

Juan Carlos Rulfo (México D. F., 1964), hijo del escritor mexicano Juan Rulfo, presentó en el **CBA** la película *En el hoyo*, dentro de la programación de Documenta Madrid. El documental, premio del jurado en el último Festival de Sundance, muestra el día a día de unos obreros que trabajan en la construcción de un puente en Ciudad de México. Aunque la filmación de las duras condiciones que soportan es una denuncia en sí misma, no es ésta la principal intención de Rulfo, que esquiva la temática social para enfocar el objetivo en las personas, en «las almas» que están empeñando su vida en la monumental obra. Así, descubre un paisaje humano que él describe como «fascinante», pero que otra lectura podría calificar de aterrador. En todo caso, real.

los tesoros de lo íntimo

ENTREVISTA CON **JUAN CARLOS RULFO**

JESÚS MIGUEL MARCOS

FOTOGRAFÍA MINERVA

¿Cómo surge la idea de rodar *En el hoyo*?

En el hoyo nació como una consecuencia lógica de las dos películas anteriores, *El abuelo Cheno y otras historias* y *Del olvido al no me acuerdo*. La primera, un cortometraje, estuvo parada mucho tiempo, porque yo por aquel entonces estaba estudiando Ciencias de la Comunicación. Cuando murió mi padre viajé al sur de Jalisco, en México, a ver a toda su familia. Y empecé a grabarlos, en primer lugar, con la intención de llegar a conocerlos bien; en segundo lugar, porque se iban a morir. Era interesante estar frente a verdaderos monumentos de personas, como los arrieros, los peones, los mozos de las tierras de mi abuelo...

¿Como conocer sus raíces?

Sí, así fue como descubrí a mi abuelo y también el lugar, la zona geográfica, y lo más importante, descubrí que lo que más me gustaba era la manera que tiene la gente de contar las cosas, esas grandes conversaciones que se daban en torno a la mesa, por las tardes. Yo no soy buen contador de historias, quizá por eso me impresionó tanto ver a esos «viejones» contando historias de antes, representándolas como si las estuvieran viviendo. Era como ver los cuentos de mi padre, oír las mismas historias que mi padre escuchó toda su vida, contadas por otra gente, o quizá por la misma. Y justo después me puse a estudiar cine sin saber bien qué quería hacer.

Eso fue después de terminar Comunicación...

Sí, yo quería ser fotógrafo, pero no había especialización en Fotografía y la mejor manera de formarse era estudiar dirección y acabar trabajando de fotógrafo de tus compañeros. No sentía que yo pudiera tener algo que contar, porque no se me ocurría nada, no soy una persona muy ocurrente. Pero conforme fue pasando el tiempo, empezamos a estudiar cine documental y yo volví al sur de Jalisco a buscar a esos personajes que había conocido. Ni siquiera me daba cuenta de que estaba haciendo un documental o, bueno, mejor dicho, cine; no me gusta diferenciar entre documental y ficción. Empecé a trabajar en la búsqueda de personajes, aunque sin darme mucha cuenta; buscaba uno que sabía muchas cosas y las

contaba, otro que era menos hablador pero muy sabio, porque decía dos o tres cositas muy certeramente, otro muy amoroso y muy romántico y otro mentiroso y dicharachero... Y poco a poco empecé a construir un universo de personajes que, en conjunto, me daban un panorama de la vida. Así fue como salió *El abuelo Cheno*, que terminó siendo un cortometraje de media hora, mi tesis en la escuela de cine.

En su segundo trabajo se centra en la figura de su padre.

En mi primera película ya quería hablar de mi padre, pero me dio miedo porque no encontraba nada, aquellas gentes de Jalisco no hablaban de mi padre, sino de mi abuelo. De ahí el título de *El abuelo Cheno... y otras historias*. Mientras que *Del olvido al no me acuerdo* ya trata conscientemente sobre mi padre. Como parece que todo el mundo lo olvidaba y nadie se acordaba de él, me permitió trabajar el tema de la memoria, esas historias que comienzan con un «sí, ya me acuerdo, yo lo conocí...», que están llenas de evocaciones en el tiempo y son muy cinematográficas.

¿Qué cuenta exactamente la película?

Originalmente quería hacer una historia de tres bloques. De un lado los amigos de mi padre —escritores como Arreola—, por otro lado la gente que lo vio nacer —los arrieros— y por último la familia, principalmente mi madre. La idea era hacer un viaje entre las cosas que hacen que alguien exista. En cierto modo, era insistir en la historia de *El abuelo Cheno*, pero ahora de forma consciente. Ha sido un viaje de sacar a la luz de manera consciente las cosas que antes eran más intuitivas. La primera vez que situé la cámara delante de un personaje, no me imaginé que luego vendría la pasión por contar, por evocar... Y lo más importante: la amistad. Ahora sé que para hacer una película con alguien tienes que hacerte su amigo, si no hay lazos de confianza no puedes llegar lejos en la creación.

Sus dos primeras películas estaban muy vinculadas a su círculo familiar, mientras que *En el hoyo* supone un salto hacia algo menos íntimo o menos propio, ¿no es así?

Creo que fue muy positivo para mí escarbar en mi pasado, en las raíces, un viaje atrás que surgió con el pretexto de no tener nada que contar y que me permitió descubrir que hay muchas cosas que me gustan de la realidad. Fue un aprendizaje importante, porque muchas veces uno se pierde buscando historias extrañas y originales, cuando frente a tu casa puedes encontrar un personaje fascinante, o incluso en tu casa, o en ti mismo... Creo que este tipo de asuntos íntimos y propios son importantes. De hecho, en la presente edición de Documenta Madrid, de los dieciocho documentales proyectados, cinco son viajes a través de la familia del director.

Se diría que sus otras dos películas sirvieron de plataforma para *En el hoyo*.

En el hoyo conforma una especie de tríptico junto con mis dos trabajos anteriores. De mi abuelo pasé a mi padre, y con esta película me centré en el lugar en el que vivo, Ciudad de México. Es una ciudad enorme y me planteaba muchas dudas. ¿Qué historia merece la pena contar? ¿Cuáles se me están escapando? Y de repente, un día, se les ocurre hacer un segundo piso en el periférico, la autopista de circunvalación, y que para hacerlo van a contratar a más de 5.000 personas. Fue entonces cuando descubrí que los albañiles eran los personajes que había estado esperando. Al menos en México, representan el icono del lenguaje urbano popular. Son los más malhablados, los que utilizan el *slang* más característico, de origen rural, pero con toda una serie de mezclas bien extrañas. Tienen la mística del campo, la humildad y, al mismo tiempo, la malicia de la ciudad para apañárselas y encontrar la mejor opción para vivir. Y para colmo, la obra tenía lugar enfrente de mi casa, así que la decisión fue clara.

La primera vez que situé la cámara ante un personaje, no me imaginé que luego vendría la pasión por contar, por evocar... Y lo más importante: la amistad. Ahora sé que para hacer una película con alguien tienes que hacerte su amigo.

¿Cómo empezó el rodaje?

La obra comenzó en agosto de 2003 y yo empecé a filmar en marzo de 2004, cuando ya se habían hecho todas las excavaciones de los pilares y sólo quedaba uno de los más complicados, el de enfrente de mi casa. Casualmente, iba pasando por allí un día cuando vi a Chabelo, el personaje chaparro que aparece en la película. Llevaba un martillo más grande que él y lo movía en todas direcciones. Era una situación muy cómica. Se me ocurrió bajar con la cámara y les llevé unas botellas de agua para dárselas en un momento de descanso. Eso bastó para que me dejaran quedarme en buen plan. No me miraban raro y enseguida empezaron a actuar con naturalidad. Y a preguntar que para qué era la cámara...

Se pensarían que era un periodista...

Pues sí, porque en ese momento había muchos medios de comunicación por allí que no hacían más que molestar. Querían ver que las obras estaban mal hechas, comprobar lo malas que eran las condiciones de trabajo... El mismo rollo todos los días. Los trabajadores estaban ya cansados de aquello. Y se sorprendían cuando les decía que lo que yo grababa era para una película. Pero bueno, tampoco me hacían mucho caso, me dejaban en paz. Además, yo volvía casi cada día, que es algo que los reporteros no hacen. Ellos van un día, hacen su reportaje, y ya no vuelven; y así son los reportajes de

las noticias, sin profundidad ni perspectiva. Pronto fuimos tomando confianza. Un día les invité a comer a todos los que estaban en el hoyo, que eran ocho. Comimos allá abajo. Pedí unas tortas, compartíamos, charlábamos, de repente algunos se iban, otros aparecían... Y se empezaba a crear esa relación de amistad donde ya no importaba la cámara. Éramos sólo dos en el equipo de rodaje: un amigo que se encargaba del sonido y yo, así que el trato con ellos era muy cómodo. Yo no estaba en la posición del director que va a hacer una gran película. Estaba con mi camarita, que es muy chiquita, y todo parecía muy inofensivo. Los que mandaban eran ellos; ellos y el ruido, y el desastre también. Yo no podía hacer nada contra las condiciones que se iban dando. Creo que eso fue bueno para el resultado. En ningún momento manipulé, sino que me dejé llevar por las situaciones e intenté sacar lo mejor de ellas. Por eso se llamó *En el hoyo*, porque me pasé ocho meses en el hoyo, tal cual.

¿Con qué periodicidad grababa?

Bajaba tres días a la semana, aunque dependía de lo que iba pasando. Algunos días no iba porque tenía que ir con mi hijo a la escuela o porque revisaba los materiales ya grabados. Mi mujer, Valentina, era la editora, y trabajaba en casa sobre las imágenes de los trabajadores. Ella nunca bajó al hoyo, ni siquiera se paraba al pasar al lado. Pero conocía perfectamente a los personajes y su distancia le permitía ser muy objetiva. Podía juzgar y decir «a mí este personaje no me dice nada» o «hay que escarbar más en este otro»...

Necesitó implicarse mucho personalmente, ¿verdad?

Sí. Yo soy muy tímido y dar esos primeros pasos me ayuda a relacionarme con la gente, a hacer amigos primero para luego grabar. Si





me mandas a la calle con una cámara a entrevistar a alguien, no puedo, seguramente saldría mal, no es mi estilo. *En el hoyo* es, en cierto sentido, un trabajo muy íntimo.

La búsqueda de la intimidad de las personas parece ser la constante de sus películas.

Sí, supongo que sí. Todavía no sé exactamente cómo será mi próxima película, pero estoy tratando de volverme muy amigo de la gente, tratar de hacer relaciones muy fuertes. La película tratará sobre emigrantes, sobre las familias que se marchan a Estados Unidos, sobre las relaciones fortísimas que se entablan con los hijos, las hijas, la mujer, sobre las esperanzas, las oportunidades, los sueños... Hablar de lo que desearías que fuera tu vida es algo muy fuerte. Y se trata de hacerlo sin sentir compasión, viendo la energía que tiene esa gente para tratar de salir adelante. En este caso, en sólo cuatro días, creas con ellos una vinculación tan fuerte que acabas destrozado. Trabajas la amistad, trabajas la intimidad. No todo tiene que ser hablar del gobierno y echarle la culpa; esos son problemas evidentes. Yo quiero llamar la atención sobre el hecho de que estamos perdiendo mucha gente, una gente increíble, que vale mucho, que tienen mucho que enseñar y que decir. La población que cuenta en México, y en todos los países, es la gran clase trabajadora, no son los intelectuales ni los políticos. Es esa gran pobla-

ción que muchas veces no conocemos. Por eso mi punto de vista es el de la vida cotidiana, no el de los grandes temas.

¿Hay en *En el hoyo* algún mensaje que pueda explicitar?

Con la película no pretendía denunciar ni los malos tratos a los trabajadores, ni lo inútil de la obra. Ése es, digamos, el punto de vista del lugar común, de lo que la gente cree que debes hacer. Yo lo enfoqué de otra forma: les preguntaba si extrañaban a su mujer, si creían en las almas, o si habían tenido novias. Lo que cuenta *En el hoyo* es ese universo que tiene que ver con la vida cotidiana del que casi nunca se habla y que no estamos acostumbrados a ver. En momentos de tensiones sociales y políticas parece que lo único que está pasando son los pleitos en las altas esferas, pero los trabajadores no hablan de esas cosas. La sociedad vive dividida. La clase humilde no existe, y la clase media está separada en izquierdas y derechas. Los espectadores que vean *En el hoyo* se darán cuenta de que los trabajadores no dicen aquello de «el pueblo unido jamás será vencido» o, al menos, no lo dicen así; vienen a decir lo mismo, pero de otra manera. Están hablando de que este pueblo está más unido que el tuyo, que este pueblo tiene más claro dónde está que tú, tiene más conciencia de sus relaciones interfamiliares... Y todo eso te va dejando un impacto enorme. La gran clase trabajadora, a pesar de no tener un buen salario y trabajar en condiciones difíciles, tiene más claro cómo vivir.

Usted dice que su intención no era hacer denuncia social, pero la película lleva por fuerza esa dimensión incorporada.

Sí, por supuesto, pero lo que intenté fue evitar ese estilo de denuncia social, que acarrea un montón de lugares comunes: tienes que criticar la corrupción, mostrar que ese puente es inútil, que seguramente están tratando muy mal a los trabajadores... Pero nadie se para a ver cómo es este otro lenguaje de la lucha social. Creo que existe una forma distinta de hablar de lo que está pasando abajo, una forma que apenas se ha usado. No se trata del tema, de hacer una película sobre albañiles o sobre campesinos, sino de la manera de acercarse a ellos. Y en mi caso esta aproximación consiste en darles voz en su vida cotidiana. Creo que dejar que ellos digan lo que se les antoje creando un discurso narrativo que funcione es una labor política. Además, es una película hecha para que la gente la vea, para que no se aburra. No es cine de arte y ensayo. Y el público no va al cine a oír proclamas sindicales.

¿No le preocupa que el público se quede con una imagen entrañable de los obreros? Porque la realidad de estas personas es realmente dura.

Bueno, yo creo que puedes sentir compasión por ellos, puedes menospreciarlos, puedes ignorarlos o puedes respetarlos. Pero lo cierto es que ellos son iguales que tú, o mejores. Se sienten orgullosos de cómo son. Vinieron al estreno de la película y quedó claro que todo lo que ellos pudieran decir o pensar valía la pena, no se sintieron devaluados. Sin ellos, el país no funciona y son conscientes de ello. No sólo como mano de obra, sino también como personas que representan el espíritu de México. México no es la clase política, ni las telenovelas, es su gente, son ellos.

En una entrevista, usted definía *En el hoyo* como un viaje emotivo. ¿No es una definición un tanto sensiblera?

Puede ser. Pero a mí me parece que es emotiva porque siento que la película no es agresiva ni política; ése no es su primer plano. Se trata de entrar en la intimidad de los personajes. No es social. Es otra aproximación.

¿Qué le ha supuesto el rodaje de la película a nivel personal?

De alguna manera, me ha servido para confirmar cosas que intuía. Antes intuía que era importante buscar personajes, ahora lo afirmo. Antes me imaginaba que era muy importante el sonido, y ahora pienso que es básico: si tienes buen sonido y una imagen regular, la película puede funcionar igualmente. Por otro lado, la amistad con la gente también ha sido muy importante. Y también he aprendido a tener confianza en que el documental tiene mucho por hacer.



¿Qué es para usted un documental?

El documental para mí es cine. Creo que te da el pretexto para utilizar la realidad de una forma mucho más libre y fresca y para poder crear una ficción de una manera más juguetona y sencilla. Creo que es cine, y creo que el documental y la ficción se prestan cosas mutuamente. Jamás se me ocurriría separarlos a machetazos: esto es esto y esto es lo otro. Hay quien sí es muy radical en esa diferenciación, pero yo no.



La utilización de la música en su película recuerda a *Bailar en la oscuridad* (Lars Von Triers, 2000).

Sí, es cierto. Pero la hicimos sin pensar en esa película. La apuesta de que del mismo ruido de la obra surgiera la música era interesante. Después de tanto tiempo en la misma esquina y con los mismos ruidos, era imposible pensar en ponerle otro sonido distinto. Es una música hecha con varillas, cláxones, motores... Es un montaje de pedacitos de todos los ruidos que se oían allí, no es electrónica. La hizo Leonardo Heiblum, el compositor de la música de *María, llena eres de gracia* y de *Los mineros del diablo*. Iba a menudo a hacer grabaciones especiales de los distintos trabajos... Es algo que le encanta. Creaba ritmos con todo lo que encontraba, incluso con las voces de las señoras que aparecen al final de la película.



Terminemos mencionando una referencia de la que supongo que le habrán hablado en muchas ocasiones: *En construcción*, de José Luis Guerin. ¿Cree que hay similitudes entre las dos películas?

Bueno, las dos películas tratan sobre albañiles, pero me parece que son dos realidades muy distintas... Me encantó que su película haya tenido éxito de taquilla y que se haya visto en los cines. Parece que gustó mucho y creo que fue un fenómeno importante para el cine documental. Pero siento que era algo fría, algo distante.

¿Por qué fría?

No se acerca a la gente. Los obreros están allá, pero la manera de abordarlos es observacional. No los toca, no hay una relación directa en cámara, no se ve. No estás tan cerca, muchas de las cosas que dicen no se escuchan. Siento que es muy unilateral. Se ve el hecho de construir, pero no quiénes son ellos, mientras que en mi película se trata de saber quiénes son esos trabajadores. Después de ver *En construcción* sigo sin saber cómo es un obrero español.

EN EL HOYO, México, 2006

DEL OLVIDO AL NO ME ACUERDO, México, 1999

EL ABUELO CHENO Y OTRAS HISTORIAS, México, 1995 [cortometraje]

IV EDICIÓN DOCUMENTA MADRID

04.05.07 > 13.05.07

ORGANIZA ÁREA DE LAS ARTES DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

COLABORA CBA

© Jesús Miguel Marcos, 2007. Entrevista publicada bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.