deseo frustrado o si en verdad sucedió. En todo caso, no cabe reclamar la verdad diegética, es decir, la ubicación de estos sucesos en un *continuum* no transforma la tragedia que la historia narra.



El hombre regresa a su casa para emprender la huida con Petra, su esposa, y su hijo Lencho que está gravemente enfermo, “está paralizado desde que lo apedrearon por defender a su padre”. Al llegar le dice a ella que deben huir pronto, pues “acabo de acabar con ese hombre que nos trajo la desgracia”. A partir de este momento se abre un tiempo diferente e incompatible, pues resulta imposible que regrese por ellos y que acabe de ser muerto por el mismo cacique. La familia vive en una casa muy vieja sin ningún adorno, la pintura de las paredes está totalmente desgastada y no hay algún elemento que suavice la miseria

que el cuadro dibuja. Ambos personajes visten ropa muy vieja y maltratada, cuestión que tampoco es suavizada. Ella tomó todo su guardado de un jarro, apenas unas cuantas monedas. En los siguientes minutos, y a modo rulfiano, los protagonistas entran y salen de poblados abandonados donde el sonido contradice la imagen. Él con el niño en brazos, ella detrás. Al dar la vuelta en una esquina, se oyen los gritos de niños jugando o de una fiesta, pero la imagen es la misma: la calle desierta y abandonada.



En una escena lenta, silenciosa y contemplativa, ella vende su última propiedad: un cántaro, mientras él espera sentado afuera con el niño, una niña pasa corriendo por una calle y regresa acompañada de un grupo de mujeres tapadas con su rebozo, una imagen fantasmal, seguida de una ventana que se cierra. Finalmente, abandonan el pueblo de calles desiertas y casas ruinosas. Cada imagen contribuye a subrayar la soledad de esta familia durante su huida, el único que les responde la mirada es un viejo campesino que él identifica como un nahual, un mal augurio.

En la siguiente secuencia, la familia cruza por el campo árido, entre plantas del desierto, él dice que van a un lugar donde se librarán de la gente maligna, pero el niño cada vez está más enfermo y el camino más difícil y escarpado. Al subir un camino vuelven a encontrar al nahual, mientras ellos apuran el paso. El largo montaje, las tomas primero con cámara en mano, luego largas panorámicas, muestran un espacio de desolación donde parece cada vez más lejano el sitio que buscan. Entran nuevamente a un caserío, el paso veloz de ambos sirve para cruzar rápidamente, la música y el ambiente festivo es todavía mayor que el anterior y contrasta con las ruinas de las casas, sin techo y completamente abandonadas e invadidas por la vegetación.





La música de flautas del principio enmarca la siguiente escena: el niño muere, pero en los últimos instantes, la pareja parece abrir un tiempo distinto, con sólo un cruce de miradas que juega con lo indeterminado: mientras el niño agoniza, los padres miran hacia el lado contrario y la imagen es la de otro tiempo, pasado o futuro. Inicialmente, ella se recarga en la pared con la desesperación de la agonía de su hijo; luego, en una disolvenca, se ve a una mujer, probablemente ella misma, amamantando a un bebé, que puede ser su hijo en algún momento del pasado. Después, él levanta la cabeza y mira hacia un sitio lejano. En la siguiente escena aparece una mujer desnuda del torso mientras peina su cabello, posiblemente ella misma en un tiempo remoto. Tras una disolvenca, ambos acomodan una cruz en la tumba del niño en medio de aquellas ruinas.

De esta secuencia, sigue nuevamente la imagen congelada que retoma su movimiento mientras el hombre continúa su caída. Cae muerto con el guitarrón en la espalda y la pistola en la mano mientras es rodeado por la gente del pueblo y aparece la palabra "Fin". La imagen del hombre que interrumpe su caída marca una bifurcación del tiempo en la cinta; entre es-

tos dos momentos sucede la larga secuencia de la huida cuyo contenido no se sitúa fácilmente en la diégesis, pues no se presenta como un sueño ni como una posible imaginación del protagonista. Es una imagen directa del tiempo que constituye una retórica diferente, ya no un *flashback* ni un recuerdo ni un sueño ni una proyección, más bien una imagen que se integra a la narración.

El despojo es muy probablemente la primera cinta mexicana que integra orgánicamente esta forma retórica en una ficción. En ella se suman de alguna manera las constantes del universo rulfiano: los espacios, los modos del habla, la estructura temporal con el modo fílmico heredado del noticiero, las imágenes de aquellos poblados desérticos. Resulta probablemente inútil establecer una genealogía a partir de esta cinta, hablar de una influencia directa en tal o cual cinta posterior, pero sin duda es muy productivo considerarla como inaugural de un modo de aprovechamiento de lo documental en la ficción, que encontraría otros caminos para expresarse en los siguientes años.





La indiscernible imagen en movimiento de la verdad en la diégesis está marcada por la irrupción de la imagen detenida, del movimiento congelado que es capaz de abrir un nuevo tiempo. Si esta breve cinta es inaugural de la modernidad fílmica en México es por esta disrupción, por la integración mediante un ejercicio plástico de una estructura temporal diferente, de la capacidad de integrar este otro tiempo.

Junto a la plástica, las letras mexicanas del medio siglo tendrán un papel preponderante en la renovación del cine mexicano. Juan Rulfo es uno de los pioneros junto a José Revueltas, quien había participado en la industria desde una década atrás. En los siguientes años, varios importantes escritores mexicanos, muy jóvenes aún, participarían siguiendo los pasos de Rulfo en distintas formas del naciente cine nacional: José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Juan García Ponce o Salvador Elizondo.

A partir de 1961, la pregunta por el tiempo determinará la transformación del discurso cinematográfico. Cintas tan distintas como *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961) o *La jetée* (Chris Marker, 1962) apelan a nuevas formas de producción de sentido a partir de una reformulación de la lógica temporal. En México también se funda una modernidad fílmica en esa época, pero sus componentes tienen que ver más con una renovación temática que con la experimentación formal. *El despojo*, en todo caso, es una cinta que renueva la forma de concebir el estatuto temporal en un momento incipiente de cambio en la cinematografía nacional.

Referencias

- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México: Editorial Posada, 1968.
- Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Argentina: Ediciones Calihue, 2009.
- Cuevas, José Luis. "La cortina de nopal". *Ruptura*. México: Museo Carrillo Gil, 1988.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México: Secretaría de Cultura Jalisco, IMCINE, 1997.
- Manrique, Jorge Alberto. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México: CONACULTA, Lecturas Mexicanas, 2000.
- Pereira, Armando y Albarrán, Claudia. *Narradores mexicanos en la transición de Medio Siglo 1947-1968*. México: UNAM, 2006.
- Rulfo, Juan. *El gallo de oro*. México: Era, 2006.
- Yanes Gómez, Gabriela. *Juan Rulfo y el cine*. México: Universidad de Guadalajara, IMCINE, Universidad de Colima, 1996.