



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

*“Análisis de las imágenes fotográficas de Juan Rulfo
en el plano de las Artes Visuales en México”*

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
PRESENTA:
IVÁN TAPIA HAYASHI**

DIRECTOR DE TESIS: MTRO. RENATO ESQUIVEL ROMERO

MÉXICO, D.F.



MAYO 2005

**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION**

**ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.**

m. 344233



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres: por todo el amor, el apoyo y la libertad.

A toda mi familia, para quienes están y quienes se han ido.

A mis amig@s por todo lo vivido.

Y con mucha humildad a Juan Rulfo por ser el gran artista que es.

Contenido

Introducción	5
I . Breve panorama de las artes en el México post-revolucionario.	9
1.1 El periodo de Vasconcelos	9
1.2. La Escuela Mexicana de Pintura.....	9
1.3. Taller de Gráfica Popular.....	10
1.4. La novela de la Revolución Mexicana.	11
1.5. Los Contemporáneos y Estridentistas.	11
1.6. Renacimiento musical.	12
1.7. El Cine en los cuarenta.....	13
1.8. El arte fantástico.	14
1.9. Psicoanálisis de la nacionalidad.....	14
II. El México de Juan Rulfo.	16
2.1. Una infancia bajo el clima de devastación.....	16
2.2. El viaje de Juan Rulfo	20
2.3. Rulfo escritor	23
2.4. Otros senderos.....	26
III. La Fotografía en México	28
3.1. Inicios de la fotografía.....	28
3.2. Primeras incursiones de la fotografía en México.....	29
3.3. El retrato, paisaje social.....	29
3.4. Los artistas viajeros.....	31
3.5. La estética de la Revolución.	32
3.6. El Renacimiento Mexicano.....	34
3.7. Memoria del Tiempo	39
IV. Rulfo y la fotografía	42
4.1. Rulfo y la fotografía.....	42
4.2. Influencias y semejanzas.....	48
4.3. Análisis temático de cuatro imágenes de Juan Rulfo.....	56
4.4. Análisis formal de fotografías de Juan Rulfo.....	72
Conclusiones	105

Introducción

Cuando uno lee a Juan Rulfo denota que su literatura está cargada de imágenes de un poder visual enorme, no es un escritor que se caracterice por ser muy descriptivo, sin embargo, en sus narraciones plasma fuertes atmósferas, la luz y la oscuridad están presentes, son protagonistas de sus historias.

Luz y sombras son parte esencial en la generación de atmósferas, también son elementos fundamentales de la fotografía, más aún de la fotografía blanco y negro, pues ésta se basa en las tonalidades del gris que van del blanco al negro.

Las atmósferas creadas en la literatura de Rulfo reaparecen en sus fotografías, su trabajo fotográfico es amplio pero no muy conocido, en parte debido a que él no lo difundió, pocos son los estudios hechos sobre las imágenes de Rulfo. Es interesante asomarse a la fotografía de Juan Rulfo pues en ella se encuentra un México enraizado que hasta ahora, pese a la globalización y al neoliberalismo, permanece ahí y se rehúsa a desaparecer. Las imágenes que muestra, bien pudieran ser pasajes de su narrativa; plasma en ellas desolación, abandono, angustia y pesimismo.

Sobre su fotografía el investigador Yoon Bong Seo dice: "*Rulfo logró un lenguaje fotográfico donde la síntesis triunfa con el mínimo de elementos plásticos sin barroquismos. Su realismo parece moldeado a golpes, casi siempre con luz del cenit, que nos obliga a observar los detalles y a detenernos en su todo intemporal de apariencia serena*".¹

Hay también elementos de romanticismo y realismo social presentes en la obra fotográfica de Juan Rulfo, evidenciados por su predilección hacia los paisajes y la vida rural, principalmente del México indígena. El nacionalismo, siempre presente en la obra de Rulfo, es reflejo de la ideología emanada de la Revolución Mexicana, lo que obliga a investigar la etapa del México postrevolucionario, donde se encuentra inmersa la vida y obra de Rulfo.

Por otro lado el autor en una entrevista menciona que Comala, el pueblo donde se desarrolla la novela *Pedro Páramo*, "*es un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien*

¹ Yoon Bong Seo, Juan Rulfo escritor y fotógrafo: dos artes en conjunción, Jalisco Hoy, Guadalajara Jal., núm. 17, 28 de junio de 1993.

narra está muerto. Entonces no hay un límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen tiempo ni espacio” ¿se aplica esta noción de tiempo y espacio a la fotografía?

Esta investigación tiene por objetivo interpretar, a través de un análisis, las fotografías de Juan Rulfo como generadoras de un discurso estético en México, tomando en cuenta los factores que influyen en el proceso y desarrollo de su creación artística.

Este estudio se fundamenta en la reflexión que hace Juan Acha en su libro *Las actividades básicas de las Artes Plásticas*, sobre las políticas de los museos menciona: *“Contribuyen a las manipulaciones adoctrinadoras o a las técnicas educativas, dos características que, si bien son evitables, Occidente debió desarrollar en sus museos para imponer mejor al mundo sus artes y su cultura estética como las mejores. Nos referimos al arqueologismo y al ahistoricismo, ambos interdependientes. Denominamos aquí arqueologismo: a la táctica de exhibir obras sin sus documentaciones históricas, culturales ni sociales, como si fuesen prehistóricas o, lo que es lo mismo arqueológicas. Al exhibirlas sin documentaciones se acentúa el ahistoricismo y las similitudes e igualdades mutuas, sin mencionar las diferencias culturales, sociales ni psíquicas; mención que implicaría forzosamente definir las históricamente. En otras palabras, se amputa la realidad, ya que ésta contiene tanto similitudes como diferencias respecto a los demás. Ante este ahistoricismo, deducimos que el arte es un producto natural y no cultural que en verdad es. Se niega la pluralidad humana y cultural suponer, que el hombre tiene una sola estética o arte y que la occidental es la mejor o su máximo exponente.”*, más adelante añade: *“La formación histórico-cultural es hoy indispensable para las exposiciones de obras precedentes de lugares y espacios diferentes a los nuestros, y así poder comprender sus características o diferencias con obras similares, tanto en sus aspectos estéticos como en la textura de sus méritos artísticos que no sean los formalistas. El ahistoricismo genera formalismos, como la única o mejor manera de ver las obras de arte con un mismo rasero y dar la impresión de ser una igualdad real.”*²

Fundamentándose en la concepción de que el arte es un producto cultural, la formación histórico-cultural define el criterio a seguir en la investigación. Se estudia la fotografía de Juan Rulfo como medio de expresión en relación con su obra literaria, en el contexto histórico de México a partir del siglo XX,

²Juan Acha, *Las actividades básicas de las Artes Plásticas*, México, Ediciones Coyoacán, 2003, pág 35.

analizando al artista como generador de un discurso estético y artístico en el plano de las Artes Visuales en México.

La exposición se desarrolla de la siguiente manera: inicialmente se elabora un preámbulo del panorama de las artes en el México postrevolucionario, escenario en el que nace y se desarrolla Juan Rulfo; enseguida se esboza una biografía mínima, se reseña brevemente la historia de la fotografía en México, ya que es la disciplina que atañe a esta investigación y, por último, se emprende el análisis de las fotografías de Juan Rulfo, mediante una indagación comparativa de sus influencias y semejanzas, una exploración de lo estético y lo plástico.

Se abordan los aspectos expresivos de las imágenes, así como el análisis de la forma, dejando de lado el estudio técnico-fotográfico y tomando en consideración algunos elementos metodológicos definidos por Acha, resumidos brevemente en el siguiente pasaje: *“En toda obra de arte podemos distinguir tres componentes. El estético, el plástico y el tema. Estos, a su vez, provocan en el receptor sensaciones (o percepciones), sentimientos y pensamientos... En realidad, la obra de arte posee formas y no contenidos. Es el observador quien le atribuye un sentido, significado y contenidos.”*³

El arte, como forma de expresión y actividad creadora del ser humano, no escapa a la influencia de la historia y a los cambios que generan otras disciplinas como la ciencia, la filosofía, la política, etc.

Uno de los objetivos de esta tesis es conocer la obra gráfica de Rulfo, a través del análisis de sus imágenes fotográficas en el contexto histórico-cultural en que se realizó. El artista, como ser creador y como producto de su época refleja en su obra las contradicciones, crisis, creencias y miedos de su tiempo. Ello se observa en su discurso artístico y estético, en el uso de íconos, en el contenido y la forma, en el manejo de los elementos plásticos y formales y, a veces más explícitamente, en los temas que aborda.

Para entender el discurso estético de Rulfo hay que analizar los cambios y el desarrollo del arte mexicano del siglo XX, muchos de los cambios en este discurso están ligados al aspecto social.

³ Juan Acha, *Expresión y apreciación artísticas*, México, Trillas, 1994. pág. 38-39.

Detrás de toda obra, grupo o corriente artística hay un discurso. El discurso como acción de discurrir, reflexionar, pensar; nace para dar explicación a los problemas fundamentales del hombre.

Analizar el discurso de Juan Rulfo en relación a su tiempo, conocer su trasfondo, conocer cómo se generó y cuál es su evolución a través de la historia, con objeto de definir la interacción entre su literatura y fotografía, o cómo en el proceso de creación artística una disciplina influye a otra; esa es la intención de la presente tesis.

I. Breve panorama de las artes en el México post-revolucionario.

1.1 El periodo de Vasconcelos

En 1920 con la llegada de Álvaro Obregón a la presidencia, comienza el período postrevolucionario, el cual se manifiesta con el aplacamiento casi total de los levantamientos armados, con ello el régimen da por concluida la revolución y entra en una etapa de reconstrucción nacional.

En este ánimo de renovación postrevolucionaria, un hombre con espíritu universal, José Vasconcelos, apoyado por Obregón, asume el proyecto de regeneración de México a través de la cultura, impulsando un plan educativo que pretendía extender la educación a todos los rincones del país, apoyarla en nuestra tradición y acercarla a los valores universales de la humanidad, estableciendo las bases de un humanismo mexicano, que el positivismo de Gabino Barreda había excluido, preponderando la razón y la ciencia. En consecuencia, durante el período de Vasconcelos, se funda un departamento de Bellas Artes que promueve la difusión y promoción de las artes.

Finalizada la lucha armada revolucionaria surge la necesidad de ahondar en las propias raíces, buscar la esencia de lo mexicano. Es aquí donde aflora el nacionalismo cultural apoyado por la situación política del momento, ante la pérdida en la creencia de algunos de los ideales europeos, en parte por la crisis de la fe en la civilización occidental que trajo la primera guerra mundial. Durante el porfiriato y aún mucho antes de éste, el artista había estado obligado a la imitación y asimilación del arte europeo, ante esta situación el nacionalismo se manifiesta como reafirmación de la dignidad propia, producto de la lucha revolucionaria.

Dentro de este marco Carlos Monsiváis menciona que Vasconcelos en sus teorías señalaba la necesidad de *“la búsqueda de una estética nacional, lo importante es producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo habitar wagnerianamente, por dioses”*.⁴

1.2. La Escuela Mexicana de Pintura.

El nacionalismo adquiere una de sus máximas expresiones estéticas en los murales, tanto en lo que se conoce como la Escuela Mexicana de Pintura y el

⁴ Carlos Monsiváis “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, Historia general de México tomo 2. México, Harla, 1988, Pág. 1421.

Muralismo. Los artistas se unen en torno al Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores que firman David A. Siqueiros, Fermín Revueltas, Xavier Guerrero, Diego Rivera y José Clemente Orozco, entre otros; éste propone un arte monumental por ser de utilidad pública, repudia la pintura llamada de caballete y todo el arte del cenáculo ultraintelectual por aristocrático. Bajo este postulado se unifican varios artistas en torno a una posición ante el arte, dándole importancia a la noción de trabajo grupal, cambiando la relación y difusión de la obra hacia el espectador, imprimiéndole al arte una función social didáctica. Dentro del muralismo se adoptaron nuevos materiales y tecnologías para la creación de obras, como el uso por parte de Siqueiros del acrílico, la pistola de aire y el proyector de imágenes.

Con el apoyo de Vasconcelos se pintan murales en recintos de instituciones públicas y de gobierno. La revolución mexicana encuentra materializadas su estética y su propia narrativa, inspiradas por el nacionalismo revolucionario. La lucha de clases viene a dar una nueva interpretación pictórica a la historia de México, como menciona Adalbert Dessau *“el concepto de socialismo vino a identificarse con el de justicia social”*.⁵

Se logró con el muralismo un arte nacionalista con expresión universal que duró de 1922 a 1960 aproximadamente, Juan Acha escribe *“el muralismo se convirtió en la expresión de un México nuevo. El estado mexicano fue uno de los que tomó conciencia de la utilización de las artes para educar a los miembros de su sociedad dentro de ideales y postulados convenientes. México empezó así a practicar las políticas culturales, un nuevo recurso estatal”*.⁶

1.3. Taller de Gráfica Popular.

Influenciado por los grabados de José Guadalupe Posada y el discurso de la Escuela Mexicana surge el Taller de Gráfica Popular, el cual mediante el grabado, contribuyó a la popularización de la imagen gráfica. Entre sus miembros se destacaron Leopoldo Méndez, Gabriel Fernández Ledezma y Carlos Alvarado Lang.

Las técnicas de grabado que se utilizaron fueron la talla en madera por sus resultados de impresión, por la rapidez de su ejecución, la facilidad de reproducción y su bajo costo, después se cambió a la técnica de linóleo.

⁵ Adalbert Dessau, La novela de la Revolución Mexicana, México, FCE, 1972, pág. 70.

⁶ Juan Acha, Expresión y Apreciación Artísticas, México, trillas, 1993, pág. 217.

1.4. La novela de la Revolución Mexicana.

El 1 de diciembre de 1924 Plutarco Elías Calles asumió la presidencia de la república. En 1926 estalló el conflicto conocido como *guerra cristera* que fue la lucha armada que sostuvieron las autoridades de la iglesia católica y el gobierno federal.

En 1928 Obregón es asesinado. Un año después, con el fin de la llamada guerra cristera, el ex presidente Plutarco Elías Calles en lucha “contra el caudillismo” funda el Partido Nacional Revolucionario (PNR) con el argumento de buscar un mecanismo que permitiera la sucesión pacífica de la presidencia, el partido también sirvió para asegurar la estabilidad en el poder del grupo emanado de la revolución. Ese mismo año en la contienda electoral Vasconcelos lanza su candidatura de oposición, ante la falta de democracia y oportunidades del gobierno. Es derrotado y surge así la etapa conocida como el “maximato”.

La novela de la Revolución Mexicana se desarrolla entre los años de 1928 a 1947. Según Adalbert Dessau en su libro *La novela de la Revolución Mexicana*, el surgimiento de la novela moderna mexicana se debe a Mariano Azuela, principal exponente también de la novela de la revolución. Ésta trae consigo una visión crítica y pesimista de los logros de la confrontación armada. Algunos escritores coinciden en que esta novela desmitifica la épica idealista de la revolución, abre una nueva forma de narrar y mirar la realidad nacional.

Entre los autores de este tipo de novela se encuentran: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, José Mancisidor, Gregorio López y Fuentes y Rafael F. Muñoz. La novela de la revolución Mexicana aborda de distinta manera la temática de la historia, es pesimista y desmitifica la lucha y los alcances revolucionarios, en este punto difiere de la visión mitificadora que los muralistas, con excepción de Orozco, tienen de la gesta revolucionaria.

1.5. Los Contemporáneos y Estridentistas.

De las diversas tendencias literarias que se manifiestan, sobresale el grupo denominado *Los Contemporáneos* (1920 – 1932), nombre que adopta de una revista que promueve. Entre sus integrantes destacan Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet.

Este grupo de escritores, alejándose de los temas nacionalistas, genera sus propias publicaciones, se dedica a la promoción y difusión de distintas disciplinas artísticas, pretendiendo poner en contacto a México con las corrientes artísticas universales.

Otro grupo de escritores: *Los Estridentistas* (1921–1928), fue influido por el futurismo y el dadaísmo, cuya aspiración innovadora, nos dice Monsiváis, era fundir la vanguardia poética con la ideología radical, con publicaciones como *Actual* de Manuel Maples Arce, figura principal de esta corriente.

1.6. Renacimiento musical.

Había un vacío en la creación musical antes de la revolución; Manuel M. Ponce sentó las bases para un estudio de las raíces de la música mexicana tradicional, más adelante, el proyecto nacionalista generó espacios para la creación musical.

En 1925 se llevan a cabo los conciertos de música nueva, en 1926 el Primer Congreso de Música, en 1928 se funda la Orquesta Sinfónica de México y se reorganiza, con un concepto avanzado y científico de la teoría musical, el Conservatorio Nacional. Nuevos compositores y creadores surgieron inspirados por la situación política del momento, entre ellos destacan Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Luis Sandi.

El renacimiento mexicano surgió como sentido de reafirmación del ser nacional señaló Carlos Chávez, quien en el plano de la música llegó poco después del inicio exitoso del muralismo.

Lázaro Cárdenas es presidente de México de 1934 a 1940. Con Cárdenas los sectores y movimientos populares tuvieron apoyo, ello le dio un enorme capital político para maniobrar, le permitió romper con la sombra de Calles, quien era conocido como el “jefe máximo de la revolución mexicana”. Apoyándose en el nacionalismo logró una serie de expropiaciones entre las que destaca la del petróleo, ya que el problema de su explotación había sido una carga para los gobiernos anteriores.

La política mexicana durante los años cuarenta fue un llamado a la “unidad nacional” requerida por el gobierno de Ávila Camacho para generar un

consenso político entre los sectores que habían sido afectados por la política Cardenista.

Teniendo como marco la segunda guerra mundial, México se encaminó a la modernidad con el proceso conocido como “desarrollo estabilizador”, que se fundó en el crecimiento económico capitalista. La guerra mundial generó un acercamiento hacia los Estados Unidos, quien se convirtió en su principal socio comercial. A la postre, con el argumento de la modernización, tanto la economía como las artes fueron despojadas de su contenido social.

En 1946 con la candidatura y posterior toma de posesión de Miguel Alemán, el partido oficial, que con Cárdenas se denominó Partido de la Revolución Mexicana, se transforma en el Partido Revolucionario Institucional, auto nombrándose heredero de la revolución. Comenta el historiador Lorenzo Meyer que en el discurso del régimen amalgamado con el PRI: “*la historia de México se transformó en un legado, en una serie de aciertos y sabidurías que avalaban la rectitud revolucionaria del presente*”.⁷

Durante la época de consolidación del estado mexicano, se crean una serie de instituciones de apoyo a la educación y la cultura, se comienza a hablar de la herencia y el patrimonio cultural nacionalista.

1.7. El Cine en los cuarenta.

En los años cuarenta la cinematografía mexicana vive su época de oro. Empapada del nacionalismo, crea mitos e iconos, estiliza la vida rural y urbana e inventa estereotipos de la “mexicanidad”. La moral dominante permea los populares melodramas; la clase en el poder impulsa su discurso y visión del “ser mexicano” a través del cine nacional.

Es importante destacar que desde los treinta, el cineasta Fernando de Fuentes, uno de los pioneros del cine nacional, realiza su trilogía de películas acerca de la Revolución: *El prisionero trece*, *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa*, películas de gran importancia, ya que abordan de manera crítica el tema de la Revolución. En muchas de las películas mexicanas la historia era tratada como una simple escenografía o telón de fondo para el desarrollo de una historia casi siempre de amor y con héroes nacionales idealizados. En

⁷ Lorenzo Meyer, *La segunda muerte de la Revolución Mexicana*, México, cal y arena, 1993, pág.40.

el cine, la historia de México pocas veces había sido vista de forma crítica, como lo llegaron a hacer estas tres películas.

Más adelante Fernando de Fuentes crearía la película que inició los estereotipos de la “mexicanidad”: *Allá en el Rancho grande*. Fue un gran éxito comercial que lo alejó de sus anteriores propuestas, sin embargo dejó un legado, ya que fue uno de los primeros en adaptar la novela de la Revolución Mexicana a la pantalla, seguramente influyendo a futuros cineastas como a Julio Bracho que en los sesenta realiza su película *La sombra del caudillo*.

1.8. El arte fantástico.

Con el exilio a México de surrealistas extranjeros como Katy Horna y Leonora Carrington, el arte fantástico toma impulso con artistas como Carlos Mérida, Guillermo “El Corzo” Ruiz, Julio Castellanos, Agustín Lazo y Alfonso Michel, influenciados por el surrealismo y el expresionismo. En 1940 se presenta en México una exposición internacional de surrealismo.

1.9. Psicoanálisis de la nacionalidad.

En 1934 se publicó el libro *El perfil del hombre y la cultura en México* del filósofo Samuel Ramos, con esta obra se comienza otra búsqueda de México, esta vez a través de un procedimiento al que muchos han denominado *psicoanálisis de la nacionalidad*, generado en el ambiente postrevolucionario.

Al entrar a la modernidad e interactuar con el mundo bajo la presión y constante embate del imperialismo, surgió la necesidad de interiorizar en las raíces de la conciencia histórica, explorar la personalidad del mexicano para, a partir de ello, explicar el comportamiento de los individuos en el devenir de la historia mexicana, es decir, se intenta definir el ser mexicano.

En 1949 el escritor Octavio Paz miembro de la revista *Taller* escribe *El laberinto de la soledad*, ensayo influenciado por los estudios de Ramos en el que Paz define: “*Toda la historia de México, desde la conquista hasta la revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una Forma que nos exprese*”.⁸

⁸ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. México, FCE, 1984, pág. 148.

En los inicios de los cincuenta se da la tendencia a escribir acerca de la filosofía de lo mexicano y destacan por sus escritos José Gaos y Leopoldo Zea.

II. El México de Juan Rulfo.

2.1. Una infancia bajo el clima de devastación.

Juan Rulfo nace el 16 de mayo de 1917 en Sayula, Jalisco, bautizado con el nombre de Juan Nepomuceno Pérez Rulfo Vizcaíno Arias del cual él mismo alguna vez mencionó: *“Me apilaron todos los nombres de mis antepasados paternos y maternos, como si fuera el vástago de un racimo de plátanos”*.

Ese mismo año, a comienzos de mayo, Carranza entraba a la ciudad de México tomando posesión como presidente constitucional. El país vivía momentos de agitación política, prevalecían brotes de la lucha armada en algunas zonas del territorio. En 1919 su familia se establece en San Gabriel, una comunidad del estado de Jalisco. En aquel año Emiliano Zapata fue asesinado y acabaría por transformarse en algo más que esperanza: mito redentor de la lucha y causas sociales. La revolución comenzaba a tomar su perfil final.

La infancia de Rulfo transcurre en un clima de devastación humana, pues su niñez se desarrolla en un México de inestabilidad política y social, impregnada de la violencia y consecuencias que trajo la revolución. Si bien las luchas armadas se dieron a lo largo del país, fueron más constantes y violentas fuera de la capital, pues los poblados de las zonas rurales marginales que vivían (y aún en la actualidad) bajo cacicazgos, oprimidos y olvidados por los gobiernos federales y estatales, reventaron contra aquella historia de subyugación, dentro del marco que la lucha revolucionaria generó.

En 1923 el padre de Juan Rulfo es asesinado. En una conversación que sostuvo con Fernando Benítez, Rulfo narra el clima de muerte que acompañó a su infancia: *“Mi abuelo murió cuando yo tenía cuatro años; tenía seis años cuando asesinaron a mi padre porque, tú sabes, después de la revolución quedaron muchas gavillas. Mi padre tenía autorización para confirmar del obispo de Papantla, pues en tierras agitadas podían delegar ese sacramento en los seglares. Recaudaba el dinero de las confirmaciones y lo daba a los curas. Regresaba de una gira cuando fue asaltado y muerto por los gavilleros. Tenía treinta y tres años. Mi madre murió cuatro años después. Entretanto mataron a dos hermanos de mi padre. Luego, casi enseguida murió mi abuelo paterno. Murió de tristeza porque al que más quería era a mi padre, su hijo*

*mayor. Otro tío mío murió ahogado en un naufragio, y así, de 1922 a 1930 sólo conocí la muerte”.*⁹

En 1926 estalló la guerra cristera, duró tres años: de 1926 a 1929. La jerarquía católica había quedado molesta por el carácter laicista de la constitución, durante la presidencia de Plutarco Elías Calles hubo varios enfrentamientos entre la iglesia y su gobierno, hasta que en 1926 el Clero suspendió los cultos católicos en toda la república mexicana.

En su libro *A la sombra de la Revolución Mexicana*, Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer comentan de este episodio: (La guerra cristera) *“Fue la revuelta del México viejo, campesino y católico, pegado a sus tradiciones y al bálsamo religioso de su vida pueblerina desafiada por el jacobinismo revolucionario. Pero fue la resistencia también de la burocracia eclesiástica y la jerarquía, el poder por excelencia del México colonial, vencido pero no derrotado en las guerras liberales del siglo XIX, y ampliamente restaurado durante el Porfiriato.”* Más adelante señalan: *“La guerra cristera del México revolucionario expresaba del modo más violento la lucha de un liderato revolucionario crecido en la tradición liberal y en los hábitos laicos del norte de México, contra las tradiciones viejas de las regiones católicas del occidente, el Bajío y el centro del país, sitios donde la colonización española dejó huella profunda e indeleble, una visión del mundo, una cultura agraria y religiosa que la colonización dispersa de las franjas no llegó a consolidar. Era el enfrentamiento de dos visiones del mundo y de dos proyectos de país”.*¹⁰

La lucha se centró en los estados de Jalisco, Guanajuato, Colima y Michoacán. Juan Rulfo oriundo del estado de Jalisco, no es ajeno a esta historia pues ésta trastocó su vida; en una entrevista con el investigador norteamericano Joseph Sommers, narra el origen de la idiosincrasia de la región: *“Yo soy de una zona donde la conquista española fue demasiado ruda. Los conquistadores ahí no dejaron ser viviente. Entraron a saco, destruyeron la población indígena, y se establecieron. Toda la región fue colonizada nuevamente por agricultores españoles. Pero el hecho de haber exterminado a la población indígena les trajo una característica muy especial, esa actitud criolla que hasta cierto punto es reaccionaria, conservadora en sus intereses creados. Son intereses*

⁹ Fernando Benítez, “Conversaciones con Juan Rulfo”, *Inframundo: El México de Juan Rulfo*, Ediciones del norte, 1983, pág. 8.

¹⁰ Héctor Aguilar Camín/Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, cal y arena, 1989, pág. 103-104.

*que ellos consideraban inalienables. Era lo que ellos cobraban por haber participado en la conquista y en la población de la región. Entonces los hijos de los pobladores, sus descendientes, siempre se consideraron dueños absolutos. Se oponían a cualquier fuerza que pareciera amenazar su propiedad. De ahí la atmósfera de terquedad, de resentimiento acumulado desde siglos atrás”.*¹¹

Retomando el marco de la guerra cristera, uno de los curas de San Gabriel (región donde Rulfo residía en 1926) Irineo Monroy traslada su biblioteca a la casa de la madre de Juan Rulfo, es ahí donde Juan comienza a leer y entra en contacto con la literatura, de este hecho el escritor le comentó a Elena Poniatowska: *“Cuando se fue a la cristiada el cura de mi pueblo dejó su biblioteca en la casa porque nosotros vivíamos frente al curato convertido en cuartel y antes de irse, el cura hizo toda su mudanza. Tenía muchos libros porque él se decía censor eclesiástico y recogía de las casas los libros de la gente que los tenía para ver si podía leerlos. Tenía el índice y con ése los prohibía pero lo que hacía en realidad era quedarse con ellos porque en su biblioteca había muchos más libros profanos que religiosos, los mismos que yo me senté a leer, las novelas de Alejandro Dumas, las de Víctor Hugo, Dick Turpin, Buffalo Bill, Sitting Bull. Todo eso lo leí yo a los diez años, me pasaba todo el tiempo leyendo, no podías salir a la calle porque te podía tocar un balazo. Yo oía muchos balazos, después de algún combate entre los Federales y los Cristeros había colgados en todos los postes. Eso sí, tanto saqueaban los Federales como los Cristeros”.*¹²

En 1927 Juan Rulfo y su hermano mayor Severiano son enviados a un internado en Guadalajara, huyendo de la devastación que la guerra cristera había dejado a su paso.

En el orfanatorio Rulfo cursó la primaria, sus recuerdos de aquel lugar no son muy gratos pues según cuenta: *“era una especie de prisión donde la gente rica de Guadalajara mandaba a sus hijos allí para castigarlos cuando se portaban mal”.*

Continúa sus estudios en un seminario de Guadalajara; entre 1932 y 1933 intenta ingresar a la Universidad de Guadalajara, que en aquel momento se

¹¹ Joseph Sommers. “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, La narrativa de Juan Rulfo, México, SEP, 1974, pág. 21-22.

¹² Elena Poniatowska. “¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tu pon la cara de disimulo”, Inframundo: El México de Juan Rulfo, Ediciones del norte. 1983, pág. 45-46.

encontraba en una huelga que duró, según Rulfo, de 1933 a 1935, lo que hizo que éste viajara a la ciudad de México para intentar ingresar a la Universidad Nacional Autónoma de México, sin conseguirlo. Asiste como oyente a Mascarones que en aquel tiempo albergaba a la Facultad de Filosofía y Letras. Cuenta que en Mascarones concurrió a los cursos de Antonio Caso, Vicente Lombardo, González Peña, Julio Jiménez Rueda, entre otros, sin embargo dice haber aprendido literatura en el café de Mascarones, donde se reunía con José Luis Martínez, Alí Chumacero y González Durán. Discutían a los Contemporáneos, y es ahí donde Juan conoce a autores extranjeros sobre todo europeos rusos y escandinavos, algunos ya leídos por él como: Andreiev, Korolenko, Boris Pilniak, Lagerloff, Knut Hamsun, Björson, Sillampa, Laxness, Ramuz, Giono, Gorky, Chejov así como a Kafka, Joyce, Faulkner y Proust.

La profesora argentina Silvia Lorente-Murphy reflexiona sobre el vínculo y la impresión que estos autores tuvieron sobre Rulfo, ella escribe: “(Juan Rulfo) *Convencido de que la literatura de lengua española carecía de motivaciones para estimular su sensibilidad formada en una realidad social moderna, lee autores extranjeros.*”¹³

Entre ellos al noruego Knut Hamsun, de quién continúa comentando la profesora:

*“El movimiento positivista que modernizaba al resto del mundo y que ponía al descubierto los problemas sociales de la época, no había logrado enraizarse en España. La literatura peninsular, por lo tanto sufría un adormecimiento que ahuyentaba a lectores de este continente, ávidos de una lectura más acorde con la realidad que se vivía. El estilo de Knut Hamsun es frecuentemente escueto, preciso, sin morosidad o regodeo en lo que no sea esencial. En su libro *Hambre*, escrito en 1890, toda la acción gira en torno a la sensación y el sentimiento del hambre. En Hamsun no encontramos crítica social explícita, pero sí implícita en la presentación de la vida de los personajes. *Hambre* es sencillamente la novela de un joven periodista sin trabajo que pasa días y días sin comer en los momentos en que adquiriría forma la burguesía industrial moderna. Por medio de su mente torturada, sin embargo, el lector toma conciencia clara de las condiciones económicas y sociales de la época en Noruega.”*¹⁴

¹³ Silvia Lorente-Murphy, Juan Rulfo: Realidad y mito de la Revolución Mexicana. Madrid, Pliegos, 1988, pág. 15.

¹⁴ Ibidem.

Carlos Monsiváis escribió acerca del estilo narrativo del autor mexicano: “A Rulfo no le interesa idealización alguna, sino mostrar al hombre del pueblo como ser concreto, en su intolerable postración, bajo el peso infame de las reglas de juego que otros le han impuesto y otros han sostenido. Al lector le toca allegar un conocimiento social, la continuidad de los sistemas opresivos que han fabricado y defendido esa postración. Rulfo no predica, no declama, no juzga abiertamente”¹⁵, lo que muestra cierta influencia de Hamsun sobre Rulfo.

En una entrevista Juan Rulfo habló sobre la literatura en México: “Creo que es la insatisfacción la que lanza a un escritor. En México la mejor literatura se dio cuando el país no sabía para donde iba, por los años treinta y cuarenta, con Cárdenas y después. Y dejaron de hacerse buenos libros cuando el país se estabilizó”.

En la ciudad de México Rulfo vive en Molino del Rey al cuidado de su tío el coronel Pérez Rulfo, miembro del Estado Mayor del general Ávila Camacho. Trabaja como archivista en la Secretaría de Gobernación, donde conoce a Efrén Hernández: poeta, cuentista, autor de “Tachas” y director de la revista *América*. Descubre que Juan Rulfo escribe en secreto, lo anima a continuar y a publicar sus escritos.

En 1943 vuelve a Guadalajara como agente de migración, conoce a Juan José Arreola y a Antonio Alatorre, quienes trabajaban en una revista llamada *Pan*. En 1945 le publican dos de sus primeros cuentos: “*Nos han dado la tierra*” y “*Macario*”.

2.2. El viaje de Juan Rulfo

Durante la posguerra Juan Rulfo trabaja como agente viajero de la compañía Goodrich Euzkadi, lo que le permite conocer y fotografiar buena parte de la república. ¿Con qué país se encuentra Rulfo?, ¿con cuál de los Méxicos que va descubriendo se identifica?.

*“En 1945 se publica **Al filo del agua**, de Agustín Yáñez, donde se presenta a México en su momento inmediatamente previo a la Revolución, acentuando la atmósfera social sofocante, cargada de impulsos contenidos por fuerzas que*

¹⁵ Carlos Monsiváis, “Sí, tampoco los muertos retornan. Desgraciadamente”, *Inframundo: El México de Juan Rulfo*, Ediciones del norte, 1983, pág. 30.

*buscan postergar cualquier cambio. La historia es la de un pueblo mexicano en los últimos días de la dictadura de Porfirio Díaz; un pueblo cuidadosamente aislado, supersticioso y oprimido por rígidas reglas morales pero donde, no obstante, fermentan bajo la piel incontenibles rebeldías y ansias de liberación moral, económica y social. La novela termina con la quiebra de todo el secular sistema de opresión; es la liberación de los impulsos humanos en busca de justicia que, a la larga, se verán frustrados”.*¹⁶

El historiador Lorenzo Meyer escribe en la compilación *Historia general de México* acerca de este período: “(En 1940) la Revolución dio por terminados sus proyectos de reforma social y política y sus dirigentes lanzaron de lleno al país a una nueva empresa: propiciar por todos los medios el crecimiento económico y cambiar materialmente en unas cuantas décadas al país. De una economía basada sobre todo en la agricultura y en la exportación de minerales, se pasaría a otra en que la industria manufacturera para surtir el mercado interno constituyese el sector más dinámico.”¹⁷

A partir de 1940 México entró en un proceso de industrialización, la base de la economía pasó de ser agrícola a industrial, el gobierno del entonces presidente Ávila Camacho se dedicó a estabilizar el panorama nacional que se había visto enrarecido por las políticas y reformas sociales del Cardenismo. El llamado a la unidad nacional, en momentos en que el mundo se veía asolado por conflictos bélicos, le proveyó a Ávila Camacho de un quietismo social favorable que le permitió en parte, beneficiar los intereses de grupos de poder que habían sido menoscabados por el gobierno Cardenista. La reforma agraria decayó, los movimientos obreros y sociales languidecieron.

En el panorama internacional la segunda guerra mundial dio un enorme empuje a la economía mexicana ya que aumentó la demanda de ciertos productos nacionales. México, entre la presión y la conveniencia, se vio participando de manera simbólica en la batalla, con un pequeño escuadrón, al lado de los países aliados contra los del eje. Lo anterior generó un acercamiento con los Estados Unidos, quien bajo su política del “*buen vecino*”, cuidó de mantener su influencia sobre toda América y aislarla de cualquier influjo extracontinental. Buscó “flexibilizar” su posición en torno a los países latinoamericanos y con México llegó a acuerdos sobre el pago de deudas y al arreglo de viejas rencillas. Asimismo EU facilitó prestamos

¹⁶ Silvia Lorente-Murphy op. cit., pág. 23.

¹⁷ Lorenzo Meyer, “La encrucijada”, *Historia general de México* tomo 2, México, Harla, 1988. Pág. 1276.

internacionales, México le vendió sus materias primas y con esto Estados Unidos terminó siendo su principal socio comercial.

El gobierno de Miguel Alemán buscó originar capital para hacer crecer al país económicamente, argumentó que la riqueza debería generarse antes de repartirse. Esto significó un cambio en la política del gobierno iniciado desde el gobierno de Ávila Camacho, ya que con el presidente Cárdenas se habían respaldado los movimientos populares, en busca de aquella justicia social que la Revolución prometió. Contrario a lo anterior, los costos de las políticas del régimen del presidente Alemán recaerían en los sectores sociales más vulnerables. Aquél reparto de la riqueza nunca llegó.

La economía empezó a crecer, se habló del “*milagro mexicano*”, México pasó a la lista de países en vías de desarrollo, lo que generó las características de una nación industrializada: la densidad de población aumentó sobre todo en las ciudades; se privilegió el mundo urbano por encima del rural; se dieron las grandes migraciones del campo a las ciudades, la subordinación de la agricultura a la industria y el incremento del sector terciario. Miles de braceros mexicanos trabajaron en Norteamérica.

Pese al crecimiento económico que se registró en esos años, la mayor parte de los regímenes emanados de la revolución se definieron por ser autoritarios, no ser equitativos en cuanto al reparto de los ingresos, ser generadores e inculcar la corrupción; por otro lado la justicia social nunca llegó, siempre la postergaron y aletargada se mantiene a la espera.

Todo ello generó la impopularidad de los gobiernos emanados del P.R.I, cada vez más alejados de los ideales revolucionarios. Ahora el viejo dictador asentado en la silla presidencial se convirtió en partido oficial, la clase en el poder instauró el presidencialismo, que significó el poder total del gobierno en manos del ejecutivo. Se ejerció la simulación de la democracia, el doble discurso, la enajenación y, en su caso, la represión como forma de mantener bajo el “*estado de derecho*” al país.

A grandes rasgos así era la situación que vivía el país durante aquellos años cuando Juan Rulfo viaja por el interior de la república mexicana, buena parte de su archivo fotográfico se conformó durante estos viajes; capítulo importante en su vida, puesto que mucha de su obra se generará a partir de esta jornada.

Rulfo deambula por un México lleno de rincones, tan pluricultural, con todos aquellos distintos países que convergen en uno. Este México lo encontramos en la obra fotográfica de Rulfo, gran observador, como lo muestra su obra. Mira aquel México profundo, lo descubre y lo capta con todas aquellas cicatrices que va dejando la historia en su gente y su paisaje.

El ambiente de la cultura a nivel mundial reflejó la crisis que precedió a la segunda guerra, influyendo a los artistas tanto europeos como norteamericanos, quienes adoptaron una perspectiva pesimista y angustiada que transformó la concepción del arte, en cuanto a la percepción del mundo y la forma de plasmarlo.

El ámbito cultural recibió el impulso romántico nacionalista que se dio con la revolución y que propició el fomento de las artes en México, ejemplo de esto es el nacimiento del movimiento conocido como Muralismo, que tuvo gran eco en el exterior. Ya viéndose con cierta distancia la revolución, llegó un periodo de introspección, en el que se buscó la esencia de lo mexicano, una búsqueda por saber quiénes somos y hacia dónde vamos. México ante los cambios en la situación mundial, buscaba definir su perfil para entrar a la modernidad. Esto se reflejó en las artes, pues mientras al principio se apoyó la lucha revolucionaria y sus ideales, más adelante se adoptó una posición más crítica ante el desenlace y los resultados de ésta.

Asimismo se criticó el nacionalismo en las artes, se dijo que éste se había estancado y colocaba al país en un aislamiento cultural ante el resto del mundo. Sin embargo por algún tiempo, aquel espíritu romántico nacionalista que se gestó con la revolución y fomentó Vasconcelos, continuó en el ámbito de las artes dotando de grandes obras a México.

En 1949 la revista *América* en su número 59 publica once fotografías de Juan Rulfo.

2.3. Rulfo escritor

Arnaldo Orfila Reynal, Joaquín Díez Canedo y Alí Chumacero iniciaron en el Fondo de Cultura Económica la serie "*Letras Mexicanas*", invitaron a Rulfo a participar, pidiéndole sus cuentos.

También en 1952 participa en la revista *Mapa* dedicada a viajes y temas de la cultura. Ahí Rulfo publica algunas fotografías junto a textos sobre Metztitlán,

incluso en el número de enero de 1952 aparece fugazmente como director de la revista. En esta publicación a su vez participaban Enrique A. Cervantes, Xavier Villaurrutia, Hugo Brehme y Manuel Álvarez Bravo entre muchos.

En 1953 se publica *“El Llano en llamas”* por el Fondo de Cultura Económica. Un libro compuesto por varios cuentos sobre la vida en el mundo rural, en donde el abandono, la desolación, la ignorancia, la presencia de una *desesperanza profundísima*, como bien lo describe Monsiváis, acompañan a través de cada una de las narraciones a los protagonistas, quienes se ven marcados por un destino histórico y las consecuencias de éste sobre el entorno de sus vidas.

Cuestionado sobre el tan marcado énfasis en el ambiente rural de los cuentos de *El Llano en Llamas* Juan Rulfo contestó: *“No soy un escritor urbano. Quería otras historias, las que imaginaba a partir de lo que vi y escuché en mi pueblo y entre mi gente”*.

Más adelante se integra como parte de la segunda promoción de becarios en el Centro Mexicano de Escritores, en donde junto con Arreola, Chumacero, Ricardo Garibay, Miguel Guardia y Luisa Josefina Hernández se reúnan para leer y criticar sus propios textos. En aquel momento Rulfo trabajaba en una novela que tentativamente llevaba el título de *“Los murmullos”*.

En palabras de su autor: *“Yo quería leer algo diferente, algo que no estaba escrito y no lo encontraba. Desde luego no es porque no exista una inmensa literatura, sino porque para mí, sólo existía esa obra inexistente y pensé que tal vez la única forma de leerla era que yo mismo la escribiera. Tú te pones a leer y no hallas lo que buscas. Entonces tienes que inventar tu propio libro”*.

Después de haber pasado por muchas críticas y elogios de sus colegas escritores aquellos *“murmullos”* se transformaron en la novela *“Pedro Páramo”*, que fue publicada en 1955 por el Fondo de Cultura Económica.

La novela narra las escenas de un cacique en un pueblo llamado Comala, un lugar abandonado, habitado por los murmullos, lleno de historias, de recuerdos y de ánimas. Un pueblo sin tiempo, en el cual lo atemporal aparece y se desvanece rompiendo todo tiempo y espacio.

En una entrevista Rulfo habló de la atmósfera de su cuento: *“Los lugares donde situé Pedro Páramo son una zona casi despoblada por la Revolución*

Cristera: los ricos se fueron y no volvieron y los pueblos que quedaron son más bien pueblos fantasmas. Yo nací en esa zona y me quedaron grabados en la memoria. Cuando una vez volví me di cuenta de que allí sólo vivía la muerte y había voces vivas que eran las que yo guardaba de mi infancia. Por esas voces la novela se llamaba originalmente Los murmullos”.

La novela fue criticada por algunos escritores, los cuales argumentaban que ésta era una serie de escenas deshilvanadas, mientras otros enaltecieron la forma de narrar de Rulfo.

En 1957 recibe el premio Xavier Villaurrutia por la novela *Pedro Páramo*, a partir de 1958 se traducen sus libros en distintos idiomas.

En el panorama internacional, después de la segunda guerra mundial apareció lo que se conoce como la guerra fría, que era la disputa por el poder entre dos potencias con distintos proyectos de organización, eran la U.R.S.S. y E.U.A., esta disputa trajo consigo acciones nefastas y acabó por transformar el mapa mundial.

En México la economía era cada día más dependiente de la norteamericana, a fines de los cincuenta la televisión apareció, y con ello la entrada de los medios masivos de comunicación en la vida cotidiana. Esto contribuyó a difundir valores de lo que se conocería como el “*american way of life*”, el anticomunismo estadounidense se propagó por todo el mundo, en México el gobierno utilizó la palabra comunista para desprestigiar a sus opositores.

En 1959 la Revolución cubana irrumpió en la situación mundial. Cuba a través de una revolución logró deponer a un dictador y también deshacerse de la presión y dominio del imperialismo yanqui, influyendo directamente a los movimientos sociales de toda América Latina, además de producir un interés mundial por la cultura latinoamericana.

Lo que se conoce como el “*boom*” de la literatura latinoamericana, viene a descubrir al mundo a grandes escritores como lo son: Borges, García Márquez, Fuentes, Cortázar, Vallejo, Neruda, Vargas Llosa, Onneti, Carpentier, inclusive a Rulfo quién acerca de esto opinó: “*El mundo vuelve su mirada a América Latina, obligado por las circunstancias. Y esas circunstancias siguen siendo las mismas que la temática de sus dramas: violencia, destrucción, muerte*”. Acerca de México señaló: “*Hemos vivido en la violencia total. Este país ha tenido no sólo guerras desde la Independencia,*

sino invasiones, traiciones. En términos generales participa toda la nación. El caciquismo subsiste, en forma privada, en forma local. Y hasta en forma regional y en forma estatal, ¿no?... Y hasta presidencial”.

En 1968, el “*desarrollo estabilizador*”, sufrió un duro golpe, el país vivió uno de sus momentos más álgidos de su historia, el movimiento estudiantil del 68, en el que los jóvenes estudiantes se levantaron contra la intolerancia, represión y falta de libertades con que el gobierno manejaba al país. Era una ruptura con los principios autoritarios del régimen. El movimiento obtuvo como respuesta a sus demandas una ola de represión por parte del entonces presidente Díaz Ordaz que terminó con la brutal matanza de Tlatelolco el 2 de octubre del 68.

Nada sería igual en el país después de aquel año, por más que el gobierno y sistema trataran de ocultarlo y olvidarlo, el 68 fue un antes y después en la vida nacional.

A partir de este hecho que significó la crisis del sistema político, el arte se vio influido por los acontecimientos, si bien se debe enmarcar ese cambio dentro del ambiente mundial de aquella época, en México surgió abiertamente una reflexión y crítica hacia el sistema.

Una generación de artistas de la llamada contracultura, se reflejó en los distintos ámbitos: en la literatura de “La Onda” con José Agustín: “*La Tumba*” y “*De perfil*”, Parménides García Saldaña con “*Pasto Verde*”, en varios cineastas con películas como “*El Apando*” y “*Canoa*” de Felipe Cazals y “*El Castillo de la pureza*” de Arturo Ripstein, entre otros. En las artes visuales los denominados *Grupos* que surgieron en los setentas como *Germinal* y *Proceso Pentágono*, sólo por mencionar algunos.

2.4. Otros senderos

Desde 1962 Juan Rulfo trabajaba para el Instituto Nacional Indigenista en donde corregía galeras para las publicaciones y libros de antropología. Era un buen lector de la historia de México, le atraían las lecturas de los primeros cronistas de la Nueva España, así como de la historia de Jalisco.

Durante estos años hizo varias incursiones dentro de la filmografía nacional, escribiendo argumentos y guiones cinematográficos como *El Despojo*, *El gallo de oro* y *La fórmula secreta*. Intervino brevemente en una aparición al

lado de otros personajes de la vida cultural de México en la película: *En este pueblo no hay ladrones*.

En 1970 recibe el Premio Nacional de Literatura.

Para 1973 México comenzó a resentir la inflación mundial, lo que propició la devaluación del peso, detonando la crisis económica de 1976. Para hacerle frente a la crisis el gobierno recurrió al endeudamiento externo, aquel “*milagro mexicano*” del que tanto se había hablado finalizó. Hubo un auge en el sector petrolero, a raíz del descubrimiento de nuevos yacimientos de hidrocarburos, el gobierno le apostó a la industria petrolera con la expectativa de que ésta reactivara la economía del país, sin embargo fue imposible debido a una serie de factores que tanto internos como externos influyeron en la economía nacional. Mientras, el campo fue abandonado generando fuertes migraciones hacia las ciudades y a los Estados Unidos. La sobrepoblación en la capital trajo consigo la carencia en las condiciones de vida, la ciudad extendió sus fronteras, aparecieron en el paisaje urbano las ciudades perdidas o zonas marginales.

A principios de los años ochenta una serie de homenajes a Juan Rulfo entre los que destacan el Homenaje Nacional a Rulfo organizado por el INBA, comienzan a valorar su actividad como fotógrafo, se editan varios libros con fotografías suyas.

El 7 de enero de 1986, unos meses después del fatídico temblor que azotó al país, Juan Rulfo muere a la edad de 67 años.

III. La Fotografía en México.

3.1. Inicios de la fotografía.

En los inicios de lo que conocemos como Edad Moderna, el arte en Europa todavía estaba subordinado al poder eclesiástico y político de la época.

El crecimiento y desarrollo del capitalismo diversificó técnicamente la producción, trayendo consigo la separación y especialización de cada una de las ramas de trabajo, toda área fue adquiriendo su propio espacio.

En el arte estos cambios se manifestaron en la separación que la influencia tutelar de la religión ejercía sobre éste.

La naciente clase en el poder, la burguesía, crecía y era necesario un arte que la representara, adaptándose a sus necesidades; consecuentemente se genera un público burgués, constituyendo un mercado en el que se valúan los objetos artísticos.

El nacimiento de la fotografía va ligada al desarrollo positivista de esa época. La fe en el progreso, el desarrollo de la industria, la experimentación científica, y el ánimo de empresa influyen en las invenciones y avances tecnológicos del siglo XIX.

Si bien se hallan aproximaciones en la cámara oscura del siglo XVI, se empezó a buscar que la imagen quedara fija y se plasmara sobre una superficie. Para 1827 el francés Joseph Nicéphore Niépce logró encontrar un fijador para sus imágenes. Posteriormente otro francés llamado Louis Daguerre creó el “daguerrotipo”, procedimiento que mejoraba la calidad de las imágenes tomadas por la cámara. Pronto se le dio difusión al invento, se publicaron folletos sobre la Daguerrotipia, se vendieron cámaras y equipos.

En un principio la fotografía fue vista como una curiosidad científica, ya que la mayoría de sus inventores eran personas instruidas en la óptica y la química, muy pocos eran artistas, a excepción de Daguerre.

El daguerrotipo funcionó en sus inicios introduciendo la noción de copia, que más adelante fue sustituida por el principio de la reproducción, cuando el matemático William Henry Fox Talbot logró, a través del *calotipo*, las

imágenes negativas, de las que se obtenían positivos colocando un papel sensible sobre ellas y exponiéndolo a la luz, esto ofrecía la posibilidad de la reproducción múltiple.

La fotografía generó discusiones y cambios en los esquemas de percepción visual de la sociedad, así como en sus valores estéticos.

3.2. Primeras incursiones de la fotografía en México.

Se ha documentado que la fotografía llega a México por el año de 1840 con el fotógrafo francés Louis Préliier, quien retrata paisajes y monumentos de algunas ciudades de la República. En el transcurso de ese año las primeras cámaras que llegan a México son traídas desde París por comerciantes franceses radicados en el país.

Dentro de las primeras incursiones de la fotografía en México se hayan registros de la invasión norteamericana de 1846, de las ruinas precolombinas, así como de paisajes y vistas de la capital.

A mediados del siglo XIX, se divulgó la técnica del *ambrotipo* que constaba de un delgado negativo de vidrio sobre un fondo negro que generaba un efecto positivo, creando imágenes semejantes a las del daguerrotipo; pronto se popularizó como técnica para el retrato ya que su impresión resultaba más económica.

3.3. El retrato, paisaje social.

Aunado al crecimiento del capitalismo, al avance científico y técnico de la fotografía, se genera una industria fotográfica.

El retrato fotográfico adquiere gran popularidad mundial, surgen a lo largo de las ciudades más importantes de la república estudios fotográficos, que satisfacen la demanda de la burguesía de verse retratada y proyectar sus valores morales y preferencias estéticas.

En México el retrato es el primer encanto que ejerce la fotografía hacia la gente, por lo que este género dominará los primeros años desde su llegada al país.

Reflexionando sobre la importancia y valores del retrato, Oliver Debroise en su libro *Fuga Mexicana* escribe: *“El retrato fotográfico conquista el mundo. Se convierte en herramienta de una idea de civilización, toda vez que, vehículo de imágenes, sirve para trasplantar subrepticamente modos de ser, de vestir, de posar...”* Más adelante señala: *“El retrato se convierte en un paisaje social, adquiere un valor fetichista y valores sentimentales”*.¹⁸

El retrato adquiere las cualidades que la gente le otorga, la fuerza que ejerce la imagen ante el deseo de immortalizarse, porque a través de la fotografía se pasa la prueba del tiempo.

En los retratos de aquella época se observa la influencia que la pintura ejercía sobre la fotografía, sobre esto el profesor de fotografía John Hedgecoe escribe: *“Los primeros retratistas gustaban de colocar a sus modelos contra fondos de estudio, muchas veces de naturaleza romántica o sentimental, comprendiendo instintivamente que una persona desprovista de cualquier ambiente parecía como falta de alguna dimensión. El fondo de estudio era una imitación de la pintura, siendo el sentimiento un reflejo de los tiempos. Los primeros fotógrafos estaban influidos por los pintores que generalmente colocaban a los modelos contra el fondo de un paisaje o una construcción lejana, quizá para demostrar que eran los propietarios. Un fondo añade información al retrato de una persona, especialmente si constituye su entorno natural, puede decirnos algo sobre su situación social, su trabajo, sus intereses, gran parte de lo cual podría perderse al entrar al estudio”*.¹⁹

También adquieren gran demanda las tarjetas de visita, impresiones sobre papel en pequeño formato, en las que se encuentran imágenes de héroes nacionales, monumentos, personajes típicos y estereotipados, así como retratos de personas difuntas, como los llamados “angelitos” (infantes fallecidos ataviados como santos). Estas tarjetas de visita fueron muy populares por su facilidad de reproducción y su bajo costo, eran accesibles para cualquier clase social. La estética del kitsch aparece plasmada en los retratos coloreados, las escenografías, atuendos y las poses adoptadas por los retratados.

Poco a poco la fotografía se acerca a la gente y deja de ser una curiosidad científica para volverse un instrumento en la vida cotidiana.

¹⁸ Oliver Debroise, *Fuga Mexicana*. Un recorrido por la fotografía en México. México, Conaculta, 1994, pág. 25.

¹⁹ John Hedgecoe,

Por 1871 se establece la Fotografía Artística de Antíoco Cruces y Luis Campa, cuyos estudios, además de popularizar el retrato de gobernantes, editaron un álbum de los tipos mexicanos, en una serie de tarjetas de visita con imágenes de personajes y oficios populares, actividad de la que fue precursor el francés Francois Aubert por 1865, con gran éxito comercial.

3.4. Los artistas viajeros.

Muchas de las primeras imágenes fotográficas tomadas en México tuvieron un carácter antropológico, fueron captadas por viajeros, exploradores y aventureros, la mayoría de ellos europeos y norteamericanos que documentaron sus travesías por el país en representaciones pictóricas cargadas de pintoresquismo y folclor.

Publicado en 1843 *Incidentes de viaje a Yucatán* de John Stephens, ilustrado con dibujos de Catherwood, despierta la curiosidad y el espíritu romántico de científicos, arqueólogos y aficionados a la fotografía que recorren el país entre 1860 y 1900, como el francés Claude Désiré Charnay que publica un álbum de fotografías *Cités et Ruines Américaines* donde plasma su viaje por el sureste de México.

Teobert Maler, arquitecto e ingeniero, transita por casi todo el territorio, instalándose en Mérida, donde comienza una documentación rigurosa de las zonas arqueológicas de Yucatán. También se registran imágenes captadas por etnólogos que llegaron a estudiar las diferentes poblaciones indígenas de México, como el danés Carl Lumholtz quien venía de trabajar con los aborígenes australianos y algunas tribus de Arizona, convivió con los Huicholes. Un aspecto del estudio de Lumholtz al igual que el de Teobert Maler es que convivían con los indígenas, compartiendo su forma de vida, mostrando un compromiso hacia los sujetos y objetos de su trabajo.

Con la llegada de los fotógrafos viajeros aventureros se instala la estética de la “*fotografía turística*” que intenta llevar hasta los hogares occidentales las rarezas y curiosidades de las tierras lejanas.

México es para occidente el aforismo de la “*tierra de contrastes*” donde los turistas pueden hallar el pasado/presente, riqueza/pobreza, arcaísmo/modernidad, civilización/barbarie, etc. El exotismo atrae a los viajeros.

Muchos de estos viajes son publicados como álbumes en Europa y Estados Unidos alcanzando buena cotización.

A finales del siglo XIX y principios del XX circulan imágenes que se atribuyen a lo que se conoce como el fotógrafo “comercial”, entre los que destacan: Pál Rojti, William Henry Jackson, Abel Briquet, Charles B. Waite y una parte de la obra de Guillermo Kahlo, quienes viajan por todo el territorio contratados por el gobierno mexicano o compañías extranjeras que se disponían a instalarse e invertir en el país.

Bajo las ideas positivistas de Gabino Barreda y Justo Sierra, fundadas en el progreso y desarrollo y asumidas en el Porfiriato, muchas de estas imágenes promueven el México moderno, muestran fábricas, estaciones ferroviarias, locomotoras en movimiento, puertos, puentes, monumentos históricos y arquitectónicos, además de estampas del paisaje nacional. Conjuntamente con las obras pictóricas (como ejemplo la pintura de José María Velasco) estas imágenes más allá del carácter propagandístico a favor de la idea Porfirista de país, sirvieron para dar un conocimiento simbólico del sentido territorial, contribuyendo a una idea y sentimiento de nación.

Otro fotógrafo que captó el paisaje mexicano para recrearlo en tarjetas postales fue el alemán Hugo Brehme, quien posteriormente publicó el libro ilustrado *México pintoresco*, inaugurando una estética cargada de clichés que adorna e idealiza la realidad volviéndola idílica y que se sigue reproduciendo ahora en calendarios, tarjetas postales y en uno que otro anuncio gubernamental.

3.5. La estética de la Revolución.

En 1880 George Eastman lanzó al Mercado su cámara instantánea, la famosa Kodak, cuyo su eslogan señalaba: “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos lo demás”, que junto a la Graflex alemana dio lugar a que un mayor número de personas accediera a la fotografía y pudiera trasladar la cámara a cualquier lugar para captar un momento o instante indicado, favoreciendo el desarrollo del fotoperiodismo.

Ya antes, en lo que se conocía como prensa ilustrada, se hallaban grabados y litografías que acompañaban alguna noticia o escrito, en poco tiempo la fotografía sustituyó a los otros medios gráficos de la prensa, para

transformarse en casi el único medio de verificación y representación de una noticia.

Porfirio Díaz se hace retratar con toda la pantomima del poder, los fotógrafos lo siguen en sus recorridos por el país. Los festejos del centenario de la independencia en septiembre de 1910, fueron un gran acontecimiento para plasmarlo en fotografías y sacar las primeras imágenes fílmicas tomadas en México.

Al iniciarse la Revolución Mexicana, que fue uno de los principales acontecimientos mundiales de principios del siglo XX, muchas agencias periodísticas mandaron a sus reporteros a cubrir el evento, ya que las posibilidades que proporcionaban los avances tecnológicos en los equipos permitían su fácil traslado y el poder trabajar bajo condiciones difíciles. Oliver Debroise señala al respecto: *“El fotógrafo se convierte entonces, ya no en espectador de la historia, sino en su partícipe, y a veces en su creador”*.²⁰

Agustín Víctor Casasola quien había trabajado como fotógrafo oficial del General Díaz, funda la primera Agencia Fotográfica Mexicana. Casasola se convierte, más que en fotógrafo, en compilador de imágenes, recolecta imágenes que distribuye a los periódicos. Hasta ahora el archivo Casasola, reproduce en imágenes la historia de aquel periodo histórico.

Como escribe Francisco Reyes Palma, en su ensayo para la exposición MEMORIA DEL TIEMPO 150 años de fotografía en México, acerca de los fotógrafos que trabajan para las Agencias: *“Durante muchos años prevalecerá en la producción de los reporteros un sentido de anonimato, donde la autoría se desplaza con el ir y venir de las imágenes de un archivo a otro, de una publicación a otra”*.²¹

Las fotografías llevan al encuentro con la historia, reconstruyéndola a través de imágenes, que al mismo tiempo van conformando la propia semblanza de la fotografía.

Las imágenes que trae consigo la Revolución Mexicana, reseñan los acontecimientos, plasman y mitifican a los dirigentes revolucionarios. El

²⁰ Oliver Debroise op. cit., pág. 146.

²¹ Francisco Reyes Palma, Memoria del tiempo 150 años de fotografía mexicana, México, INBA, 1989, pág. 10.

pueblo, en especial los campesinos, aparecen sobre los trenes en marcha, las soldaderas asomando por los vagones como dejando atrás un pasado.

Algunos de los personajes de la insurrección se hacen acompañar de fotógrafos que documentan sus hazañas, caso particular el de Pancho Villa que vende la filmación de sus batallas e incluso permite al famoso director estadounidense D.W. Griffith filmar sus proezas para lo que sería la producción *The life of Pancho Villa*.

La violencia está presente como otro mítico personaje de la revuelta, como lo muestran las imágenes de los campos de batalla, las escenas de los fusilamientos, las legendarias fotografías de los héroes caídos, los rostros de los personajes, el paisaje demolido por los combates y los muertos.

Los géneros a los que estaba acostumbrada la fotografía en México, cambiaron con la Revolución. Se separó de los estereotipos pictóricos a los que había estado sujeta, para renovarse y empezar a adquirir una independencia que dejó atrás las antiguas composiciones, modernizando su iconografía.

3.6. El Renacimiento Mexicano

En la etapa post-revolucionaria como ya se mencionó antes, la cultura se apoya en la búsqueda de valores propios, basados en la idea y conceptos nacionalistas del México moderno de Vasconcelos.

Como señala Debroise: *“En 1923, el recién creado Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, en su manifiesto enuncia “El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas”. Desde ese momento los intelectuales mexicanos, forjadores de patria y de una “cultura de la Revolución mexicana” se lanzan con entusiasmo en el descubrimiento de un territorio, de sus hombres y mujeres, sus mitos, sus leyendas, sus tradiciones. La fotografía participa en la construcción del ideal llamado México”*.²²

A este período en la vida nacional, en el que se debatió arte, cultura e identidad nacional se le llamó *el Renacimiento mexicano*.

²² Oliver Debroise op. cit., pág. 116.

El país comenzó a ser visto de otra manera, ya no nada más como “*un mero receptor de fotógrafos interesados en un malentendido costumbrismo o folclorismo depurado*”. El movimiento muralista influyó en la fotografía, sus postulados e ideas hicieron resonancia entre los fotógrafos, incluso artistas como Rivera, Siqueiros o Alva de la Canal pugnaron por reconocer a la fotografía como expresión de la nueva sensibilidad artística. Los fotógrafos se preocuparon por el hecho fotográfico en sí, en el sujeto y objeto que fotografiaban.

Diego Rivera llegó a afirmar: “*Se han hecho ya tales obras en toda clase de géneros de fotografía desde el retrato estático hasta la cinematografía ultra instantánea, que sólo la obstinación, el reaccionarismo o la simple tontería, pueden seguir negando su calidad de arte a la fotografía, que posiblemente sea --sobre todo en la cinematografía y el reportaje fotográfico— la expresión más viva de la plástica moderna, con tanto derecho a la denominación de obra de arte como la que sea resultado de cualquier otra técnica. Lo que cuenta realmente es la sensibilidad, la imaginación, la inteligencia y la intención humana, más el equilibrio dinámico de la expresión del que se sirve de esas técnicas, que no le dan por sí --sólo por saberse servir de ellas en oficio-- la cualidad de artista, sino que ésta proviene de las condiciones enumeradas anteriormente, presentes en la individualidad de quien se expresa, modelada por las circunstancias sociales y políticas dentro de la que se desarrolla la vida.*”²³

Un ejemplo de esto es la estancia en México del fotógrafo Edward Weston, acompañado de la actriz y futura fotógrafa Tina Modotti. Weston empezaba a trabajar con objetos cotidianos, atraído por la estética de las formas, los valores formales de un objeto emanados de su función específica, enfocándose en la pureza de la forma, creando imágenes, algunas de ellas abstractas, en las que el objeto quedaba descontextualizado de su significado.

Tina Modotti discípula de Weston, a su arribo al país, se dedica a la fotografía, en un principio con la influencia del fotógrafo estadounidense. A mediados de los veinte, influenciada por el ambiente artístico-revolucionario de aquel tiempo, sus fotografías adquieren un carácter más social, comienza a alejarse de la abstracción y de la fotografía de estudio, de las imágenes de naturalezas muertas con objetos simbólicos y sale a las calles a retratar la miseria, la

²³ Revista Luna Córnea número 26, México, CONACULTA, mayo-agosto 2003, pág. 108.

desigualdad, trabaja el fotomontaje en reproducciones que reflejan su ideología ligada a la lucha de clases y la teoría marxista.

Si bien el muralismo tenía el apoyo financiero del gobierno, para la fotografía no era igual, los fotógrafos dependían en parte de su iniciativa personal, además, en mayor medida, de los medios y necesidades publicitarias de las empresas que requerían su trabajo.

Uno de los fotógrafos más importantes de México es Manuel Álvarez Bravo, discípulo de Hugo Brehme, pasó por diversos períodos, inicialmente influenciado por su maestro, su concepción se amplió al conocer los collages y relieves cubistas de Picasso, la fotografía de Weston y Modotti, incursionó en el paisaje urbano y en las fotografías de estantes, vitrinas y maniqués u objetos de la vida cotidiana, aislados de su contexto, que recuerda la obra metafísica de Giorgio de Chirico y un acercamiento al surrealismo.

Más adelante Manuel Álvarez Bravo se involucra en la filmación de la película *Tehuantepec*, por esos años toma la fotografía *Obrero en huelga asesinado*, una fotografía catalogada como documento social y que será una imagen transformada en emblema de la lucha social. Manuel aparte de ser uno de los grandes fotógrafos de la historia, también fue su gran promotor, se dedicó a coleccionar imágenes que conservó y que documentan parte de la historia de la fotografía.

Dolores Álvarez Bravo, un tiempo esposa de Manuel, fue de las primeras mujeres en México en dedicarse a la fotografía, en sus inicios muy ligada a la estética de su esposo, es influenciada también por Weston y Modotti, más adelante se vuelve fotoreportera, su obra es amplia tanto en retratos y desnudos, así como en fotomontajes y fotos de la vida rural. Las imágenes de Dolores y Manuel Álvarez Bravo están llenas de elementos poéticos.

A finales de 1930 llega a México el ya famoso director soviético Sergei Eisenstein creador de una de las grandes películas de la vanguardia revolucionaria soviética: *El acorazado de Potemkin*. Eisenstein venía con la idea de filmar una película sobre México, a su llegada declaró: “*El objeto que me ha traído a México es el tomar una película con aspectos multiformes y de colorido inusitado, que ofrece el ambiente de la vida mexicana. La muy difundida versión del charro con pistola en la cintura y las interpretaciones sobre la Revolución Mexicana, que a través de la prensa amarillista yanqui,*

ha recibido hasta la fecha el mundo, tendrá en mí –objetivamente- la más franca y veraz exposición de lo que es en realidad este bello país”.

El proyecto nunca se concretó por una serie de problemas, sin embargo, años después, se editó parte de las imágenes tomadas por Eisenstein, en lo que sin su aprobación se llamó *Tormenta sobre México*.

Las imágenes de Eisenstein con fuerte influencia de la estética de la Escuela Mexicana de Pintura (en concreto de Siqueiros, Orozco y Rivera), crearon una iconografía de lo mexicano, a través de una evocación simbólico-alegórica de las tradiciones, el legado cultural y la mitificada Revolución Mexicana, esto sentó las bases para la representación cinematográfica de México e influyó en importantes directores y fotógrafos, entre estos últimos Gabriel Figueroa.

Emilia García-Romeu escribe: “*Las imágenes de Eisenstein más que establecer símbolos unívocos, construyen metáforas. Eisenstein se distingue de otros fotógrafos, en que va más allá del puro interés formal, cargando sus imágenes de contenido simbólico sobre la complejidad y continuidad de la cultura mexicana*”.²⁴

Uno de los mejores retratos de Sergei Eisenstein fue tomado por Agustín Jiménez, fotógrafo mexicano conocido también por ser el encargado de la fotografía en la película de Luis Buñuel *Ensayo de un crimen*. La obra de Jiménez es muy variada, en ella encontramos la búsqueda de ángulos que aparentan la fragmentación de los objetos, tomas de acercamiento a distintos motivos, destacando la geometría de las cosas. En una de las etapas fotográficas de Agustín Jiménez movido por la estética maquinista, se haya plasmado el fervor industrial que vivía el país en imágenes de la arquitectura, escenas de la ciudad. De cierta manera Jiménez se vuelve un cronista de la vida moderna en el México de los treinta.

En 1939 aparecen en México las primeras cámaras Leica, son traídas de España por los Hermanos Mayo, quienes poseían una agencia de fotoperiodismo. La Leica, cámara que utilizaba película de 35mm, formato similar al del cine, sustituía las placas de cristal, con una capacidad de treinta y seis tomas seguidas sin tener que cambiar de rollo. Con ello un tipo de fotografía instantánea se ponía al alcance de los fotógrafos.

²⁴ MEXICANA fotografía moderna en México, Valencia. IVAM. 1998, pág. 99.

El francés Henri Cartier-Bresson, se traslada a México en 1934, fotógrafo de la marginalidad que se halla al otro lado de la esquina de cualquier ciudad, Cartier-Bresson busca y provoca el azar en sus imágenes, es el fotógrafo que capta un instante determinado en la calle. Instalándose en una zona marginal de la ciudad de México, toma fotos a las calles, mercados, pordioseros y prostitutas. De Henri Cartier Bresson se dice *“el viaje era una aventura más que arte, donde el joven burgués parisino encontraba los motivos exóticos y primitivos, que tanto se cultivaba en su círculo de vanguardia, pero pronto el viaje se convirtió en la vía a través de la cual acabó por definir su relación con la fotografía, como si el buen salvaje lo hubiera reconciliado con el mundo”*.²⁵

Otro famoso fotógrafo que hizo buena parte de su trabajo en México fue Paul Strand. Llega al país huyendo del mundo industrial, con una posición de compromiso social. La fotografía para él debía de ser un registro de la realidad y no sólo una autoexpresión individual. Strand pronto se encargó de la fotografía de la película *Redes* que fue musicalizada por Silvestre Revueltas.

En *Redes* se nota la influencia de las imágenes de Eisenstein. Más adelante, en la búsqueda de espacios y atmósferas intemporales, viaja por la república, con una cámara cuyo mecanismo le permitía tomar fotografías de personas sin que éstas se percataran de ello, retrata además paisajes, arquitectura, retablos, santos. Muchos de los personajes que fotografía son indígenas.

Horacio Fernández escribe: *“Paul Strand creía que la fotografía debía contar la historia de la gente a través de sus retratos y sus artefactos, sus creaciones: los hombres fabrican objetos tanto funcionales como simbólicos para autoexpresarse y comunicarse. Las imágenes religiosas son en la carpeta esos artefactos, a los que los hombres retratados han hecho depositarios de sus rasgos emocionales, pero también las producciones en las que esos mismos hombres han demostrado sus habilidades, sus capacidades para producir mediante el trabajo conceptos abstractos como belleza, orden, espiritualidad...”*²⁶

Emilio Amero el fotógrafo mexicano radicado en Estados Unidos, interesado por las técnicas de reproducción múltiple, realiza experimentos con diversos medios como las impresiones fotográficas químicas sin uso de cámara,

²⁵ MEXICANA fotografía moderna en México. Valencia, IVAM, 1998, pág. 161.

²⁶ Op. cit. pág. 209.

influenciado por Duchamp y Man Ray hace fotogramas. En México crea una serie de fotografías sobre la vida en el Istmo de Tehuantepec.

3.7. Memoria del Tiempo

La segunda guerra mundial impulsa al fotoreportero, la población ávida de imágenes e información de las revistas y periódicos, hace que se acreciente el número de semanarios ilustrados. Surgen las fotonovelas.

En los años cincuenta, dentro del fotorreportaje, se documentó, desde el llamado “*milagro mexicano*” de los cincuenta, hasta las revueltas de los sesentas, concluyendo con la matanza del 2 de octubre del 1968.

Entre los fotoreporteros destacados de este período encontramos a Héctor García y Nacho López.

Héctor García trabajó para *Excélsior*, cubre las manifestaciones de ferrocarrileros, estudiantes y médicos, captando la represión ejercida por el gobierno hacia los manifestantes. Toma fotografías violentas de cerca, se mueve, se cuela al momento de la acción. Ante la negativa de algunos periódicos a publicar algunas de las imágenes de represión, surgen un círculo de revistas independientes del gobierno, hasta cierto punto subterráneas, que ejercen la crítica hacia el sistema.

Nacho López quién trabajo para las revistas *Mañana* y *Siempre!*, fotógrafo de manifestaciones, marchas, violencia y hasta escenas “simples” de la vida cotidiana, mantiene una posición ante la fotografía y afirma: “*La fotografía halla su mejor ejercicio en las lides del periodismo. Es aquí donde el fotógrafo se pone en contacto con el devenir humano, con el drama de los desamparados, con el gesto altanero de los plutócratas, con la pose de los funcionarios que besan niños y acarician perros mientras asesinan a hombres y mujeres. En fracción de segundos, el fotógrafo capta una realidad aparentemente caótica y ordena su visión para conformar un retrato de su época.*”

Muchos fotógrafos, siguiendo una tendencia que se ha puesto de moda, retratan a los humildes en forma superficial y degradante, ignorando el trasfondo social. Con ello le hacen el juego a los poderosos que insisten en presentarnos como países somnolientos pero paradisiacos, aculturizándonos a través de sus medios publicitarios. Estos fotógrafos-turistas retratan al

zoológico humano sin considerarse como parte integrante del mismo zoológico. Y cuando muestran sus fotos llenas de “colorido local” y pintoresquismo folclórico, el comentario inmediato: ¡Qué bonito! ¡Qué interesante?”.²⁷

En México los medios de comunicación eran controlados a través de una fuerte censura por el gobierno, mucha gente del medio fue asesinada o intimidada. Una de las sacudidas a la libertad de expresión se dio en 1976 cuando el presidente Luis Echeverría golpeó al periódico *Excélsior*, deponiendo al director Julio Scherer García y poniendo a un títere que cambiara la línea editorial crítica que Scherer y sus colaboradores venían ejerciendo.

Por este medio el gobierno pretendió acallar todas las voces de disidencia. Sin embargo varios de los colaboradores de Scherer crearon alternativas periodísticas al margen de las del gobierno, es así como surgen periódicos como *Unomásuno* y *La Jornada*, revistas como *Proceso*, de las que surgieron distinguidos fotoperiodistas como: Pedro Valtierra, Christa Cowrie, Marco Antonio Cruz, Andrés Garay, Fabricio León, Rubén Cárdenas, Luis Humberto Gonzáles, Frida Hartz, Rogelio Cuellar y Francisco Mata Rosas.

Uno de los principales aportes de estos periódicos, fueron sus suplementos culturales, que dieron un espacio a las diversas propuestas visuales.

Los fotógrafos también buscan estar agrupados para obtener un respaldo gremial y el reconocimiento a sus labores. El Consejo Mexicano de Fotografía se funda en 1975.

Con el trasfondo de la guerra fría, las décadas de los setenta y ochenta, están marcadas por el crecimiento y desarrollo del capitalismo a nivel mundial. En México las crisis castigaron al país trayendo consigo las migraciones, el crecimiento poblacional, la urbanización, la pobreza, la proliferación de zonas marginales, entre otras muchas cosas.

La búsqueda de la identidad nacional desde una perspectiva antropológica, da espacio al surgimiento de una especie de fotografía documental de autor, un género de ensayo visual, con enfoques socioculturales.

²⁷ Citado por Oliver Debroise op. cit., pág. 167.

Entre los que practican esta fotografía documental de autor, encontramos a Pablo Ortiz Monasterio, Yolanda Andrade, Miguel Ángel Miranda, Arturo Fuentes, con imágenes de núcleos marginales de los barrios, colonias de la ciudad así como de provincia y los diferentes tipos de resistencia cultural que se dan ante el deshumanizante capitalismo.

El trabajo de Eniac Martínez sobre la situación en la frontera más transitada del mundo en el *crossing the border*. Reportajes de las diferentes etnias del país que realizan fotografías como Flor Garduño y Mariana Yampolsky. Las mujeres de Graciela Iturbide, su juego entre las apariencias y la fotografía misma.

En los ochenta y parte de los noventa, a falta de espacios, además del escaso interés del gobierno por las distintas manifestaciones culturales, surgen revistas independientes y fanzines, un tanto efímeros, que van a conformar un sitio para la diversidad de gustos y géneros culturales, donde conviven poesía, historietas, cuentos, fotografías, artículos relacionados con la música, etc...

Algunos de los fotógrafos citados, participan en varias de estas publicaciones culturales independientes como *La Pus Moderna* y *Moho*, entre muchas otras.

También entre los ochenta y noventa surgen importantes revistas de fotografía, hechas en México, como *Luna Córnea* y la agencia y revista dirigida por Pedro Valtierra: *Cuartoscuro*.

Dentro de estas publicaciones se hallan fotógrafos como: Carlos Somonte y Pedro Meyer.

IV. Rulfo y la fotografía.

“Narrativa en imágenes”

4.1. Rulfo y la fotografía.

La gente que conoció a Juan Rulfo lo evoca como un hombre pulcro, una persona solitaria, reservada, aunque algunos de sus más allegados amigos lo recuerdan como un gran conversador.

Juan Rulfo era muy observador y lo demuestra tanto en su obra literaria como en la fotográfica. La obra literaria de Rulfo está conformada por atmósferas generadas a través de la palabra, que sirve como ojos para observar y recrear en imágenes, paisajes, escenas plagadas de colores, sombras, olores, sonidos, murmullos, personajes.

Rulfo no es un escritor que se caracterice por ser muy detallista al narrar un pasaje, tan sólo con unas cuantas palabras (sólo las exactas) genera la escena, toda una atmósfera y un estado de ánimo, en este sentido tanto *El Llano en llamas* como *Pedro Páramo* son obras cargadas de elementos visuales.

Existen testimonios de parientes cercanos a él, referentes al gusto de Rulfo por caminar, por salir a tomar un paseo.

Por ejemplo en el artículo “*Por los páramos de Juan Rulfo*” de Francisco Javier Ramos, se intenta descifrar a Rulfo reconstruyendo su infancia a partir de testimonios de sus hermanos, de gente de Sayula su pueblo natal, y de un compañero del seminario. Dentro de estos testimonios es interesante el de su hermana Eva Pérez Rulfo Vizcaíno, quién en una parte de la entrevista menciona acerca de Rulfo: “*Ya de más grandecito le dio por tomar fotos. Le gustaba mucho caminar y caminar. Nos enseñaba cómo caminar para no cansarnos, cómo respirar para subir los cerros, nos decía cómo teníamos que brincar. Con él nada más caminábamos.*”

*¿Y qué hacía en esos recorridos, aparte de caminar?-interrogo a doña Eva.
“Tal vez sólo escuchaba, no creo que le haya dado por preguntar. Más bien él*

*oía, observaba mucho a la gente. Pero realmente no lo sé con certeza, porque yo sólo lo acompañé algunas veces.”*²⁸

Aquellos paseos por su pueblo, más adelante se transformarían en recorridos a través de la república como agente viajero.

En una foto se aprecia a un Rulfo joven, sentado en la cima de una pendiente montañosa, con una mochila sobre sus espaldas, se le ve fumando una pipa, su rostro difícilmente se advierte, pues se encuentra volteando hacia la inmensidad del paisaje que se revela ante sus ojos y se descubre ante el espectador que mira la fotografía. Esta imagen es un testimonio de los años en que practicaba el alpinismo.

Las personas que gustan de largas caminatas y excursiones generalmente disfrutan el observar, una de las cualidades del artista es la de saber observar. El ver, mirar y observar son cada una cosas muy distintas.

En uno de los testimonios sobre Juan, su hermano Severiano Pérez Rulfo Vizcaíno comenta: *“Mire, él era muy callado. Ya que fue creciendo le fue gustando mucho la lectura. A veces nos íbamos a jugar y él mejor se quedaba leyendo. Cuando terminó la escuela en el Luis Silva yo tenía como 17 años y me había casado. Juan se fue con nosotros, como seis meses. Entonces se dedicaba a tomar fotos, a platicar con los campesinos; se quedaba con ellos hasta las once o doce de la noche; cuando regresaba se ponía a leer; leía de noche, a la luz de una vela, porque no había luz eléctrica; se acostaba por ahí a la una o dos de la mañana.*

*Le gustaba mucho ir a conocer los cerros, por eso se quejaba de que ya habían acabado con los árboles; no podía ver los rapamontes. A él le gustaba la naturaleza, el campo, por eso salía a caminar. Mi hermano era callado pero muy observador.”*²⁹

Rulfo en sus narraciones captó una forma de hablar en la provincia, con frases aparentemente sencillas, cargadas de metáforas, fijándose hasta en los pequeños detalles de las personas, también en los imperceptibles y recónditos rincones del paisaje mexicano.

²⁸Citado por Francisco Javier Ramos, “Por los páramos de Juan Rulfo”. La Jornada Semanal, n. 297, 19 de febrero de 1995, pág. 30-31.

²⁹ Citado por Francisco Javier Ramos op. cit., pág. 31

En el caso de su fotografía no es muy distinto, Rulfo tiene la mirada de un fotógrafo, aunque modestamente nunca se consideró a sí mismo como tal, sino sólo un aficionado.

Aunque según y como relata Federico Munguía Cárdenas en su libro *Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo* al respecto escribe: “Al dejar el seminario en 1936, regresó a San Gabriel que dos años antes había cambiado nombre por el de Ciudad Venustiano Carranza, residiendo algunos meses con su abuela materna. Después se fue a Apulco donde, según testimonios familiares, se amanecía leyendo y tomando café a la luz de una vela, ya que en la hacienda no había luz eléctrica; volvió a ejercer sus largas caminatas escalando las principales eminencias regionales, sin excluir el Nevado y el Volcán de Colima, tomando artísticas fotos con las cuales participaba en concursos, llegando a obtener premios en los certámenes patrocinados por la revista *Jueves de Excelsior*, complementando su tiempo oyendo música clásica.”³⁰

En el ocaso de su vida tenía archivados como seis mil negativos y no tenía planes de publicarlos.

La fotógrafa Mexicana Daisy Ascher quién sacó una serie de retratos de Juan Rulfo, que aparecieron publicados en el libro *Rulfo mis imágenes y mi muerte*, comenta que conoció a Rulfo cuando éste posaba en el estudio de José Luis Cuevas para el pintor puertorriqueño Francisco Rodón, al terminar la sesión del pintor por falta de luz Daisy Ascher y Rulfo comenzaron a platicar sobre fotografía, ella comenta que el escritor le dijo: “Tengo cientos de negativos que no valen la pena. Yo era mal fotógrafo y lo hacía por puro hobby. ¿Por qué no vienes un día a mi casa y te llevas todos los negativos?. Te los regalo -aseguró-, a ver qué haces con ellos...”³¹

Posterior a este encuentro surgió el interés en Ascher de hacerle un retrato a Rulfo. Luego de corroborar lo difícil que era conseguir que el escritor recibiera a alguien y tras cuatro semanas de buscarlo, lo halló cuando salía de su oficina, fueron a casa de éste, dónde le mostró su cámara y le dio varias cajas de cartón llenas de negativos 6 x 6, todas en perfecto orden.

Ya en su estudio Daisy Ascher quedó maravillada al ver las fotografías de Rulfo, se las enseñó a Juan José Bremer quién en ese entonces era director del

³⁰ Citado por Francisco Javier Ramos op. cit. Pág. 30.

³¹ Daisy Ascher, “Cómo retrate a Juan Rulfo”, Rulfo: Mis imágenes y mi muerte. México, ddf, 1987, pág. 87.

INBA. Ascher le comentó a Bremer la idea que tenía de hacer un libro sobre la vida y fotografías de Rulfo, éste sugirió que sería mejor hacer un Homenaje Nacional a Rulfo.

Después de la fuerte reticencia de Rulfo, se iniciaron los preparativos para el libro del Homenaje Nacional. Al respecto Daisy Ascher escribió: *“Seleccioné y amplifiqué el material pasándome horas en el cuarto oscuro y consultando con Rulfo cada una de ellas. Tuve que hacer unas 500 ampliaciones para que él seleccionara 100”*. Más adelante menciona: *“El día que llegó el Homenaje Nacional, fue para mí una fecha inolvidable. Era haber podido realizar un trabajo con Juan Rulfo que nadie había podido realizar. Y también, conocer al ser humano más sensible y más noble que, a través de mis fotografías había encontrado”*.³²

Por lo que se puede ver Juan Rulfo tenía una cultura visual, conocía sobre fotografía, su acercamiento al cine, ya como guionista, espectador e incluso con una breve y fugaz aparición en una película, lo demuestran. Su literatura cargada con fuertes elementos visuales, imágenes y atmósferas denotan su capacidad visual, muchas de sus obras literarias han sido adaptadas a la cinematografía, con no muy buenos resultados como él mismo lo reconocía.

Durante sus viajes a través de la república entre 1945 y 1955 aproximadamente, usaba una cámara Rolleiflex 6 x 6, con doble lente para enfocar, este período es el más activo para Rulfo como fotógrafo.

Como ya se mencionó antes, la importancia que estos recorridos a través de la república van a tener en la conformación de Juan Rulfo como fotógrafo, escritor y ser humano, juegan un papel fundamental. Sus fotografías muestran el México de aquellos años, entre los motivos o temas que abordan sus fotografías encontramos en términos generales: paisajes, arquitectura, personas y costumbres.

Rulfo aprovecha las cualidades de tonalidad que le da la fotografía blanco y negro; en varias de sus imágenes se aprecia su gran manejo de las luces y sombras. La fotografía blanco y negro consta de distintos tonos de gris que van del negro intenso al blanco más puro. Además de los elementos mencionados, los componentes esenciales de este tipo de fotografía son la forma, el volumen y la textura.

³² Daisy Asher op. cit. pág. 89.

La mayor parte del material fotográfico de Rulfo fue tomado en provincia, más específicamente del mundo rural, las fotografías con motivos de la ciudad de México son de las pocas fotografías urbanas que plasmó: entre estas imágenes citadinas encontramos templos, conventos e iglesias como la catedral, algunas calles del centro histórico, patios de vecindad, vistas panorámicas de avenidas y varios monumentos arquitectónicos de la ciudad. También hay una serie de fotos que realizó acerca del mundo ferrocarrilero, tomando las vías, las familias que vivían en vagones, cerca o alrededor de las vías, los carros en marcha o bien ya abandonados.

Pero en general y con mejores resultados, su obra tiene como motivo el mundo rural. Hay que recordar que Juan Rulfo era un hombre de provincia, nacido y educado en ella. Conocía la provincia, además de que sus recorridos por el país lo acercaron aún más a ese mundo, a esa parte de la realidad mexicana.

En un gran número de éstas imágenes rurales están fotografiados conventos, templos e iglesias. Aborda la arquitectura colonial con sus distintos elementos ya sean atrios, fachadas, bóvedas, retablos, columnas, relieves, santos, cruces, algunos de estos con aspecto desolado y en franco deterioro. Las ruinas prehispánicas son otra de las constantes en sus fotografías, las pirámides, los ídolos y los relieves.

En sus fotos registra costumbres, fiestas, ritos y procesiones de distintas regiones del país, como el encuentro musical de los mixes de Oaxaca, danzantes con sus máscaras y atuendos, los tradicionales judas del Sábado de Gloria, además de ríos de gente en una peregrinación. Registra la vida en los poblados con sus mercados y tianguís, chozas, casas y haciendas de la zona. Interesantes son los panoramas de las calles de los pueblos, que capta generalmente vacías, con un aire de abandono y soledad.

Gran parte de sus retratos son de indígenas, en éstos observamos a la gente rural en su ambiente, aldeanos de México realizando sus actividades cotidianas, arrieros deambulando por los diversos caminos, campesinas de Oaxaca cosechando maíz, tabaco, los pescadores de Michoacán, el campesino con la yunta o en un llano a donde lleva a pastar sus ovejas, mujeres lavando a las orillas de los ríos o acarreando agua, etc.

Otra de las constantes en la fotografía de Rulfo es el paisaje mexicano, que se halla plasmado con sus diversos ecosistemas, desiertos, valles, llanos, praderas, altiplanos, bosques, océanos, ríos y lagunas, que conviven

respectivamente con cactus, magueyes, árboles, ahuehuetes, cascadas, barrancas, pendientes montañosas, cerros, volcanes, playas, troncos y rocas.

Dentro del paisajismo se podría decir que Rulfo está influenciado por la tradición pictórica paisajista mexicana, o sea por José María Velasco, Joaquín Clausell y el Dr. Atl.



J.M. Velasco



J. Clausell



Dr. Atl



J. Rulfo

Son varios los elementos que se encuentran en las imágenes fotográficas de Juan Rulfo; al igual que en su literatura, en su fotografía se percibe la melancolía, la soledad, el abandono, la muerte, la religiosidad, la pobreza, la violencia y la dignidad humana.

4.2. Influencias y semejanzas

En varias de las fotografías de paisajes de Juan Rulfo vemos como ícono principal el maguey, planta netamente mexicana, que ha sido utilizada como símbolo de lo nacional en la estética de artistas como José Clemente Orozco, Gabriel Figueroa, Sergei Eisenstein y Edward Weston, entre otros.



E. Weston



S. Eisenstein



G. Figueroa



J.C. Orozco

Vemos en algunas fotos de Rulfo semejanzas con el gran fotógrafo del cine nacional Gabriel Figueroa, una de las actitudes que los caracteriza es la evocación de la luz, claroscuros, sombra, paisaje y nacionalismo, cada uno lo trabaja de distinta forma, sin embargo algunas de las fotografías de Rulfo de paisajes y en particular una en la que aparece una trajinera en el



lago de Xochimilco, recuerdan escenas memorables de *María Candelaria* o de otras películas donde trabajó Figueroa: *La Perla*, *La mujer del Puerto*, *Flor Silvestre* y *Nazarín*.

Rulfo conocía a Gabriel Figueroa, inclusive hay algunas fotografías que tomó durante la filmación de *La Escondida* del director Roberto Gavaldón que tenía como fotógrafo a Figueroa. La influencia que ejerce Figueroa sobre Rulfo lo vemos en el tratamiento del paisaje mexicano. El uso de cielos con corpulentas nubes, que a través de filtros se modifican para darles una apariencia espectacular, también el uso de sombras fuertes, de tomas a contraluz, todo esto para generar escenas de gran fuerza y dramatismo.

Seguidor del director soviético Sergei Eisenstein, Gabriel Figueroa también estaba influenciado por la obra de <Los tres grandes> (Siqueiros, Rivera y Orozco), inclusive llegó a adaptar el grabado de Orozco *El Réquiem*, reproduciendo la composición y la iluminación lúgubre en una escena de la película *Flor Silvestre*.



J.C. Orozco



G. Figueroa

Acerca de su trabajo Gabriel Figueroa comenta: *“para incorporar la fotografía cinematográfica al movimiento plástico mexicano, incorporé el paisaje mexicano en forma de balances, de claroscuros, de cielos entornados, de nubes fuertes como las que tenemos, todo eso al servicio de la cinematografía, para así poder obtener una imagen muy mexicana en fotografía en blanco y negro. A la pintura debe añadirse el grabado: “En mí, el aprendizaje de lo que era mexicano se unió con el de la fuerza que tenía Leopoldo Méndez en sus grabados y que está muy de acuerdo con la fuerza que yo tengo, toda proporción guardada”.* Y a propósito del Dr. Atl afirma:

“*Le copié la perspectiva curvilínea*”.³³ También se dice que aprovechó los escorzos de Siqueiros para dar fuerza a las imágenes.

La estética nacionalista de la Escuela Mexicana de Pintura influyó en las demás artes tanto a nivel local como mundial, definió una nueva forma de incorporar los distintos elementos de la cultura nacional y mundial, a una pintura moderna con carácter humanista. Contribuyendo a la adquisición de una identidad nacional que repercutió en las demás artes.

Entre José Clemente Orozco y Juan Rulfo hay varias cosas en común, además de que ambos son originarios del estado de Jalisco. En su postura ante la historia, en concreto a la lucha Revolucionaria, su visión no es alardeante y triunfalista, miran con pesimismo al mito y a la historia. Fueron testigos de la lucha, de la violencia, uno de la Revolución y otro de la guerra cristera.

Shifra Goldman describe el tema de expresión del artista, en comparación con los motivos asumidos por las obras de Rivera y Siqueiros, como: “... *de las ideas y abusos de la Revolución y de la formación de la nación mexicana*”³⁴, esta reflexión bien podría ser aplicada a Rulfo.

Orozco y Rulfo también comparten el gusto por los contrastes violentos, al igual que la nostalgia, el dramatismo del claroscuro y de las sombras, la luz utilizada con carácter evocativo. En la cultura occidental al blanco se lo asocia con el optimismo, mientras que al negro se lo relaciona con el pesimismo.

“La luz y su ausencia representan, nuevamente, una dimensión simbólica, el negro: la muerte, el funeral; el blanco: la vida, la pureza, la esperanza”.³⁵

Se ha dicho que Orozco es el más expresionista de los muralistas, debido al frecuente uso de contrastes, ya que a través de éstos expresó en su obra el dramatismo de la lucha del ser humano y su devenir en la historia.

En el libro Juan Rulfo: el escritor-fotógrafo de Eduardo Rivero reproduce un testimonio en donde Rulfo señala: “*En realidad más bien es a Orozco al que yo admiro. Ni Rivera ni Siqueiros me dicen nada. Orozco, sí. Orozco lo siento. Además Orozco es también de la zona de donde soy, y le admiro mucho, sobre*

³³ Citado por Carlos Monsivais en el texto :Gabriel Figueroa La mirada en el centro, México, Porrúa, 1994, pág. 29 y 30.

³⁴ Shifra Goldman, Pintura mexicana en tiempos de cambio, México, IPN, 1989, pág. 5.

³⁵ Yoon Bong Seo, Juan Rulfo, escritor y fotógrafo: dos artes en conjunción, UdG, Jalisco Hoy, Guadalajara, Jal. núm 17, 28 de junio de 1993.

*todo sus frescos de Guadalajara... Lo que ha hecho Orozco tiene una fuerza que no tienen los demás pintores, ni Rivera, ni Siqueiros. Tiene fuerza dinámica, intuitiva, en muchos aspectos auténtica”.*³⁶

Los personajes tanto de Rulfo como de Orozco son los campesinos. Es en su obra donde plasman la visión de los agredidos, los arrollados por la historia, por las instituciones, por las ideologías, por los gobiernos, por México.

Luis Cardoza y Aragón escribe algo que bien podría ser aplicado a la obra de Rulfo: *“Orozco y su tendencia a la exaltación de lo grotesco, lo dramático y aún lo siniestro corre pareja con una visión desencantada de la historia.”*³⁷

También existen semejanzas entre algunas de las fotografías de Edward Weston, Josef Albers y las de Rulfo: en el tratamiento que se le da a algunos ángulos de pirámides mesoamericanas, donde la forma bajo los efectos de la luz y sombra vuelve visualmente interesantes los recovecos.



Juan Rulfo



Josef Albers

³⁶ Citado por Eduardo Rivero en: “Juan Rulfo. El escritor-fotógrafo, Universidad de los Andes, Mérida (Venezuela), 1999, pág. 51.

³⁷ Luis Cardoza y Aragón, Orozco. México, FCE, 1983, pág. 48.



Edward Weston

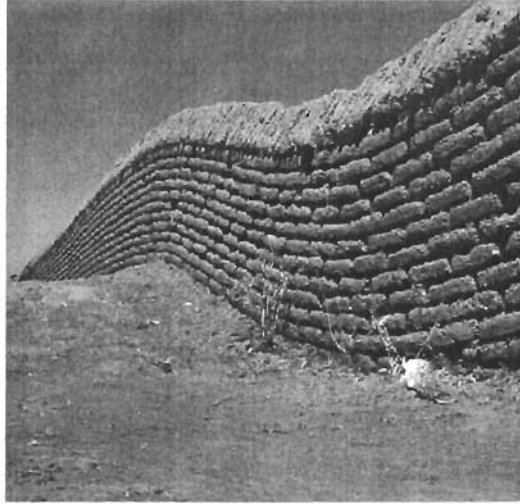
En algunas otras fotos coinciden en la captación de relieves de grecas escalonadas, relieves de fachadas barrocas en un encuadre que los aísla de los demás elementos a su alrededor y aprovecha la iluminación para resaltar y escudriñar sus formas. La fotografía de la *barda tirada en un campo verde* resalta la ondulación geométrica de la barda.



J. Rulfo



J. Rulfo



J. Rulfo

Las reproducciones que Rulfo tomó de la plantación de magueyes o los *montículos de tierra después de la cosecha de maíz*, recuerdan el enfoque que le dio Weston a las formas en algunos de los paisajes como los del *Golden Canyon, Death Valley*. Las formas repetidas y en conjunto, dominan el paisaje y resaltan la geometría del terreno.



E. Weston



J. Rulfo



J. Rulfo

En otras imágenes de Rulfo vemos elementos como troncos que por su forma semejan animales, o unos muros en ruinas que parecen caras humanas con todo y ojos, nariz y boca.

A continuación se examinarán temáticamente cuatro imágenes, que podrían resumir las constantes en la fotografía de Juan Rulfo, que son: paisaje, arquitectura, personas y costumbres. Posteriormente se procederá al estudio formal de otras fotografías.

4.3. Análisis temático de cuatro imágenes de Juan Rulfo

“Lo estético de la obra de arte atrae la sensibilidad del receptor de modo inadvertido y éste presta atención al tema.”³⁸

Fotografía 1

En principio lo que llama la atención de esta fotografía es el panorama de violencia del paisaje natural, en un primer plano vemos sepultado tras los escombros, lo que todavía se alcanza a distinguir como el campanario del templo de Parangaricutiro. Mientras una torre yace levantada, la otra está



Fotografía 1

totalmente destruida, sólo se alcanzan a ver sus escombros. Detrás en un segundo plano, por encima de unos cerros, se divisa de manera imponente el

³⁸ Juan Acha, op. cit pág. 40.

volcán Parícutín en plena actividad, expulsando una gran fumarola, el cielo nublado en una de sus partes parece haber sido cubierto por la ceniza volcánica dándole a la atmósfera un tono grisáceo.

Lo que perdura de aquel templo enterrado bajo la tierra, sobre las piedras volcánicas, es la torre, que se erige como sobreviviente para dar un testimonio de su existencia, de lo que hubo y fue en algún tiempo. La erupción del Parícutín da constancia de la fuerza, devastación e influencia que ejerce la naturaleza sobre el paisaje y el mismo ser humano.

Un aspecto interesante en la obra literaria de Rulfo, es el de la condición humana que pareciera estar regida por fuerzas fuera del alcance de todo entendimiento humano, predeterminadas desde el inicio de la humanidad, que ejercen su influencia sobre los hombres, determinando su destino, devastándolos, sometiéndolos, haciéndolos vivir en la desesperanza. Quizá esta fuerza que predetermina la vida de los individuos sea la historia de México, con todos sus distintos capítulos que pudieran ser la conquista, la independencia, la reforma, la revolución o la guerra cristera. Mariano Azuela escribió en su novela *Los de Abajo*: “*La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval*”.

Fue la conquista la que devastó una civilización, reduciéndola a escombros, dejando las ruinas, como testigos del cataclismo de una cultura. Esas ruinas están ahí para la posteridad, parecen ser eternas.

El paisajismo derivado del romanticismo, nace a través de la contemplación de la naturaleza. Sobre la atracción del paisaje Oliver Debroise señala: “*El paisaje fotográfico se ofrece como revelación existencial, toma de conciencia de una sensibilidad ante el vacío, que la imagen se encarga de llenar. Por ello el paisaje más vacío se llena de emociones, se convierte en un medio de expresión genuino*”.³⁹ Al observar un paisaje suelen surgir dos tipos de sentimientos el de lo bello y lo sublime.

Kant escribió acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime lo siguiente: “*Bello y sublime son sentimientos que obedecen menos a la condición de las cosas externas que las suscitan, que a la sensibilidad peculiar de cada hombre*”⁴⁰, en ambos hay una emoción agradable, tanto el uno como el otro

³⁹ Oliver Debroise op. cit., pág. 52.

⁴⁰ Kant, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime-crítica del juicio, México, Porrúa, 1997, pág. 237-238.

placen por sí mismo, pero de distinta manera, lo bello produce una sensación agradable, alegre y sonriente. Lo sublime produce agrado, pero a la vez terror, es lo infinito, lo oscuro. *“Las naturalezas que posean un sentimiento de lo sublime serán poco a poco arrastradas a sensaciones de amistad, de desprecio del mundo y de eternidad”*⁴¹. Lo bello encanta, lo sublime conmueve.

El volcán de la fotografía de Rulfo es sublime, un volcán en erupción genera un sentimiento de belleza hacia la contemplación de las formaciones de la naturaleza, pero a la vez crea un sentimiento de temor por los efectos de devastación y el poder que la fuerza de la naturaleza ejerce. Las ruinas sepultadas por la erupción nos muestran la constante lucha, la desproporción, el desequilibrio entre hombre y naturaleza.

Estas fotografías de Rulfo de paisajes majestuosos y sublimes se parecen a las colosales vistas de Hugo Brehme o Ansel Adams donde la toma permite apreciar la perspectiva de las planicies y dominando el horizonte se descubren imponentes cadenas montañosas o volcanes. También recuerdan los paisajes pictóricos del Dr Atl y la furia de sus volcanes.



Dr. Atl



Dr. Atl

Uno de los factores que genera la atracción hacia el paisaje, es la mediación entre la vida de la urbe y el mundo rural, las grandes migraciones del campo a la ciudad generaron la fundación y el crecimiento de las capitales, ya dentro de este ambiente y las consecuencias que genera la vida en la urbe, los individuos concebirán un sentimiento de nostalgia hacia su pasado, sus raíces o el espacio

⁴¹ Kant, op. cit. pág 256.

que los vio nacer. Por lo tanto las imágenes del paisaje rural o natural crean ese efecto de escape, de fuga.

Una de las pasiones de Rulfo fue la lectura de algunas etapas de la historia mexicana. Gustaba de leer las crónicas antiguas, las crónicas de los frailes y de los viajeros, los epistolarios, las relaciones de la Nueva España. En una charla que sostuvo con su amigo Fernando Benítez llegó a mencionar que de aquellas crónicas arranca lo que se conoce como lo real maravilloso.

Rulfo llegó a citar en varias conversaciones: “*la conquista fue algo muy cruel*”, comentando acerca de las repercusiones que ésta había tenido no sólo sobre la gente, sino también en la historia y la geografía de México. En sus escritos no usaba la palabra “*evangelización*” prefería sustituirla por “*la colonización religiosa*”.

Su conocimiento de la historia, lo complementaba su gusto por la arquitectura, ello le permitió conocer la relación entre una y otra. En el libro *Juan Rulfo Letras e Imágenes* el arquitecto Víctor Jiménez cuenta cómo Rulfo realizó 400 monografías de edificios y zonas arqueológicas, y de la idea que en alguna época tuvo de colaborar en una guía de lugares de interés arquitectónico en México, Jiménez comenta: “*Veía el presente desde la perspectiva del pasado*”.⁴²

El contenido de muchas de sus fotografías es la arquitectura prehispánica y colonial. Recurrentemente gran parte de estas fotos son de lugares abandonados en estado de deterioro, en ruinas.

El propio Rulfo escribió: “*Somos un pueblo acostumbrado a soportar los peores desastres, a vivir, como quien dice, entre ruinas. [...] No debemos, pues, lamentarnos de nuestras miserias. Lo hacemos sólo por el gusto de quejarnos de todo. Siempre. Y siempre hemos buscado a un amigo sólo para contarle nuestras dolencias*”.⁴³

Rulfo parece inspirado por ese espíritu romancista donde el sujeto suele mimetizarse con el paisaje y su entorno, el medio influye en su estado de ánimo. Ello refiere al *paisaje trágico*, noción romántica que Pere Sunyer atribuye a reflexiones de Alexander von Humboldt y describe como “*restos de construcciones humanas o de montañas que remiten a la idea de devenir*

⁴² Víctor Jiménez, Juan Rulfo Letras e Imágenes. México, RM, 2002. pág. 15.

⁴³ Prólogo a Juan Rulfo, Pedro Páramo. El Llano en llamas. Aguilar, Madrid, 1988. pp. 5-6.

teñido de nostalgia del pasado. Un pasado glorioso asoma entre la vegetación y es idealizado y exaltado.” La añoranza de los tiempos pasados, de las culturas ancestrales y sus misterios es una característica del romanticismo. Qué mejor medio para captar detalles de esas ruinas de esencia atemporal que la fotografía que detiene y eterniza el tiempo.

Fotografía 2

En esta imagen de las ruinas de una iglesia, es interesante el encuadre que escoge, la foto esta tomada de abajo hacia arriba; a primera vista llama la atención lo que parece ser el fragmento de una bóveda de arista o una cúpula destruida. Hacia un costado de la parte inferior de la imagen se divisan los demás arcos como continuación de la edificación, en la cúpula destruida se alcanza a ver el soporte o contrafuerte con parte de su decorado, arriba de éste



Fotografía 2

la figurilla de un santo, que semeja estar escondido en el rincón de la intersección, refugiándose en las sombras.

La parte del techo derrumbada deja al descubierto un cielo con unas cuantas nubes, lo que además del ángulo desde el cuál fue tomada la foto, le da un aire

de divinidad, pero a su vez también de cataclismo de la fe destruida. La foto está dividida en dos: una parte cubierta por la construcción y otra descubierta donde se asoma el cielo, sobre éste se alcanzan a ver unos cables que surcan parte de la intemperie.

Quizás la iglesia haya sufrido la violencia de alguno de los acontecimientos beligerantes de la historia, o la devastación de un sismo o el deterioro natural del tiempo. En el ambiente de por sí lúgubre de la iglesia, las ruinas parecen acentuar el entorno de quietud y sobre todo resaltar el silencio.

Esta foto metafóricamente recuerda lo mencionado por Juan Rulfo en la entrevista realizada por Joseph Sommers: *“Yo fui criado en un ambiente de fe, pero sé que la fe allí ha sido trastocada a tal grado que aparentemente se niega que estos hombres crean, que tengan fe en algo. Pero en realidad precisamente porque tienen fe en algo, por eso han llegado a ese estado. Me refiero a un estado casi negativo. Su fe ha sido destruida. Ellos creyeron alguna vez en algo.”*

Mas adelante señala: *“Yo procedo de una región en donde se produjo más que una revolución - la Revolución Mexicana, la conocida-, en donde se produjo asimismo la revolución cristera. En ésta los hombres combatieron unos contra otros sin tener fe en la causa que estaban peleando. Creían combatir por su fe, por una causa santa, pero en realidad, si se mirara con cuidado cuál era la base de su lucha, se encontraría uno que esos hombres eran los más carentes de cristianismo.”⁴⁴*

Rulfo conocía los lugares que fotografiaba, conocía su historia. Su manejo de la historia y la arquitectura le permitía hacer una analogía entre ambas, esto influía en las tomas y ángulos que plasmaba, en la intención de mostrar lo significativo de cada edificación.

México es un país lleno de ruinas, surgió de las ruinas, a lo largo del territorio se hayan ruinas de diversas culturas, de distintos períodos, todas estas ruinas siguen aquí al paso de los años, siendo testigos de la historia, reflejando un tiempo y el paso de éste a través del deterioro que va generando sobre las edificaciones.

⁴⁴ Joseph Sommers op. cit. Pág. 21.

Los objetos creados por el hombre son concepciones donde se refleja su noción de pertenencia al mundo, su exteriorización del ser. Tanto la fotografía como la arquitectura son parte de estas ideas materializadas.

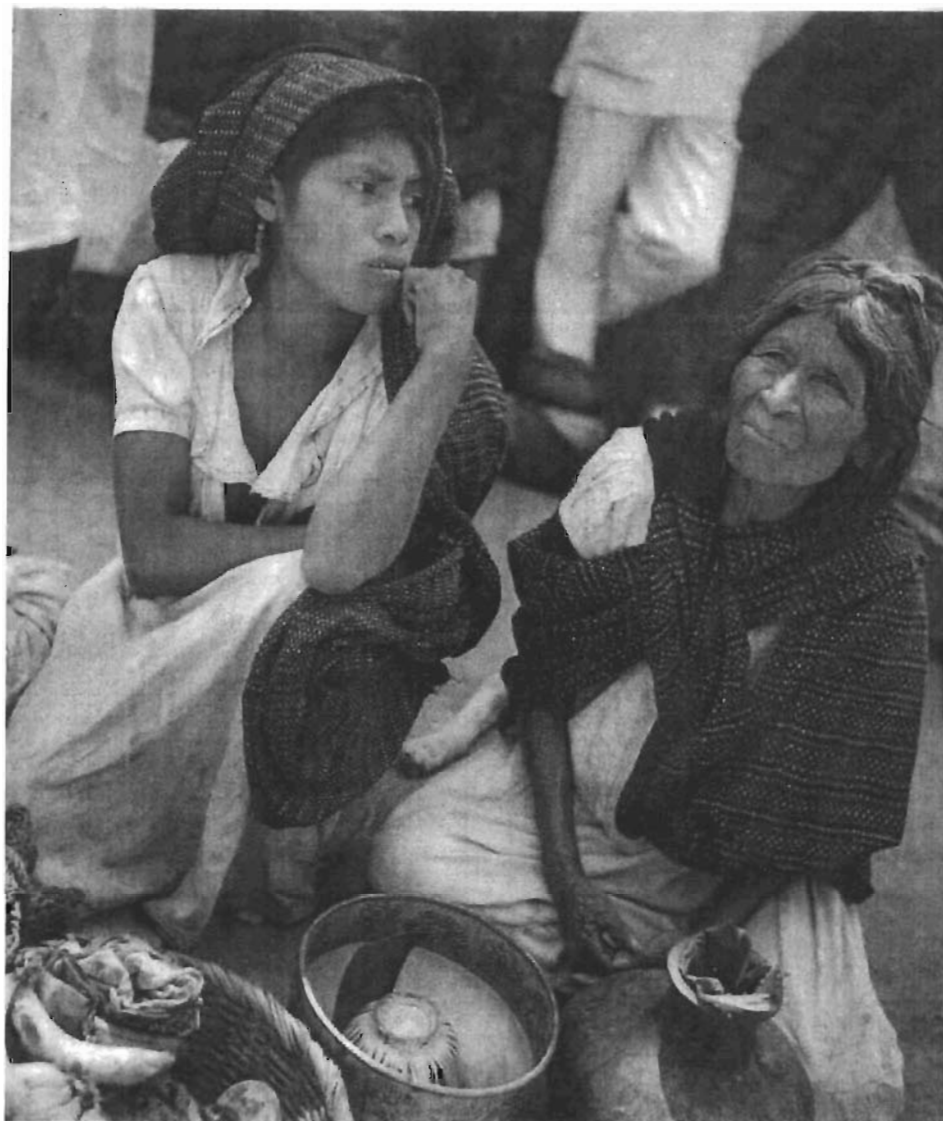
Fotografía 3

Esta es una escena de un mercado donde se encuentran dos mujeres retratadas, despachan un puesto en el mercado ya que en el suelo se distingue una cesta con plátanos, unas vasijas y bultos. La señora de la derecha se encuentra sentada, apoya sus brazos sobre sus piernas juntando sus manos, es una mujer de edad mayor, su cabello encrespado deja ver algunas canas, su cara está llena de arrugas, tiene una triste mirada, su rostro refleja cansancio pero a la vez tranquilidad, parece estar mirando a la clientela.

A su lado se encuentra una joven en cuclillas que mira hacia un costado, lo que atrae la atención del espectador es la mirada de la adolescente, su cara resalta una mueca de curiosidad y fastidio, boca entre abierta, ceño fruncido; su cuerpo también lo denota: un brazo descansa en su pierna levantada, el otro se apoya en ésta para que el antebrazo suba y su muñeca toque su boca; parece estar observando algo que atrae su atención y que se ubica fuera del ojo de la cámara, esto genera interés en el espectador, ¿qué es lo que atrae la atención de la joven?

Las dos mujeres tienen rasgos indígenas, visten de blanco y de manera similar; las dos traen rebozo, la joven sobre su cabeza y la anciana sobre los hombros, cubriendo su torso. Una de las cosas que intriga es que ninguna de las dos mujeres mira a la cámara, es decir al fotógrafo, es como si éste no estuviera allí. Parece que ninguna se percató que el fotógrafo estaba ahí, quizás no les importó o algo de más interés atrajo su atención.

Buena parte de la fotografía del México indio en sus inicios había sido una visión ligada a la etnografía, los retratos de los indios parecían fotos periciales sacadas de perfil, de frente, firmes y serios. Con el desarrollo de la fotografía, los artistas viajeros irrumpieron en los rincones de México, para descubrir que todavía había indios, fotografiaron al indígena como si fuera parte del paisaje, en poses que lo ridiculizaban, con esta mirada occidental cargada de desconocimiento y prejuicios raciales, captaron ese México desde una perspectiva pintoresca.



Fotografía 3

En la época postrevolucionaria, el devenir del nacionalismo dio surgimiento al indigenismo que replanteó el papel del indígena en la vida nacional, se incorporó la figura del indígena a la conciencia nacional y al arte mexicano, el indio era la raíz olvidada de México, era el ser marginal del país, se comenzó a mitificar e idealizar al indígena y su cultura. Los propios gobiernos mexicanos utilizan la imagen del indígena con aquella visión paternalista que los reduce a

símbolos de la cultura nacional, sin que les interese la condición real en la que vive el indígena mexicano, como escribiera Elisa Ramírez Castañeda “*En México, el indio se relacionaba con la gloria de un pasado idílico y la denigración del indio real.*”⁴⁵

Acerca del sentimiento de las fotografías del México nostálgico Roger Bartra reflexiona: “*Las fotografías del México melancólico nos ayudan a comprender un misterio de la cultura nacional. El sentimiento melancólico nos ahorra el esfuerzo de aprender una lengua diferente y nos pone en comunicación directa -por la vía del dolor- con el mundo de los indios.*”⁴⁶

En las décadas de los cincuenta y sesenta, con base en los estudios y trabajos de antropólogos y escritores como Fernando Benítez, Francisco Rojas González y Ricardo Pozas, se cambió la manera de mirar al indio. Influída por el indigenismo, la fotografía empezó a retratar al indígena en su medio, en su vida cotidiana; esta forma de retratarlo de alguna manera rompía con la imagen que de él se tenía y se plasma en diversos trabajos del fotoperiodismo y en la llamada fotografía documental de autor.

Más adelante, el levantamiento indígena armado que encabezó el Ejército Zapatista de Liberación Nacional el 1 de enero de 1994, en una lucha por la justicia y la igualdad, que enarbolaba la dignidad en contra del olvido y la marginación, cambió al país, teniendo repercusiones en la forma de ver al indio.

En torno a la fotografía indígena y el EZLN el poeta, ensayista y periodista Herman Bellinghausen reflexiona: “*el retrato de indios en México es una tradición, un género. Pero en torno al zapatismo surgió uno nuevo; el retratar indios con el rostro tapado.*” Sobre los distintos fotógrafos que documentaron el movimiento escribe: “*Como nuevo género esos fotógrafos huyeron del retrato folclorizante. La naturaleza del conflicto y su dramatismo no permitieron que el tema se trivializara. Y sí que apareciera, ineludible, el de la pobreza.*” “*Así, el encuentro de los zapatistas con la sociedad civil empezó a través de los ojos de los fotógrafos.*”⁴⁷

⁴⁵ Elsa Ramírez Castañeda, Fotografía indígena e indigenista, Revista ciencias 60-61, marzo 2000, pág. 120.

⁴⁶ Roger Bartra, “A flor de piel: La disección fotográfica del indio”. Prólogo del libro: El ojo de vidrio, México, Bancomext, 1993, pág. 11.

⁴⁷ Citado por Carlos Paul, “La iconografía, forma de resistencia artística del movimiento zapatista”, La Jornada, Cultura, Domingo 28 de diciembre del 2003.

El texto de Elisa Ramírez Castañeda complementa lo anterior: *“Al asomarnos a las fotografías de los ochentas y principios de los noventas, que debían indicar los antecedentes de aquel 1 de enero, podemos entender las razones del EZLN, pero somos incapaces de descubrir sus detonantes. No es posible que las causas de tal furia y su proceso de organización sean invisibles. Las fotos constatan nuestra sorpresa de los primeros días. En los primeros momentos, la solidaridad marchó con un acervo visual formado por fotos del estilo descrito: con el icono noble del otro, unido a lo imaginado como ancestral, deseado, conmovedor, ajeno. Si bien no explican las razones zapatistas, son absolutamente claras cuando ilustran la solidaridad de la “sociedad civil”.*

*“El otro pasó de lo ubicuo a lo localizado, de lo intemporal a lo inmediato: el aquí y ahora lo vuelve, de momento, irreconocible. Hay que reelaborar y decodificar las nuevas imágenes para recuperar el reflujo de nuestra idea del otro. No se trata de la nueva conciencia sino de volver a su cauce la mirada: dar un nuevo nombre a la distancia. Más tarde las numerosísimas fotos de los zapatistas y sus niños reforzarán este cúmulo de representaciones, las traducirán para permitirnos reconocer los mismos ojos tras los paliacates y avalar la nueva solidaridad renacida en nosotros.”*⁴⁸

Juan Rulfo trabajó los últimos años de su vida en el departamento editorial del Instituto Nacional Indigenista, sabía de la situación de los indígenas, ellos eran parte importante de sus fotografías. Sus viajes a través del territorio lo habían puesto en contacto con la realidad en que vivían las diferentes culturas indias del país, conocía la tragedia que había significado esa parte de la historia de México. Fotografía a los indios con respeto, dignidad, con un cierto sentimiento de afinidad. Con ello logra que los retratados hablen de sí y de su mundo.

Los personajes campesinos de su literatura están hermanados a la condición indígena, o sea que se hayan abandonados, marginados, viviendo en la pobreza sin ninguna esperanza.

En una entrevista con el escritor chileno Waldemar Dante, Rulfo reflexiona acerca de la situación del indio en América Latina:

⁴⁸ Elsa Ramírez Castañeda op. cit. pág. 125.

-"Realmente los problemas del indio se conocen bien, se han estudiado científicamente y lo han hecho especialistas muy calificados de las ciencias sociales, sin embargo, los problemas de ellos siguen allí, se perpetúan, tal parece que no hubiera soluciones aplicables a nivel nacional que fueran aptas para resolverlos, aunque se hacen intentos para lograrlo. Esta característica, pienso que no es muy diferente en el resto de América, incluso en nuestras islas, donde vemos la generalidad de las comunidades indígenas marginadas del progreso.

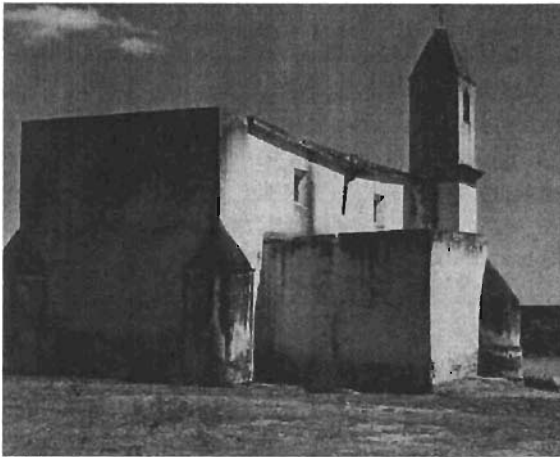
La población indígena de nuestras naciones está acechada por flagelos de diversas índoles: el retraso de sus culturas a partir de costumbres no estimuladas por la técnica; el analfabetismo, las propias luchas de poder internas que sostienen por la permanencia del cacicazgo, todo ello agrava su situación. Para Rulfo, "el enemigo capital del indio es la recia tensión económica, que los victima antes que a otros grupos humanos. Es así como los organismos enfocados a ayudarlos, como el INI, no cuentan con los recursos necesarios para realizar con éxito su misión. En la medida en que se tengan recursos suficientes para llevarlos a las zonas marginadas y combatir su pobreza, este problema deberá desaparecer, sin que ello signifique destruir ese algo distinto que hay en el indio, algo nuevo y muy antiguo que tampoco se valora debidamente.

La plata de México, junto a la plata y el oro de Perú, hicieron la riqueza de Europa, no sólo de España, y dejaron comunidades sin desarrollo verdadero cuya tragedia aún arrastramos. Los Olmecas, que poblaron México entre el Atlántico y el Pacífico, tenían una cultura madre aparejada con el tiempo de su época -entre el 800 y el 200 antes de Cristo-, en que vivían en el mundo Buda y Zoroastro, Confucio y Lao Tszé, Homero, Platón y Sófocles. Sabemos que en su lenguaje está la memoria histórica de los pueblos, y raíces lingüísticas olmecas-otomangues existen en el lenguaje de muchas comunidades que sólo hace poco se investigan; si, por falta de recursos, no se hace esta investigación, ¿cómo salvaguardar un pasado que contiene en sí una de las épocas más ricas de la cultura conocida?. Nuestros problemas son de tres tipos: los que pertenecen específicamente a cada una de nuestras naciones, los de Latinoamérica y los de España. Nos salvamos juntos o nos perdemos separados.

Un futuro mejor sólo podrá construirse basado en el respeto a las diferencias, pero, sobre todo, basado en la justicia, que es su falta lo que han sufrido nuestras mayorías indígenas; hay que motivar un cambio sin lesionar sus

*valores positivos; es una tarea difícil, y si se une a ello la explotación que se hace de lo poco que tienen, debemos concluir que cualquiera institución encauzada a levantar el nivel de vida indio, carente de influencia y de recursos económicos, difícilmente alcanzará sus fines”.*⁴⁹

El trabajo de la fotografía de indígenas y arquitectura colonial de Juan Rulfo es muy cercano al que Paul Strand llevó a cabo a principios de los treinta, su período de fotografías en México. Strand al igual que Rulfo viaja a la provincia, a ambos les llaman la atención los mismos motivos fotográficos, toman ciertos aspectos de la arquitectura religiosa colonial, como cruces, santos, puertas, atrios y arcos. Hay también en estas fotografías un ambiente atemporal, desolador. Con respecto a la fotografía de los indígenas tanto Strand como Rulfo muestran respeto por los fotografiados, los dignifican y ennoblecen con su sensibilidad, esto se refleja en cómo los retratados miran o no miran hacia la cámara.



P. Strand



P. Strand

⁴⁹ Waldemar Dante, "Juan Rulfo", Gentes Mágicas de América, página web: <http://www.wkpub.com/synopesp.html>



P. Strand

Fernando del Río Ojuel escribió una reflexión acerca de la posición que Paul Strand asumía ante la vida y figuraba en su obra: *“se oponía al presente mecanizado y utilitarista proponiendo una vida más contemplativa en comunión con la naturaleza”*, de cierta forma este mismo enfoque se encuentra en la obra fotográfica de Rulfo, en los motivos que capta con su cámara, ya que dentro de su obra hay muy pocas imágenes urbanas; aunque buena parte de su vida de adulto la pasó en la ciudad, no le agradaba del todo. En una carta a su esposa Clara Aparicio, Rulfo le cuenta sobre su percepción de los hombres y su vida en la urbe, escribe:

“Ellos no pueden ver el cielo. Viven sumidos en la sombra, hecha más oscura por el humo. Viven ennegrecidos durante ocho horas, por el día o por la noche, constantemente, como si no existiera el sol ni nubes en el cielo para que ellos las vean, ni aire limpio para que ellos lo sientan. Siempre así e incansablemente, como si sólo hasta el día de su muerte pensarán descansar. Te estoy platicando lo que pasa con los obreros de esta fábrica, llena de humo y de olor a hule crudo. Y quieren todavía que uno los vigile, como si fuera, poca la vigilancia en que los tienen unas máquinas que no conocen la paz de la respiración. Por eso creo que no resistiré mucho a ser esa especie de capataz, que quieren que yo sea. Y sólo el pensamiento de trabajar así me

pone triste y amargado. Y sólo el pensamiento de que tú existes me quita esa tristeza y esa fea amargura. Ahora estoy creyendo que mi corazón es un pequeño globo inflado de orgullo y que es fácil que se desinfle, viendo aquí cosas que no calculaba que existieran. Quizá no te lo pueda explicar, pero más o menos se trata de que aquí en este mundo extraño, el hombre, es una máquina y la máquina está considerada como hombre.

El hombre de la ciudad ve sus problemas como problemas del campo. Pero este es el problema de todo el país. Es el problema mismo de la ciudad. Porque el hombre de allá viene aquí, emigra a la ciudad, y aquí se produce un cambio. Pero él no deja hasta cierto punto de ser lo que fue. Él trae el problema. México no es una ciudad que tenga características propias, es una ciudad mistificada totalmente, son muchas ciudades, en pocas palabras, entonces, cuando se dice la ciudad, bueno... ¿cuál ciudad? De cuál ciudad se habla, o de cuál barrio, o de cuál colonia. O de qué rumbo de la ciudad. Así que yo uso la tercera persona porque por otra parte yo me siento totalmente ajeno a estas gentes que viven en la ciudad de México. No a los alrededores de la ciudad, el setenta por ciento de los que vivimos en la ciudad hemos venido de la provincia. Entonces hay una población que no se adapta, el hombre que ha nacido y vivido en el barrio de vecindad. Esa es una realidad: gentes que viven en condiciones difíciles, barrios que están fuera del Distrito Federal pero que no están separados sino unidos por casas a la ciudad. Y muchos de estos hombres, campesinos que llegan a la ciudad, viven en la periferia porque no quieren perder contacto con el campo, no quieren perder ese contacto con la tierra que les permite soportar la miseria de la ciudad. Tienen otro tipo de sensibilidad, esas gentes. Hay que mirar cómo destruyen con facilidad vidas humanas, por ejemplo. Pero al mismo tiempo en que tal vez les esté vedada cierta posibilidad del dolor, les está vedada la alegría.”⁵⁰

Otro fotógrafo norteamericano cuyo trabajo se acerca a las imágenes de campesinos de Rulfo es Anton Bruehl. En 1940 publica el libro *Photographs of Mexico*, que daba cuenta de su estancia en el país en el año de 1932. La mayoría de sus fotografías son retratos, escenas en un mercado y acercamientos a los rostros del mundo rural; en las imágenes se aprecia la concepción por parte del fotógrafo de un México primitivo y puro, lejos de la modernidad.

⁵⁰ Juan Rulfo, *Aire de las colinas. Cartas a Clara*. México, Areté, 2000, recopilación de varias cartas, pág. 53.



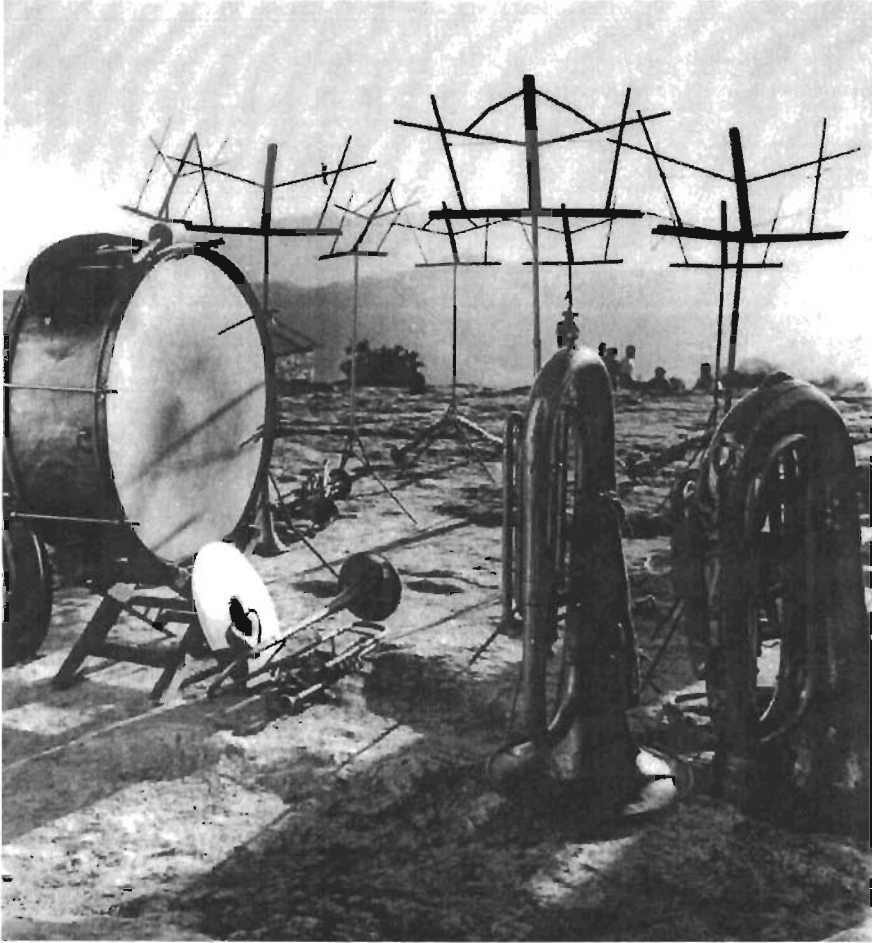
Anton Bruehl

Fotografía 4

En esta fotografía el paisaje está dado por la conjunción entre las sombras y la luz. En primer plano observamos un conjunto de instrumentos y atriles colocados sobre el suelo de lo que pudiera ser la cima de una pendiente o una parte alta, ya que en un segundo plano advertimos en el horizonte una cadena montañosa que no se divisa a una gran altura, esto hace percibir que el terreno que se plasma en la fotografía es una zona elevada.

Al fondo de la imagen se alcanza a ver parte de una casa a la izquierda, sólo se puede advertir una porción del techo ya que se encuentra en el desnivel. Al otro extremo a la derecha, un grupo de hombres parados y sentados al pie de la pendiente, parecen tener una reunión.

El motivo principal son los instrumentos y atriles depositados en el suelo. El ángulo desde el cuál fue tomada la fotografía resalta la verticalidad del conjunto, dando la sensación de equilibrio y firmeza. El horizonte alto realza la atención en el primer plano de la imagen.



Fotografía 4

El juego de luces y sombras que se crea, la atmósfera que se genera, es gracias a la iluminación que parece ser la del crepúsculo o del alba. El foco de luz viene desde el extremo derecho del horizonte de la fotografía y proporciona dinamismo a la imagen gracias a que destaca la línea diagonal que forma el rayo de sol en el suelo.

La intensa luz solar ciega parte del horizonte y proyecta las sombras de los instrumentos hacia la izquierda del que mira la foto. Hay otro foco de iluminación que incide en una parte del bombo, quizás haya sido luz reflejada por algún platillo o un instrumento de viento que se hallaba cerca del bombo o que Rulfo colocó para iluminar esa área del tambor.

Se ha dicho que la fotografía se dibuja con la luz, esta imagen es ejemplo de ello. Los tambores, platillos, trompetas y demás instrumentos de viento yacen en el suelo, atrás de ellos se hallan levantados un conjunto de atriles vacíos. La luz del atardecer o amanecer ilumina los instrumentos, contornea sus formas, realza las texturas, alarga sus sombras, destaca las depresiones del terreno, generando una atmósfera apacible, solitaria, silenciosa. Pareciera que los instrumentos han callado y que la única música que se escucha es la del viento al soplar.

Rulfo capta en muchas de sus imágenes las tradiciones rurales del pueblo mexicano.

Esta fotografía es parte de una secuencia titulada *Los músicos*, tomada en Oaxaca por 1955. Rulfo en alguna entrevista habló de que había presenciado, cómo se dirimían algunos de los problemas entre habitantes de dos poblados, esto era que se organizaba una competencia musical entre las bandas de cada uno de los poblados para ver quién era el beneficiado.

4.4. Análisis formal de fotografías de Juan Rulfo.

Teniendo en cuenta que los componentes fundamentales de la fotografía blanco y negro son: la luz, la sombra, los tonos, la forma, el volumen y la textura, en este análisis se describirá la imagen, lo que a primera vista se observa, posteriormente se examinará la composición (planos, encuadre, perspectiva, ritmos, proporciones, direcciones y simetrías), se reflexionará acerca de la iluminación (luz, sombras, tonos, contrastes, claroscuro, contraluz), para después aproximar una opinión acerca del trabajo técnico (uso de filtros, posterior trabajo de laboratorio).

Playa.

En esta fotografía observamos una escena de la ribera, bajo un clima nublado. En un primer plano se encuentra una ola que llega y se esparce sobre la arena de la playa.



El punto de vista desde el cual fue tomada la fotografía, divide a la imagen en dos áreas complementarias, unidas por una línea que es el horizonte, éste secciona en dos partes casi iguales la imagen, aunque deja un poco de más espacio a la tierra, originando una composición simétrica que ayuda a que la foto refleje quietud e inactividad.

En el cielo las nubes parecen converger hacia un punto situado a un extremo del horizonte, dando una impresión de profundidad. El cielo nublado genera

una luz difusa y el probable uso de un filtro amarillo da pie a cielos dramáticos que realzan la sensación de melancolía. Este tipo de filtro oscurece los tonos grises que corresponden al cielo azul, haciendo que las nubes queden más definidas.

La playa yace desolada, sólo se alcanza a ver a lo lejos, cerca ya de la línea de horizonte, lo que parece ser un tronco o tal vez una lancha arrumbada sobre la playa, acrecentando el sentimiento de desolación.

La ondulación de las olas a lo largo de la costa y la espuma agitada, forman figuras abstractas sobre el agua de mar que se van difuminando a la distancia, ello aunado a la disminución tonal que se aprecia en el agua, resalta la sensación de profundidad.

Lo que atrae la atención de la imagen es el contraste, la oposición entre lo blanco de la ola colisionando con lo negro de la arena de playa.

Los tonos de esta imagen, bajos y de alto contraste, crean un ambiente misterioso y sombrío. Para lograr destacar estos tonos se midió la luz en las zonas claras.

En la fotografía se evidencia además trabajo de laboratorio: se aumentó la cantidad de exposición de unas zonas de la imagen para oscurecerlas y darles mayor densidad, como se observa en la playa de la parte inferior, en lo oscurecido de la esquina superior derecha del cielo y en el moldeo de algunas sombras en las nubes para darle más dramatismo a la escena.

Popocatépetl y maguey.

En el primer plano de la imagen vemos la planta de maguey que se eleva ante un imponente cielo en un atardecer o amanecer.

En un segundo plano se alcanzan a distinguir algunos árboles a la distancia, al fondo se divisa el Popocatépetl en tonos más claros por la perspectiva aérea.



Este paisaje adquiere distancia y profundidad gracias al contraste entre los tonos oscuros del primer plano y los tonos más claros del fondo.

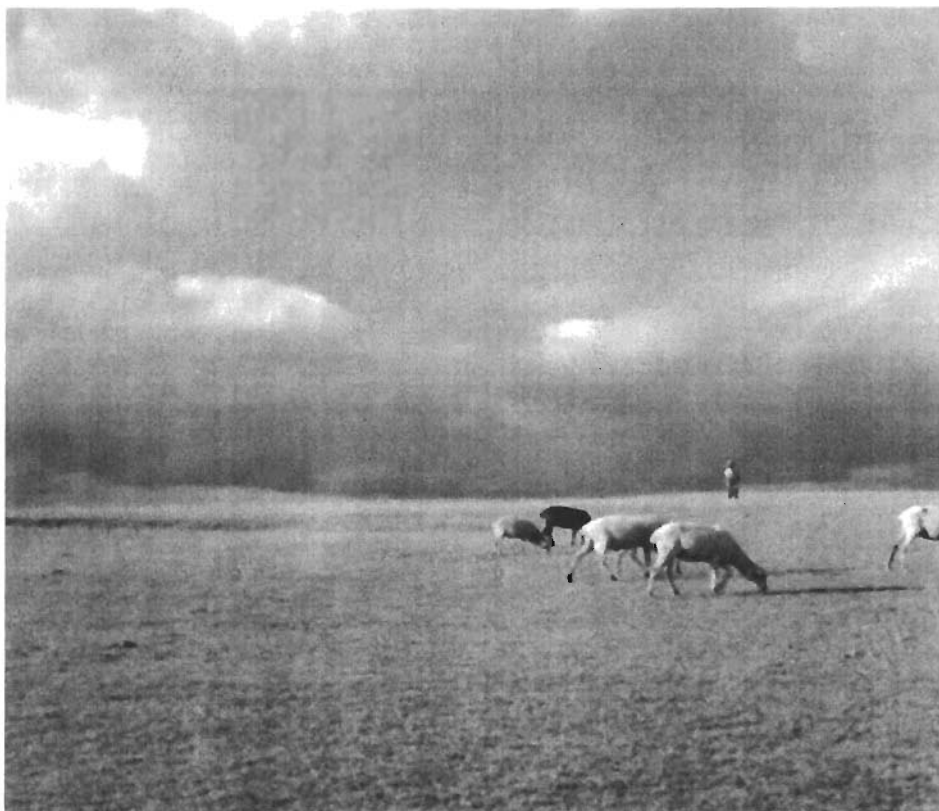
La línea de horizonte se situó abajo dándole más espacio al cielo, en el que se aprecian algunas nubes y distintas tonalidades que se van degradando conforme se acercan al horizonte.

La fotografía se logró desde un ángulo de toma bajo para agrandar el maguey. El sol parece haber sido tapado con su figura ya que se observa detrás de éste una gran luminosidad.

La iluminación tanto del atardecer como del amanecer ofrece contrastes más atractivos. Esta foto está tomada a contraluz, lo que hace resaltar la silueta del magüey sobre los tonos claros del cielo, dando fuerza a la fotografía. Se alcanzan a ver algunos detalles de su textura, lo que evita que se aplane la imagen por lo claro del fondo. Posiblemente se aclararon partes de la planta reduciendo la intensidad de los tonos oscuros al disminuir la exposición en esta zona, también se expuso localmente el cielo para realzar el drama.

Llano con pastor y ovejas.

La imagen de una planicie con un cielo nublado donde se observa a un campesino llevando a pastar sus ovejas.



En la fotografía se utilizó un horizonte más recargado hacia abajo, esto sugiere la libertad del espacio abierto, además de la horizontalidad del terreno, este

espacio abierto sin ninguna edificación, con pocas personas y objetos alrededor, crea una sensación de tiempo detenido de tranquilidad y desolación.

La ubicación de las ovejas y la distancia entre ellas y el pastor generan profundidad.

Por las sombras alargadas que proyectan las ovejas, la foto fue tomada en horas extremas del día, pues el sol las ilumina de lado, desde la parte superior izquierda de la fotografía. Este tipo de luminosidad realza el volumen y la profundidad, iluminando un lado y dejando el otro en sombras.

La escena es de tonos altos y de bajo contraste, los tonos en su mayoría son grises, con pocos blancos y negros. Para lograr estos tonos es probable que Rulfo determinara la exposición midiendo la luz en las sombras.

El mal tiempo, ayuda a que los planos y las superficies destaquen, la nubosidad hace que se reduzcan o supriman los detalles del fondo.

En la fotografía se puede ver el grano, gracias a la abundancia de los tonos grises, a la sensibilidad de la película y a la técnica de revelado; el grano le da una sensación de paisaje degradado a la imagen.

Es probable que por la gran profundidad de campo y la nitidez de los planos se usara un gran angular que ayudó a destacar la amplitud y soledad del paisaje.

Montículos después de la cosecha de maíz.

Esta fotografía muestra claramente los tres planos en que se divide la imagen, en primer plano se advierte el conjunto de montículos, enseguida las plantas de agave con algunos árboles y, en el fondo, de manera borrosa por el fenómeno de la perspectiva aérea, se alcanza a percibir la majestuosidad del Iztaccíhuatl y el Popocatepetl.

El horizonte alto hace que el centro de atención sea la tierra. En esta fotografía sobresale el conjunto de montículos agrupados en líneas. La convergencia de las líneas son una indicación de profundidad. Las formas repetidas de los montículos marcan un ritmo que dinamiza la composición, le da movimiento.

El montículo colocado al centro, más cercano al espectador, es uno de los vértices de un triángulo imaginario, que induce a la vista a desplazarse a un

lado y otro de la fotografía y hacia el segundo plano, mismo que propicia la atención hacia los volcanes.

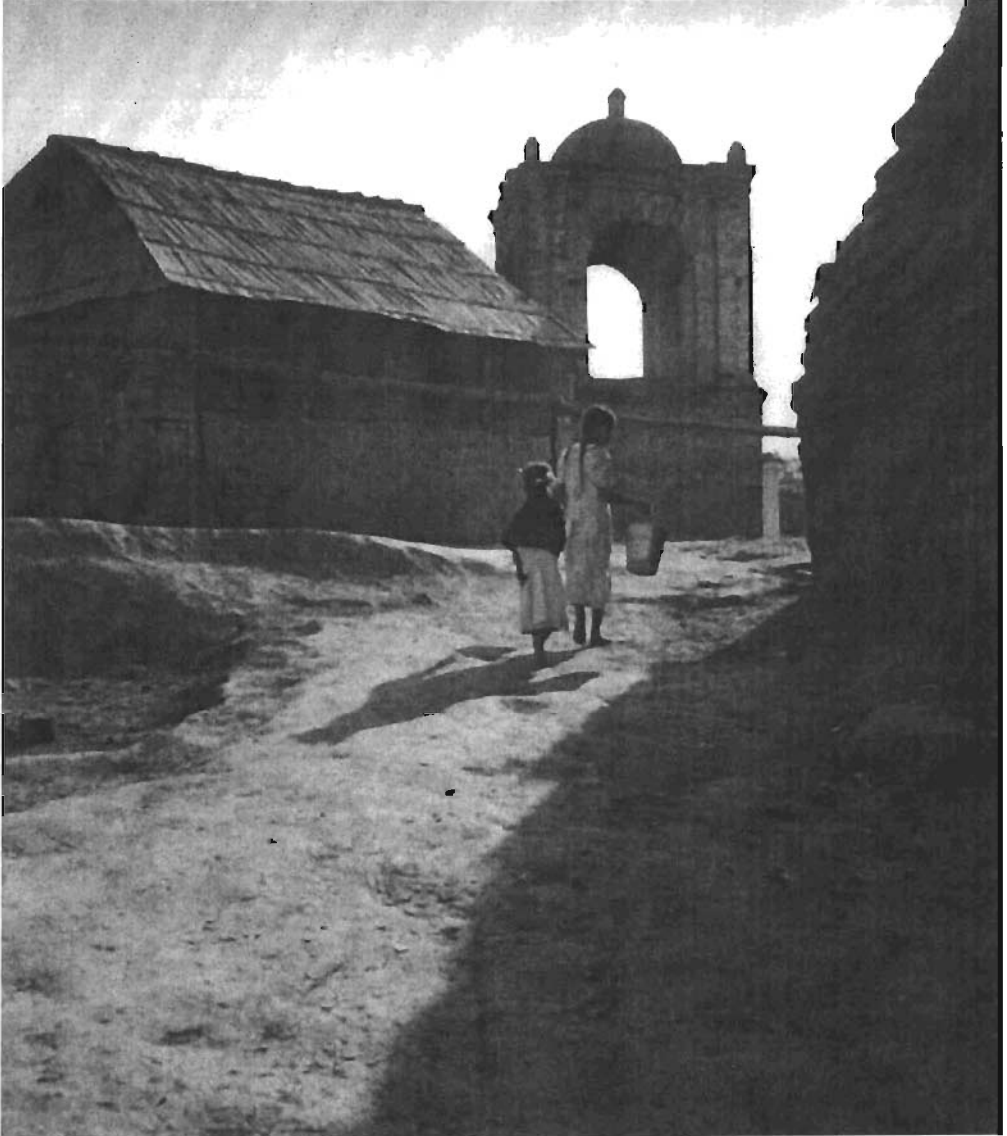


El sol parece ser de la mañana o de la tarde, por las sombras que generan los montículos y se encuentra en el extremo superior derecho. La iluminación resalta la textura de los montículos y del terreno.

La fotografía muestra una gama tonal completa. El primer plano es de tonos oscuros, el plano medio es de tonos medios y el fondo es de tonos más claros,

este efecto se conoce como perspectiva aérea. Los tonos unen las distintas partes de la imagen.

Tlahuitoltepec, Mixes, Oaxaca.



**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

En esta imagen se ve a dos niñas subiendo por un camino en pendiente, hacia la salida a otra calle; al fondo se observa una casa y al terminar ésta, un poco más atrás, una capilla. En el extremo derecho, una barda a contraluz proyecta su sombra sobre el camino y enfrente se advierte una depresión en el terreno.

Los distintos elementos formales de esta fotografía inducen la vista hacia las niñas y éstas a su vez hacia el verdadero punto de fuga de la imagen, que es en la esquina al final de la pendiente, en esa estrecha apertura que se alcanza a ver, el mismo encuadre lo remarca. La fotografía fue tomada desde la parte baja de la pendiente.

La oposición de contrastes entre el vestido blanco de una niña, con el chal negro de la otra, hace que las dos figuras se acentúen recíprocamente.

Objetos como la barda o pared, su sombra, la luz proyectada en el suelo, la calle en pendiente, las construcciones al fondo e incluso las niñas, son elementos que generan tensión que acentúa la atención hacia el punto de fuga.

La luz llega por el extremo superior derecho de la fotografía, las sombras alargadas de la pared y de las niñas sugieren perspectiva y dan la ilusión de distancia, resaltando la profundidad. La figura de las niñas está a contraluz y se aprecia un halo, debido al paso de pequeñas cantidades de luz, que las destaca del fondo.

La presencia de una amplia gama tonal le proporciona una impresión tridimensional. Se nota trabajo de laboratorio en lo degradado del cielo.

Músicos Mixes.

En la imagen de músicos mixes de Oaxaca, dos son los personajes que sobresalen: en primer plano uno de los músicos toca la tarola y mira directamente al fotógrafo, en segundo plano está el ejecutante del instrumento de viento que mira hacia el horizonte, detrás de éstos se descubren otros instrumentistas.

Los músicos están agrupados, la elección del encuadre fue hecha para buscar que aparecieran en disminución gradual uno respecto al otro. El ángulo de toma fue bajo para realzar a los personajes. Las figuras de los músicos de la izquierda, equilibran el peso que ejerce el personaje del tambor, situado a la derecha de la imagen.

El ritmo que adquieren los músicos uno respecto al otro y la fila que forman, le da a la composición orden y movimiento, ello crea la sensación de distancia que a su vez genera profundidad.



La tensión generada por los músicos agrupados, hace que la mirada se concentre en el primer personaje y éste sea el motivo que jale la vista hacia los otros personajes.

Hay varias formas circulares o elípticas que dinamizan la composición: el sombrero del personaje en primer plano, un fragmento de la tarola que sobresale en la parte inferior de la imagen, la forma circular que genera la

interacción entre hombre e instrumento en el siguiente músico, además de que por arriba de su cabeza sobresale el óvalo del pabellón del instrumento.

El sol alumbra de manera lateral, la iluminación en esta imagen es dura, hace que destaque una parte del rostro de los músicos mientras la otra es suprimida por las sombras; revela la textura, el volumen y aporta un toque de dramatismo a la fotografía. Las figuras resaltan más gracias al fondo plano.

Quizás en el laboratorio se aclaró la parte ensombrecida del rostro de los dos personajes para que se pudiera apreciar sus rostros.

El semblante del músico de la tarola que mira hacia la cámara, refleja seriedad y es de gran dureza, lo que realza el drama de la imagen.

Espectadores indígenas y mestizos en Ozolotepec.



La fotografía muestra a un grupo de personas que observan un evento. Algunos de los espectadores están recargados sobre una pared, otros parecen estar arriba de una cimentación, sentados o parados, la mayoría son niños.

Atraen la atención dos mujeres en primer plano, ellas son la entrada hacia el recorrido de la imagen. La mujer que carga al niño es el centro de interés del fotógrafo, ella es el sujeto que enfocó, se percibe la textura de la piel de su rostro, destaca su vestimenta regional, sostiene al niño y con su mano derecha sujeta una fruta. Los demás espectadores como fondo y fuera de foco dan profundidad a la fotografía.

Ninguno de los espectadores mira hacia el fotógrafo, se ve en sus rostros que su atención ha sido captada por el evento que presencian.

Las dos mujeres del primer plano son parte de una línea oblicua que se dirige, pasando por dos niños, hacia un hombre con sombrero oscuro que se halla en el extremo izquierdo de la fotografía, parte de su cuerpo quedó fuera del encuadre, también arriba de las mujeres, en la parte superior derecha de la imagen, asoma parte del cuerpo de una señora, ésta junto con dos niñas y el niño con gorro forman otra línea oblicua, casi paralela a la primera, que termina en el mismo hombre de sombrero oscuro. La señora que carga al niño forma una línea vertical que continúa arriba de ella con el filo de la pared.

La luz entra por el lado izquierdo de la imagen, es una luz tenue que suaviza el contraste de la fotografía.

Santuario de Ocotlán, Tlaxcala.

En esta imagen se observa una vista lateral del santuario barroco de Ocotlán, la toma lateral y el punto de vista bajo descubre parte de la superficie, destacando la majestuosidad de la iglesia.

Esta vista lateral hace que el santuario no aparezca plano, que se puedan observar otras partes de la edificación que le dan volumen, profundidad y perspectiva, ya que si la toma hubiera sido de frente la fachada los hubiera ocultado.

La verticalidad de las torres del campanario, genera una sensación de estabilidad, equilibrio, firmeza, altura y grandeza.

La barda de arcos invertidos y la construcción del lado izquierdo al atrio principal, generan dos líneas transversales que crean tensión, recorriendo de manera horizontal la edificación.

El frontispicio de la iglesia divide a las construcciones aledañas, que son de distinto tono, una es clara y otra más oscura, esta oposición por contrastes equilibra la imagen.



En el piso se pueden ver piedras y tierra apilada, parece que se hacían trabajos de remodelación. Se puede observar en el suelo la sombra alargada de alguna edificación cercana, lo que sugiere que la luz del sol iluminaba de manera

lateral; aunque el cielo se ve nublado, algún rayo de sol se habrá colado entre las nubes. En esta imagen la sombra define la estructura, la luz descubre el detalle y la textura.

Hay en la imagen un contraste elevado entre los tonos oscuros del cielo y la tonalidad clara de una parte del santuario. En esta foto predominan los tonos oscuros.

El cielo espectacular que rodea el templo se enfatizó, probablemente oscureciéndolo con un filtro naranja o rojo, también es posible que se usaran reservas para aumentar la exposición en el cielo, ayudando a evidenciar más las nubes, lo que contribuyó también a aclarar la mampostería de la iglesia, logrando así el fuerte contraste con el santuario y el aspecto irreal de la fotografía.

Nada de esto es un sueño.

Esta imagen aprovecha el formato horizontal, probablemente recortado o usando un formato de 35mm. La fotografía muestra a un hombre montando un burro o caballo y detrás de él una mujer a pie acompañándolo. Van sobre un camino muy irregular, ante ellos se descubre un cielo lleno de tonalidades con varias nubes, parece ser un cielo con tonos rojizos o violetas como los que se dan a la hora del crepúsculo o del amanecer.



La fotografía fue tomada desde un punto de vista bajo y en pendiente, la proximidad del terreno en la parte inferior de la imagen lo sugiere, el horizonte es también bajo para enfatizar el carácter evocativo del cielo.

La convergencia de las líneas del camino, sobre todo en la parte de las orillas, revela profundidad e induce la atención hacia las dos figuras humanas que realzan la profundidad del paisaje. La repetición y disminución progresiva de las plantas a los lados de la vereda, crean el efecto de perspectiva.

El sol parece estarse ocultando o saliendo por el horizonte, detrás de la parte más alta de la orilla izquierda del camino, según lo revelan las distintas tonalidades en el cielo y la poca intensidad de iluminación en la escena.

Para destacar los distintos matices del cielo es posible que se utilizara un filtro amarillo o naranja lo que ayudó a oscurecer algunos tonos azules y a la vegetación, sin afectar las nubes.

Posteriormente en el laboratorio se aclaró la parte inferior de la fotografía reduciendo la exposición, esto se observa en el fragmento del camino donde se redujo la intensidad de los tonos para que se pudieran apreciar los detalles y la textura del terreno.

Camino con cactus e iglesia.

Esta fotografía se apoya en un cielo espectacular con nubes de formas aborregadas. La posición del horizonte abajo, dejando más espacio al cielo, le da un carácter imponente al paisaje. Se resalta la inmensidad del cielo en comparación con lo diminuto que se ven los objetos que se encuentran en la tierra.

Se observa una carretera que forma una línea casi paralela respecto al horizonte, a un lado de ésta se aprecian unos cactus, una mujer y una iglesia. Los cactus más altos y la cúpula de la iglesia forman una línea imaginaria que converge en el mismo punto de fuga de la carretera, hacia donde también se dirige la mujer, creando una perspectiva dinámica.

El encuadre buscó que las líneas paralelas coincidentes de la carretera, junto con la perspectiva de los elementos a un lado de la vía, fueran un indicador de profundidad.

La figura humana de la mujer al lado de la carretera es también un indicador de profundidad, su diminuta figura funciona como contrapunto al imponente paisaje. Además al ser la única persona que aparece en la fotografía, refuerza el aspecto de tranquilidad y soledad que respira el entorno.



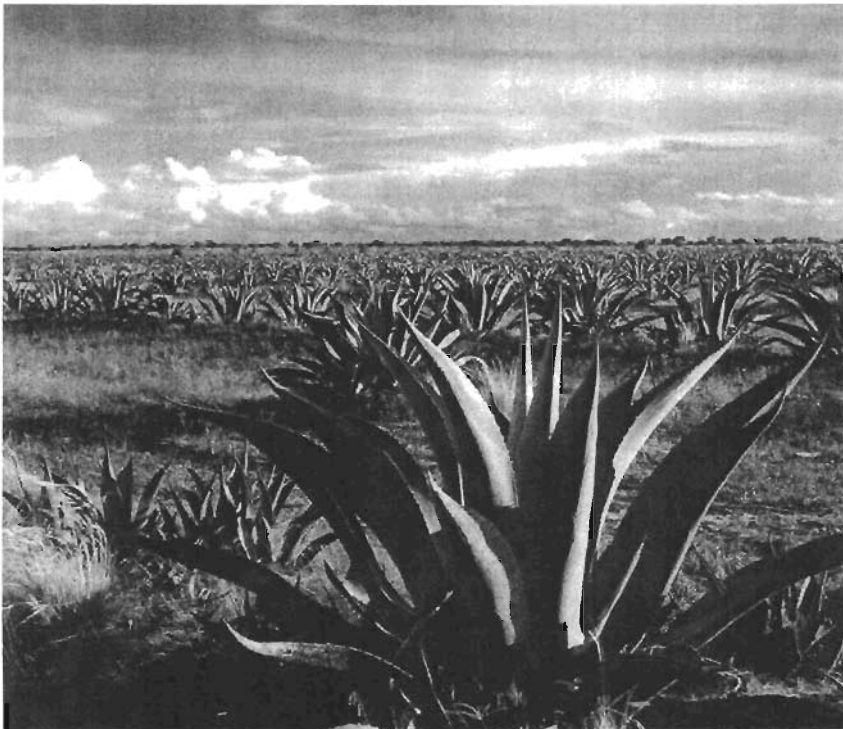
La masa de nubes cubre una gran parte del cielo y se dirige hacia un punto de la parte derecha de la fotografía, en el que se alcanzan a ver las ramas de un árbol. Las nubes que tienen forma ondulada comunican fluidez y le dan movimiento a la imagen.

La iluminación llega de manera lateral, el sol brilla por el lado superior izquierdo de la fotografía, según se observa por las sombras del cactus y la iglesia.

Es probable el uso de un filtro amarillo y que se oscureciera en el laboratorio parte del cielo, para que las nubes aparecieran mejor definidas.

Plantación de magueyes.

En el primer plano de la imagen aparece un maguey, a su lado un grupo de plantas no muy crecidas. El segundo plano lo domina el vasto plantío de magueyes y al fondo un cielo esplendoroso lleno de nubes. La interacción de los distintos planos de la imagen dan la ilusión de profundidad.



La línea de horizonte se elevó para dar predominio a los dos primeros planos, es decir, para centrar la atención en la tierra.

La repetición de las formas similares de la planta de maguey, agrupadas en el segundo plano, generan una impresión de distancia, también le imprime dramatismo a la fotografía.

En esta imagen se pone de manifiesto la fuerza de la forma del maguey, y en esto tiene mucho que ver la iluminación, la luz parece ser de las primeras horas de la mañana o de las últimas de la tarde, es dura y llega de manera directa, esto se observa por el alto contraste de las plantas. El sol ilumina por el lado derecho de la fotografía, como lo muestra la dirección de la sombra propia y proyectada del maguey. Luz y sombra crean los distintos tonos que se descubren en la planta, asimismo sirven para dar volumen a la forma. En esta foto el tono le confiere solidez al maguey y le da un aspecto tridimensional.

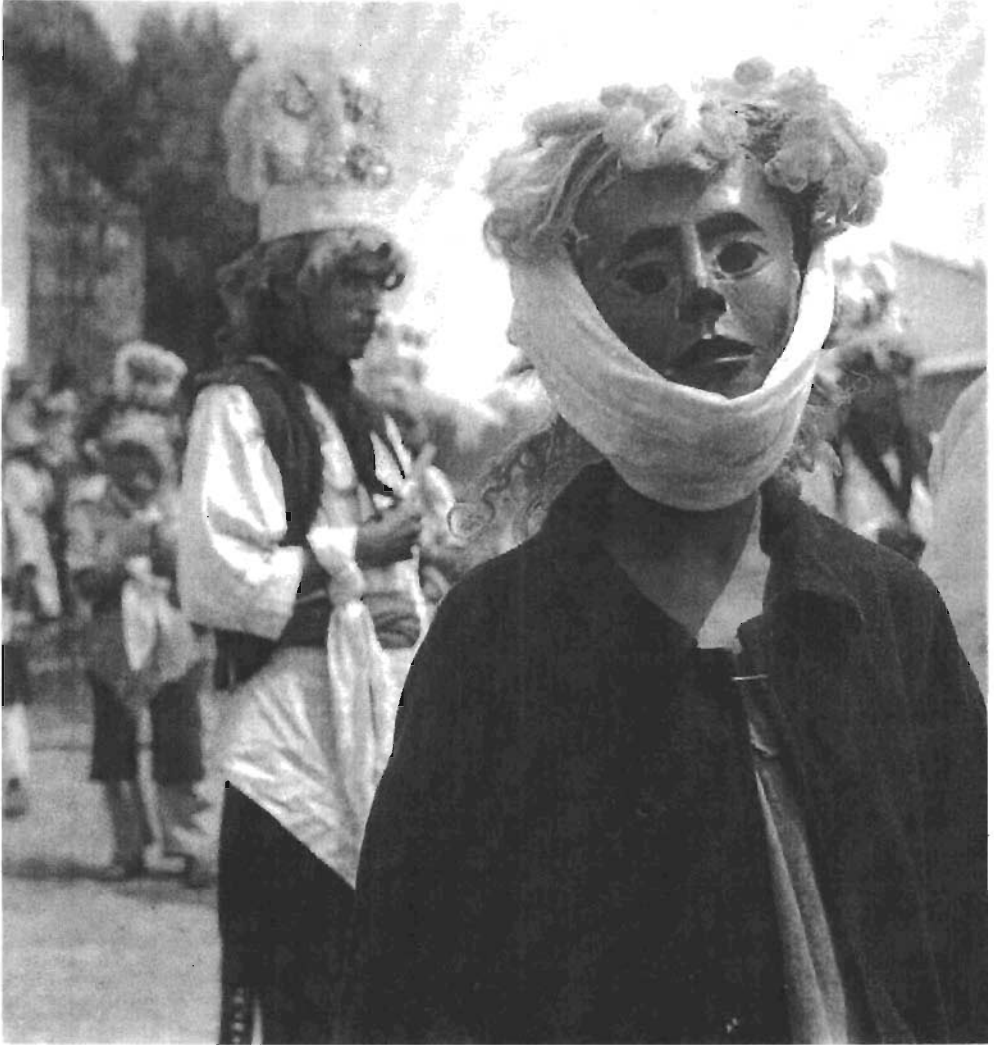
La diversidad tonal del cielo y la acumulación de nubes cerca de la línea del horizonte crean una sensación de distancia y profundidad.

Danzante con máscara.

Se muestra a unos danzantes mixes, ataviados con sus trajes ceremoniales. En el primer plano de la fotografía, recargado hacia el del lado derecho de la imagen, un danzante con máscara parece mirar al fotógrafo, a juzgar por su delgada figura pudiera ser que se trate de un joven. Por uno de los orificios de la máscara se asoma su ojo derecho apenas visible.

El encuadre buscó colocar al danzante con máscara hacia la derecha, para ubicar en el espacio izquierdo parte del segundo plano y el fondo. El segundo plano advierte a otro danzante ataviado de distinta manera, en vez de máscara porta un gorro alto, su mano derecha sujeta algo que no se alcanza a distinguir; al fondo aparecen otros danzantes con gorro y algunas otras personas.

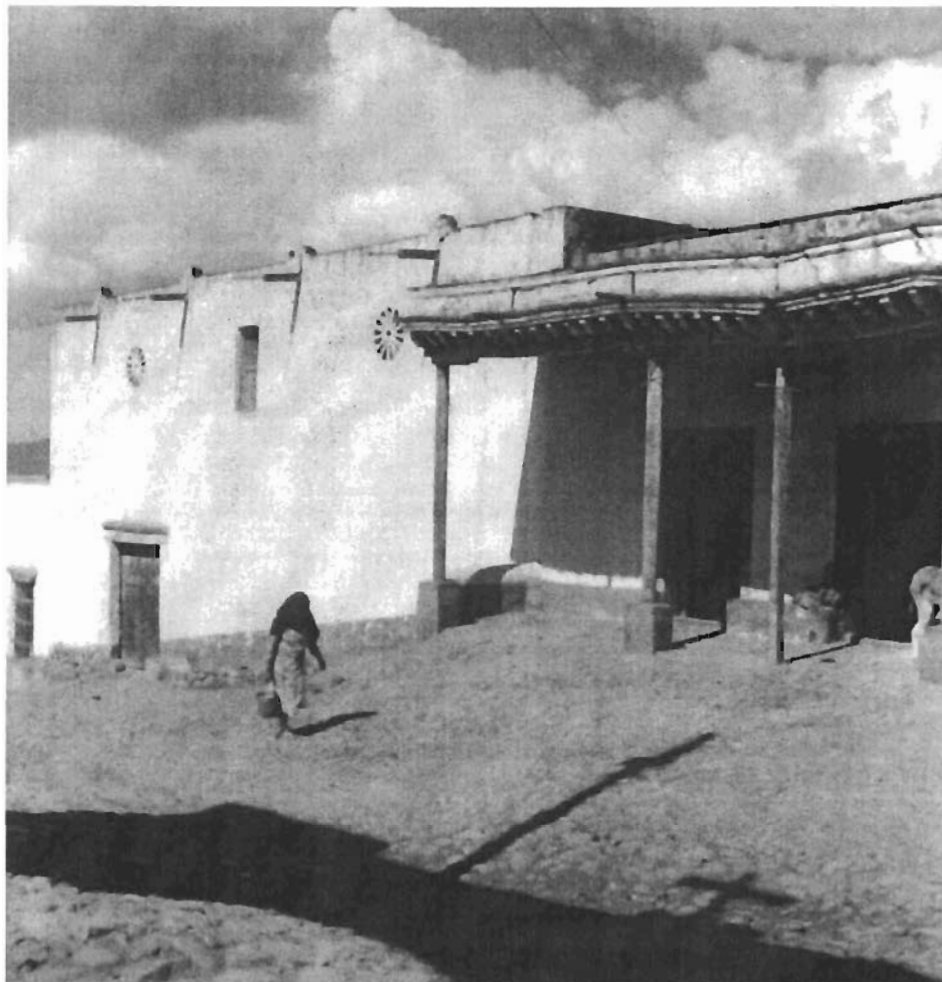
Las figuras humanas en este retrato son indicadores de la distancia, del tamaño y de la perspectiva. Para ello se utilizó poca profundidad de campo, el enfoque marca las distancias y los planos. La figura del danzante con máscara en primer plano es la más nítida, la del segundo plano está un poco borrosa pero se alcanzan a distinguir algunos detalles y el fondo esta completamente fuera de foco, ello crea la impresión de profundidad.



Del danzante del primer plano destacan los tonos de su máscara que contrastan con lo claro de la cascada y ésta a su vez con lo oscuro de la chaqueta. Este atuendo lo distingue de los otros danzantes que participan en la escena.

La luz del sol ilumina por el lado derecho de la fotografía. Por las sombras alargadas de los danzantes del fondo parece que la fotografía fue tomada en la mañana.

Mujer caminando en una calle.



Esta fotografía muestra a una mujer caminando sobre una calle desolada, no se advierten otras personas alrededor, la calle está inclinada, se divisan fuertes y alargadas sombras proyectadas, lo que supone una iluminación solar lateral.

La escala de las construcciones, la pendiente de la calle, la sombra proyectada sobre el camino, la inclinación de la mujer producida por la cuesta de la calle y el peso de la cubeta que carga, son elementos que refuerzan la perspectiva diagonal de la imagen.

La imagen denota una amplia gama tonal: de lo blanco de las nubes y las paredes de la construcción a los grises del cielo, el camino, la cubeta que carga la mujer, las sombras más claras fraguadas sobre la construcción, hasta llegar a los negros del rebozo que porta la señora, las sombras proyectadas en el piso y los vanos de las puertas.

La construcción de la derecha que presenta al frente un tejabán en mal estado, es la zona de mayor carga visual, debido a que las vigas que sostienen el techado dan la impresión de equilibrio precario, proporcionando a este elemento la sensación de peso; así como por ser la edificación más sombreada de la imagen, incluyendo los negros intensos de los vanos de las puertas. La casa de al lado equilibra la composición, ya que si bien parece ser de mayor tamaño, es menos tosca, su color es blanco sin demasiados elementos que le generen sombras, lo que hace que se perciba más ligera.

Como el título de la foto lo indica, el centro de atención de la fotografía es la figura de la mujer. Es además una guía que ayuda a ilustrar los diferentes planos, su profundidad y las relaciones de tamaño, ubicación y dirección. La fotografía parece dividirse en tres planos: la calle donde se ubica la figura humana, las construcciones y al fondo el cielo.

El ritmo de los distintos motivos y ornamentos de las construcciones ayudan a generar la noción de distancia.

Al parecer Rulfo tomó la fotografía frente a una iglesia que se encontraba en lo alto de la calle, como lo muestra la perspectiva y la forma de las sombras proyectadas sobre el camino que parecen ser el arco de acceso al templo, una cruz y un asta. Según su recorrido, la señora cruzará las sombras que parecen ser un recordatorio o una obstrucción en el camino.

Esta fotografía evoca una parte del libro de *Pedro Páramo* en la que Rulfo escribe: *"Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer."* Más adelante añade: *"Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en un rebozo que desapareció como si no existiera."*⁵¹

⁵¹ Juan Rulfo. *Pedro Páramo y El llano en llamas*, México, Planeta, 1994, pág. 11.

Llano y árbol.

Un sembradío ocupa el primer plano de esta fotografía, en el segundo plano se ve un llano, al fondo se divisa una cadena de árboles, algunos montes y un cielo nublado.



Las líneas convergentes del terreno sembrado, propician la sensación de distancia, la tensión que generan estas líneas trasladan la mirada al segundo plano, donde se alcanza a percibir la textura del suelo. Los tonos oscuros del terreno en primer plano, contrastan con los tonos medios del llano situado en el segundo plano, en el fondo se advierten en tonos claros unas montañas. La disminución tonal de los planos por la perspectiva aérea, así como las líneas convergentes del terreno, dan una sensación de profundidad

En el terreno del sembradío se observa la silueta de dos árboles tomados a contraluz. El árbol situado al extremo izquierdo de la fotografía está cortado, tiene unas cuantas ramas y no posee hojas. Contrasta con el árbol situado más atrás, hacia la parte derecha de la imagen, pues éste es alto y con ramaje y hojas. La diferencia de tamaño de un árbol respecto al otro resalta la perspectiva. La línea de horizonte se recargó un poco hacia abajo para dejar más espacio al cielo y que el árbol mayor pudiera salir completo, irguiéndose sobre el nebuloso cielo.

La verticalidad del árbol mayor rompe con la horizontalidad del terreno. Al centro de la imagen se perciben dos troncos de lo que fueron dos árboles, sólo quedan ya en la tierra sus cimientos.

El día nublado que se plasmó en esta fotografía, tiene una luz débil que no genera sombras. Los árboles, que se oscurecieron por la falta de una fuente de luz directa que los ilumine, han sido reducidos a siluetas, destacando al máximo sus formas. Éstas sobresalen al distinguirse de los tonos claros del fondo nublado. Lo anterior crea parte del dramatismo de la imagen, la luz difusa genera ambientes de tristeza y desolación.

En el cielo se nota trabajo en el laboratorio, también se advierte en el sembradío para hacer resaltar la textura y los detalles del terreno.

En general en la obra fotográfica impresa de Rulfo se advierte una acertada exposición, con un buen uso de los filtros, apoyada por trabajo de laboratorio, para generar intensos contrastes que imprimen fuerza y dramatismo a las imágenes.

Se ha comentado acerca de la relación entre la fotografía y la literatura de Juan Rulfo, cuál de las disciplinas antecedió e influyó a la otra. Eso no tiene importancia, tanto una como la otra se destacan dentro de su campo. Lo importante es que Juan Rulfo es un artista que supo expresar sus ideas a través de dos medios como lo son la literatura y la fotografía. Si se encuentran similitudes entre ambas es porque el concepto y la idea que Rulfo quería expresar, están en ambos medios presentes. Es obvio que sus imágenes fotográficas remiten a escenas o pasajes de su literatura. Esto se debe a que la materia, el concepto con que Rulfo trabaja es México y, como escribe la investigadora alemana Erika Billeter: *“Rulfo es mexicano en ambos medios, tanto el visual como el literario. Para Rulfo México es el único tema fotográfico imaginable. Comparte esta peculiaridad con su amigo Manuel*

Álvarez Bravo, a quien le debe mucho como fotógrafo. Los dos tienen en común una percepción visual de su país marcada por la voluntad de retener al hombre y al paisaje en el estado de una esencia atemporal, como si hubieran sabido que, en el progreso vertiginoso de nuestra época, la temporalidad se ha vuelto más absoluta. Ambos comparten también la poesía con que retienen esta temporalidad y que se interpone como un velo entre la cámara y la realidad."⁵²

O desde el punto de vista de Nacho López acerca de la similitud entre literatura y fotografía: *"con una simple mirada, y quizá sin explicárselo, mucha gente ha sentido ese profundo paralelismo; y sin conocer sus libros, desconectando cualquier relación, las fotos de Rulfo se sostienen por sí mismas. No creo que Rulfo se hubiera propuesto buscar analogías; simplemente su sensibilidad de artista conformó una visión poética y dolorosa del ámbito rural. Sus fotos connotan lecturas que producen metáforas muy ligadas a sus constantes literarias como la aridez, paredes agrietadas, atmósferas opresivas, soledades y ecos en las lejanías"*.⁵³

Una imagen fotográfica cuenta una historia, o por lo menos si no la cuenta puede hacer imaginar una, independientemente de la historia "real" que se encuentra detrás del fotógrafo, del objeto fotografiado y del mismo acto de fotografiar. Con la fotografía se puede imaginar, crear una historia, recordar, rememorar.

Acerca del sentido de la fotografía Susan Sontag escribió: *"Como el coleccionista, el fotógrafo es impulsado por una pasión que, aunque parezca dedicada al presente, está vinculada con una percepción del pasado"*.⁵⁴ En un mundo dominado por la inmediatez, donde todo está para ser efímero, la fotografía captura el tiempo, lo retiene, ver una fotografía es como entrar a Comala, un lugar atemporal, lleno de murmullos, lleno de recuerdos, donde los muertos hablan.

⁵² Erika Billeter, "Juan Rulfo: imágenes del recuerdo", México: Juan Rulfo Fotógrafo, Barcelona, Lunweg, 2001, pág. 39.

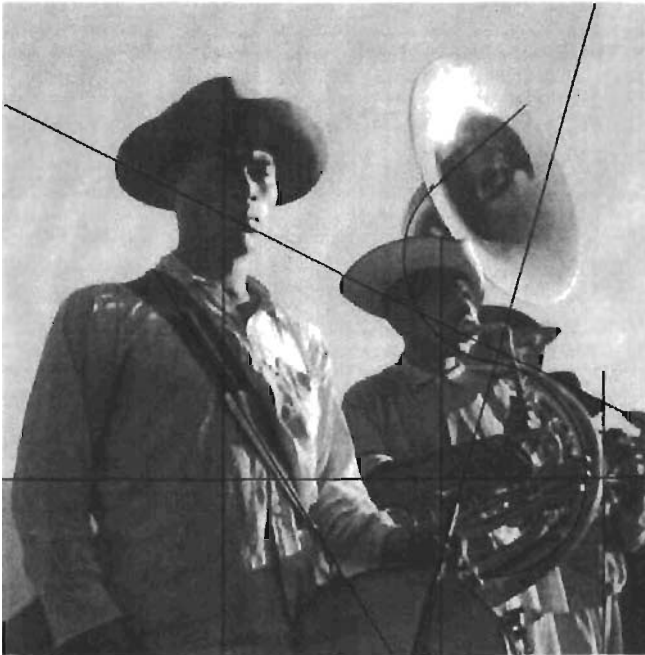
⁵³ Nacho López, "El fotógrafo Juan Rulfo", *México indígena*, núm. extraordinario, 1986, p. 38.

⁵⁴ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1989, pág. 87.

Ejes compositivos en la fotografía de Rulfo.

Complementando el análisis formal, se incluyen ejemplos de los ejes compositivos conformados por líneas imaginarias (horizontales, verticales y oblicuas), derivadas de la distribución de los distintos elementos de la obra y que constituyen la estructura y el esqueleto de la misma. Rulfo ordena la composición mediante el encuadre. Observando los ejes en las fotografías se podrá captar la perspectiva, la direccionalidad y la relación e interacción de los distintos elementos de la imagen. Es común en Rulfo el uso de la perspectiva diagonal aplicada en los retratos de grupos de personas o en caminos, esta perspectiva genera más dinamismo.

A continuación se observan los ejes en algunas de las fotografías ya antes analizadas.

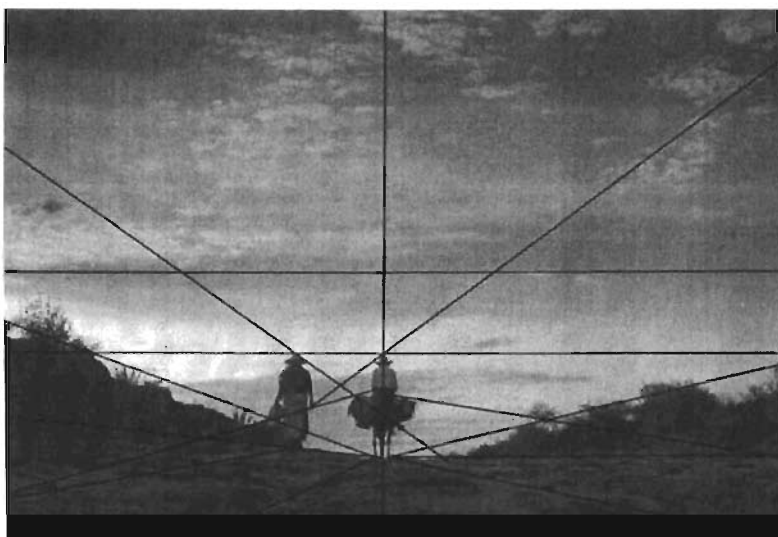


La disminución gradual de los personajes uno respecto a otro concibe una línea oblicua que recorre a los músicos, desde el personaje del tambor situado a la izquierda hasta el sombrero que apenas se asoma en el extremo derecho de la fotografía, lo anterior genera una perspectiva diagonal.

La forma casi cuadrada del músico que observa al espectador en el primer plano, contrasta con el de la figura de al lado, la del ejecutante del instrumento de viento, ya que el instrumento posee curvas que generan dinamismo, lo que rompe con la rigidez de la forma del hombre del tambor.



En esta imagen la convergencia de varias líneas oblicuas hacia la zona de la derecha en la parte donde termina la pendiente forma una perspectiva diagonal, además el peso y atracción que generan las niñas una respecto a la otra, en correlación con el fondo, resaltan la dirección de la escena.



Las líneas oblicuas convergen hacia un punto central que es el hombre montado en el caballo, aquí la perspectiva es central, la dirección de la mujer en relación al hombre refuerza la perspectiva. Las líneas oblicuas que se proyectan al fondo le confieren a la obra una sensación de profundidad.



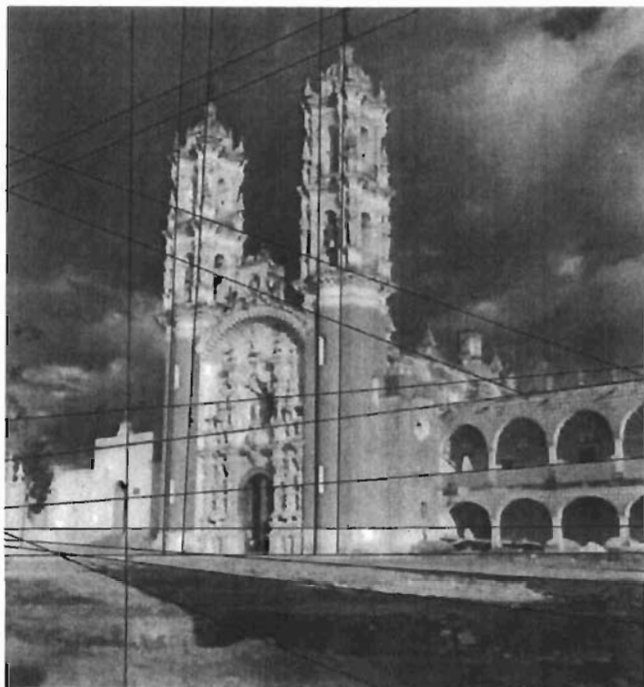
Aquí se aprecia que las líneas que forman los montículos desembocan hacia una zona al centro recargado a la izquierda, estas líneas inducen la mirada de la parte inferior de la imagen, hacia la parte superior donde se logra advertir un volcán.



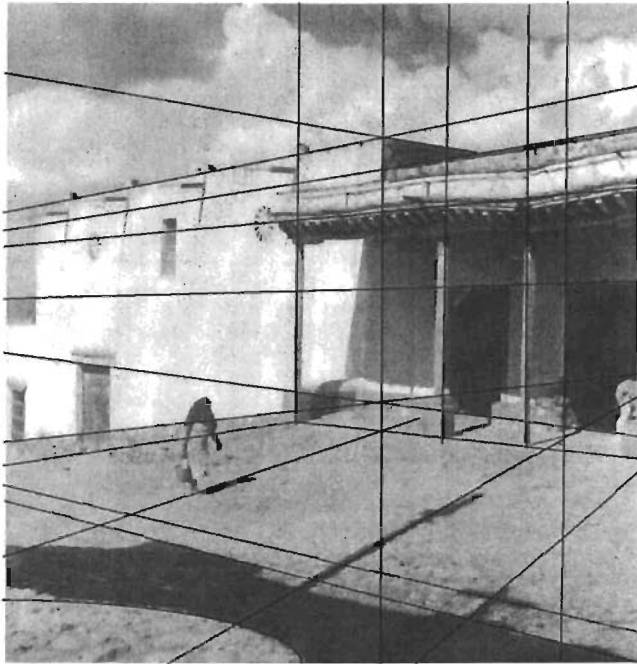
En esta fotografía la perspectiva lineal diagonal está dada por las líneas de la carretera que convergen en un punto de fuga, los objetos situados al lado de la carretera van disminuyendo en tamaño de izquierda a derecha y esto acentúa la profundidad. En el cielo se observa que las nubes crean un movimiento y tienen una dirección, parecen dirigirse hacia el extremo derecho de la fotografía.



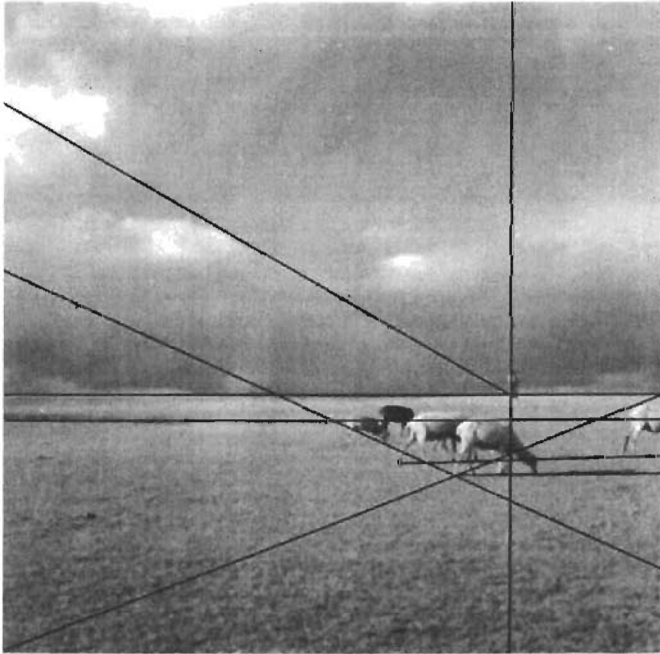
Otra perspectiva diagonal, varias líneas oblicuas cruzan la imagen de derecha a izquierda, la superposición de los cuerpos y la diferencia de tamaño uno respecto al otro crean espacio y perspectiva.



Las líneas oblicuas que van de la barda de arcos invertidos a la construcción de la parte izquierda del templo le dan profundidad a la imagen, la perspectiva diagonal une ángulos y rincones de la fotografía. Hay otras dos líneas oblicuas que recorren la iglesia, van de la cúpula a la parte superior de la fachada, generando otro espacio y otra perspectiva, sin embargo es menos atrayente que la que generan las demás líneas oblicuas que van de derecha a izquierda y que se ve reforzada por la dirección de las sombras proyectadas en la tierra. Las estructuras verticales de las torres le confieren peso a la imagen arquitectónica.



En esta imagen las tendencias direccionales que más fuerza ejercen son las líneas oblicuas de las construcciones, estas generan la perspectiva diagonal, que va del extremo derecho al izquierdo. El tamaño de la figura de la mujer respecto al fondo sirve de punto de referencia para indicar la distancia, la profundidad y la perspectiva.



La relación entre las figuras y el fondo nos da la perspectiva. La figura humana al fondo es un indicador de profundidad. El paisaje ofrece poca perspectiva lineal, aquí las condiciones atmosféricas son una buena forma para reflejar la profundidad por medio de la separación tonal. La distancia entre las ovejas respecto al hombre es un punto de referencia en cuanto a la distancia y la perspectiva.

Conclusiones.

“Desesperanza Profundísima” En el espíritu de un hombre, un país y una época.

El afán de emancipación del ser humano, genera un sentimiento que se forja como parte del ánimo de la lucha por alcanzar la libertad y algunos otros ideales a los que se aspira, entre ellos el de renovarse. La Revolución Mexicana posee estos aspectos, fue una exploración y un reencuentro con México. En la etapa postrevolucionaria hubo la necesidad de insertar al país en la modernidad, conciliando esta idea de renovación con la esencia de México, este era el pilar del proyecto de nación que José Vasconcelos había impulsado. En esa búsqueda del México moderno se dieron muchas expresiones de diversa índole, entre ellas las artísticas. El movimiento muralista es resultado de ello, también lo es la obra literaria de Samuel Ramos y Octavio Paz respectivamente, entre muchas otras de las manifestaciones que enriquecieron la cultura dentro del marco de lo que por aquellos años se nombró como el *Renacimiento mexicano*.

Juan Rulfo es también parte esencial de este tiempo de la cultura en México. En la euforia del México de los cuarenta, que se desarrollaba bajo el proceso de industrialización, con un gobierno corrupto que se elogiaba y se auto proclamaba como heredero de la Revolución, surge la obra de Rulfo para hacer ver una realidad y escuchar el eco de una *desesperanza profundísima*. Al igual que varios escritores de la novela de la Revolución, Rulfo ve de lejos y de manera crítica aquel hecho histórico.

Si bien Rulfo no vivió la Revolución, sí le tocaron los ecos que ésta generó, las reverberaciones de violencia que la secuela de la revuelta dejó y la guerra cristera, todo esto tuvo consecuencias en su existencia marcándolo de por vida.

Rulfo era un hombre tan provinciano, que de repente se halló en el centro de todas las miradas, criticado, homenajeados y venerado, ello lo atemorizaba, no estaba listo para eso, era una persona muy reservada. La figura de Juan Rulfo se ha vuelto un mito gracias a su gran obra, y a su silencio personal, esto ha hecho que lo describan de muy diversas formas. Quizá era un hombre triste que alguna vez mencionó “¿Sabes? A veces amanezco queriendo no despertar”.

Fernando Benítez mencionó acerca de Juan Rulfo: “*Lo que ya no escribía lo registró en su cámara. Los ojos de su cámara son los ojos de su desolación interior*”.⁵⁵

Rulfo, al igual que todo fotógrafo, es testigo. Retrata el entorno social del México de los cuarenta y cincuenta, pero más allá de haber captado una época, dentro de sus fotos y su literatura se haya un México que ha estado allí desde hace mucho tiempo y que sigue estando aquí hasta nuestros días, es la naturaleza de ese al que llaman el México profundo.

Es el cataclismo de dos culturas, la mesoamericana y la española, son las ruinas de ambas las que Rulfo capta con su cámara, es el pasado, pero también el presente, es la memoria que se lleva en la cabeza y que se archiva en la imagen fotográfica.

Rulfo no se consideraba a sí mismo como fotógrafo, sus negativos que regaló guardados en cajas, lo demuestran. Pareciera que no tenía interés en mostrar su obra fotográfica, quizás esas fotos las tomó para sí mismo, sin más afán que el de documentar, bocetear, los lugares por los que pasó. Es un fotógrafo más que de la técnica (que en muchas fotos domina), del tema. Tal vez Rulfo, al mirar sus fotografías, rememoraba o imaginaba aquello que la cámara y sus ojos capturaron o retuvieron en el tiempo. Quizá muchas de esas fotografías sirvieron a su obra literaria para recrear un momento, una historia, un paisaje o una atmósfera.

En el plano estético la fotografía influenciada por el discurso nacionalista de la Escuela Mexicana de Pintura, creó un estilo y una escuela. Las fotos de Juan Rulfo remiten a la fotografía cinematográfica que crearon Eduard Tissé y Sergei Eisenstein en la cinta *¡Que viva México!*, quienes integraron a la imagen aspectos estéticos de la tradición del arte mexicano, sobre todo elementos del muralismo. Siguiendo la misma idea el fotógrafo mexicano Gabriel Figueroa dominaría y mejoraría esta estética. Así, dentro de esta tradición, Rulfo adopta en sus fotografías los emblemas del paisaje mexicano apoyándose en la tradición paisajista mexicana y enfatiza, a través de la técnica fotográfica, el carácter dramático de los cielos tan asociado al trabajo de Figueroa.

⁵⁵ Fernando Benítez. “Notas sobre Juan Rulfo”. Rulfo mis imágenes y mi muerte, México. ddf. 1987, pág. 16.

Sin embargo el enfoque de Rulfo es más pesimista, no es tan idealista como Figueroa. Se acerca en este sentido a Orozco, además del manejo compartido de elementos del expresionismo (tonos intensos y contrastados para expresar estados de ánimo), logrados a través de una buena exposición, del uso de filtros y con trabajo en el laboratorio. Se observó como característica de las imágenes analizadas, el uso del contraste y el tono continuo en el campo de la fotografía. Desde el punto de vista plástico-visual, el estudio de los aspectos formales expresivos ha permitido percibir la relación forma-contenido.

Principalmente lo que se encuentra en el fondo de las fotografías o mejor dicho en toda la obra de Juan Rulfo, es una especie de esencia nacional; es ahí donde confluye la gente, la religiosidad, la pobreza, las tradiciones, la violencia, la geografía de un pueblo, su soledad, su dignidad. En el fondo es el drama o tragedia mexicana, la melancolía, la nostalgia. Este país está lleno de nostalgia, en sus gentes, en sus rostros, en sus paisajes, en su arquitectura, en las ruinas que como cicatrices de la historia nos recuerdan, al igual que las fotografías, *cómo fue*. En su obra fotográfica, plasma los sentimientos crudos y reales de los sectores marginados, su mirada es objetiva sobre los sujetos y objetos.

Como menciona Roland Barthes, acerca de lo que dicen las fotografías: " *es esto, es así, es tal cual*"⁵⁶, "esto ha sido o lo que fue". El paso por la vida es efímero, la vida de uno es como un suspiro en la eternidad, así como la vida nos mueve y nos llena, la muerte ronda detrás de cada uno de nosotros para recordarnos que no somos eternos, todo tiene un tiempo y un lugar. El tiempo pasa, el pasado se vuelve un mero recuerdo, algunas veces borroso e idealizado. Muchas cosas vividas se perderán en el inconsciente. Otras se quedarán ahí y se reproducirán como recuerdos a los que se mira con añoranza, con la nostalgia de un tiempo pasado que nunca volverá.

Finalmente Juan Rulfo es uno de los artistas que anuncia el pesimismo de la filosofía ligada al Estructuralismo y al Humanismo contemporáneos: "*El Estructuralismo tiene la convicción de que el hombre no puede actuar libremente sino que está determinado por fuerzas y estructuras de su mismo ser de las que, sin embargo, no es consciente. Las estructuras de la Naturaleza hacen al hombre no un sujeto sino un objeto, un elemento del sistema que no tiene sentido ni valor más que en él.*"

⁵⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, 1989. pág. 24, 32.

*El hombre es un animal simbólico pero; los símbolos en que vive, lingüísticos, familiares, culturales, artísticos, religiosos, morales etc., ocultan la verdadera realidad de la naturaleza humana que es un conjunto, un sistema, un código secreto de relaciones, siempre las mismas, en último término biológico-neurológicas, que determinan la conducta del hombre, aunque éste tiene la convicción engañosa de ser libre. La libertad es una ilusión”.*⁵⁷

Un ejemplo de esto lo tenemos en el texto de Juan Rulfo recitado por cierto por Jaime Sabines en la película *La fórmula secreta*, a continuación se reproduce una parte del texto:

*“Ustedes dirán que es pura necedad la mía,
que es un desatino lamentarse la suerte,
y cuantimás de esta tierra pasmada
donde nos olvidó el destino*

La verdad es que cuesta trabajo aclimatarse al hambre.

*Y aunque digan que el hambre
Repartida entre muchos
Toca a menos,
Lo único cierto es que todos aquí
estamos a medio morir
y no tenemos ni siquiera
dónde caernos muertos.*

*Según parece
ya nos viene de a derecho la de malas.
Nada de que hay que echarle nudo ciego a este asunto.
Nada de eso.
Desde que el mundo es mundo
hemos echado a andar con el ombligo pegado al espinazo
y agarrándonos del viento con las uñas*

*Se nos regatea hasta la sombra,
y a pesar de eso seguimos:
medio aturdidos por el maldecido sol
que nos cunde a diario a despedazos,*

⁵⁷Varios Autores. Estudios del hombre: “El concepto del hombre en la historia II”, eati.

*siempre con la misma jeringa,
como si quisiera revivir más el rescoldo.
Aunque bien sabemos
que ni ardiendo en brasas
se nos prenderá la suerte.*

*Pero somos porfiados.
Tal vez esto tenga compostura.*

*El mundo está inundado de gente como nosotros,
De mucha gente como nosotros.
Y alguien tiene que oírnos,
Alguien y algunos más,
Aunque les revienten o reboten nuestros gritos.*

*No es que seamos alzados,
ni que le estemos pidiendo limosnas a la luna.
Ni está en nuestro camino buscar de prisa la covacha,
o arrancar p'al monte
cada vez que nos cuchilean los perros.*

Alguien tendrá que oírnos.

*Cuando dejemos de gruñir como avispas en enjambre,
o nos volvamos cola de remolino,
o cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra
como un relámpago de muertos, entonces
tal vez llegue a todos el remedio”.*

En la búsqueda de un discurso

Cada época, cada instante en la vida de la humanidad trae consigo un discurso que nace a través de la percepción que tiene el hombre de sí. Para Kant el hombre deja de ser un animal en el momento en que adquiere conciencia de su existencia, obtiene una noción de sí mismo y de su entorno. El lenguaje surge como un resultado de esa percepción, es una manera de expresión, conceptualiza las cosas y establece las bases de la comunicación entre los hombres. A partir de ahí se concibe el discurso, la acción de discurrir,

reflexionar, pensar; desde entonces el discurso ha descansado en la explicación de los problemas fundamentales del hombre.

Cada hombre crea o se amolda al discurso de su tiempo, pero a partir de que el hombre se organiza y vive en sociedad, se originan las naciones y las instituciones, el discurso crece pero también es obligado a fragmentarse, nacen las utopías, si bien no hay verdades absolutas, sí hay verdades o teorías que buscan responder los problemas e inquietudes que en cada época se plantean y que inevitablemente toda época trae consigo misma.

En este último siglo se ha vaticinado el fin de las utopías, por la caída del muro de Berlín, del socialismo, el fin de la guerra fría. A partir de estos acontecimientos se ha pronosticado el fin de la ideología, del arte, de las clases sociales, de la historia, etc... Este discurso ha venido planteando que la historia ha alcanzado su fin, o meta. Su fin es el libre mercado o la democracia liberal, pilares del capitalismo. Tal pareciera que este discurso corona el triunfo del capitalismo, menciona que se ha llegado a un paraíso capitalista a base de la economía de libre mercado y ésta marca el fin de la historia.

Habría que revisar lo que Michel Foucault dice en su ensayo *El orden del discurso*, que si bien existe un discurso que es la reverberación de una verdad naciendo ante nuestros propios ojos, se ha creado un discurso que ha nacido del temor al propio discurso “*un discurso que censura, prohíbe, pone barreras, umbrales, límites y se dispone a manera de que domina, al menos en parte, la gran proliferación del discurso, de manera que su riqueza se aligere de la parte más peligrosa y que su desorden se organice según figuras que esquivan lo más incontrolable; todo pasa como si hubiese querido borrar hasta las marcas de su irrupción en los juegos del pensamiento y de la lengua*”⁵⁸

En el caso del arte, como forma de expresión del ser humano, su discurso ha sido rico, se ha venido replanteando el concepto de la palabra arte, se ha replanteado su contenido, su forma y su estructura.

“Las obras de arte no valen por lo que dicen, sino por lo que quieren decir”.⁵⁹

⁵⁸ Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1987, pág. 63.

⁵⁹ Juan Acha. *Expresión y apreciación artísticas*. México. Trillas, 1994, pág. 27.

Detrás de toda obra de arte se encuentra un discurso, de manera implícita o explícita. El artista habla por su época, su discurso es en conjunto su manera de expresar su condición de ser humano ante el mundo que le ha tocado vivir. Para entender los distintos discursos que se hallan detrás de cada obra o corriente artística, es necesario contemplar un método de análisis que comprenda los aspectos históricos, sociales, filosóficos y económicos del período que se pretende estudiar. El contemplar estos factores al momento de realizar la investigación, dará más elementos para entender la obra y tener bases que ayuden a generar una interpretación más sustentada.

Habrá que analizar los órdenes de los discursos de acuerdo a su era, al tiempo en el que fueron mencionados, conocer su trasfondo, conocer cómo se generan, su evolución a través de la historia, para así reconocer en qué discurso estamos insertos y crear nuestro propio discurso.

En el caso del arte su discurso debe cuestionarse, debe replantearse, hay que conocer y discutir sus prejuicios más asfixiantes, su relación con el mundo, con su época y su sociedad, su relación con la tecnología. Revisar su libertad e independencia frente a todo interés.

Bibliografía

- Acha, Juan.
Expresión y apreciación artísticas.
Ed. Trillas.
México D.F. 1994 p.p. 239.
- Acha, Juan.
Las actividades básicas de las
Artes Plásticas.
Ed. Coyoacán.
México D.F. 2003 p.p. 129.
- Adalbert, Dessau.
La Novela de la Revolución Mexicana.
Ed. Fondo de Cultura Económica.
México D.F. 1972 p.p. 477.
- Aguilar Camín, Hector/Meyer, Lorenzo.
A la sombra de la Revolución Mexicana.
Ed. Cal y Arena.
México, D.F. 1989 p.p. 313.
- Agustín José.
Tragicomedia mexicana 2.
Ed. Planeta.
México, D.F. 1992 p.p. 293.
- Agustín, José.
Tragicomedia mexicana 1.
Ed. Planeta.
México, D.F. 1990 p.p. 274.
- Ascher, Daisy.
Juan Rulfo, mis imágenes y mi muerte.
Publicación del D.D.F.
México, D.F. 1987 p.p. 91.

- Barthes, Roland.
La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.
Ed. Paidós Comunicación.
Barcelona, 2ª ed. 1992 p.p. 207.
- Cardoza y Aragón, Luis.
Orozco.
Ed. FCE
México, D.F. 1983 p.p. 142.
- Catálogo de la exposición:
Gabriel Figueroa y la Pintura Mexicana.
Ed. MACG.
México, D.F. 1996 p.p. 100.
- De la Vega, Alfaro.
Del muro a la pantalla
S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano.
Editado por UDG, Instituto Mexiquense de Cultura, IMCINE y Canal 22.
Zapopan, Jal. 1997 p.p. 115.
- Debroise, Oliver.
Fuga Mexicana.
Un recorrido por la fotografía en México.
Ed. Conaculta.
México, D.F. 1994 p.p. 223.
- Dubois, Philippe.
El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción.
Ed. Paidós Comunicación.
Barcelona, 1986 p.p. 191.
- Estrada, Luis.
El sonido en Rulfo.
Ed. U.N.A.M.
México D.F. 1990 p.p. 119.

Figuerola, Gabriel.
La mirada en el centro.
Ed. Porrúa.
México D.F. 1994 p.p. 92.

Foucault, Michel.
El orden del discurso.
Ed. Tusquets.
Barcelona, 1987 p.p. 63.

Goldman, Shifra M.
Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio.
Ed. Domés e I.P.N.
México D.F. 1989 p.p. 284.

Hedgecoe, John.
Manual de técnica fotográfica.
Ed. H. Blume Ediciones.
Rosario, Madrid. 1980 p.p. 352.

Hedgecoe, John.
Fotografía creativa.
Ed. H. Blume Ediciones.
Rosario, Madrid. 1979 p.p. 256.

Inframundo: El México de Juan Rulfo.
Ediciones del Norte.
México, 1983 p.p. 52.

Kant, Emmanuel
Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime.
Crítica del juicio.
Ed. Porrúa.
México, D.F. 1997 p.p. 406.

Lorente-Murphy, Silvia.
Juan Rulfo:
Realidad y mito de la Revolución Mexicana.
Ed. Pliegos.
Madrid, 1988 p.p. 135.

Los cuadernos de Juan Rulfo.
Ediciones ERA.
México, D.F. 1994 p.p. 183.

Memoria del tiempo
150 años de fotografía en México.
Ed. INBA.
México D.F. 1989 p.p. 91.

Meyer, Lorenzo.
La segunda muerte de la Revolución Mexicana.
Ed. Cal y arena.
México D.F. 1993 p.p. 274.

Paul, Carlos.
“La iconografía, forma de resistencia artística del movimiento zapatista.”
Periódico La Jornada, sección Cultura.
México D.F. domingo 28 de diciembre de 2003.

Paz, Octavio.
El laberinto de la soledad.
Ed. Fondo de Cultura Económica.
México D.F. 1984 p.p. 191.

Portal, Marta.
Rulfo: dinámica de la violencia.
Ed. Cultura Hispánica.
Madrid. 1984 p.p. 310.

Ramírez, Castañeda Elisa
“Fotografía indígena e indigenista”.
Revista Ciencias No. 60-61
Octubre 2000, marzo 2001.

Ramos, Francisco Javier.
“Por los páramos de Juan Rulfo”.
La Jornada Semanal, no. 297
19 de febrero de 1995, p.p. 28-33.

Ramos, Samuel.
El perfil del hombre y la cultura en México.
Ed. U.N.A.M.
México D.F. 1987 p.p. 136.

Rivero, Eduardo.
Juan Rulfo: El escritor-fotógrafo.
Tesis de maestría, F.F.y.L. de la U.N.A.M.
México D.F. 1995 p.p. 135.

Rulfo, Juan.
Pedro Páramo y El Llano en llamas.
Ed. Planeta.
México D.F. 1994 p.p. 249.

Rulfo, Juan.
México: Juan Rulfo fotógrafo.
Ed. Lunweg.
Barcelona, 2001 p.p. 219.

Rulfo, Juan.
El gallo de oro y otros textos para cine.
Ed. Era.
México D.F. 1980 p.p. 134.

Rulfo, Juan.
Juan Rulfo: Letras e imágenes.
Ed. RM.
México. 2002 p.p. 175.

Sontag, Susan.
Sobre la Fotografía.
Ed. Edhasa.
Barcelona, 1981 p.p. 217.

Varios autores.
La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas.
Ed. Sepsetentas.
México D.F. 1974 p.p. 167.

Varios autores.
Historia general de México 2 tomo.
Ed. El colegio de México – Harla 2 tomos.
México D.F. 1988 p.p. 1585.

Varios autores.
Historia de México.
Ed. Salvat.
México, Edo. de México. 1978 13 tomos.

Varios autores.
Los Murmullos.
Antología Periodística en Torno a la Muerte de Juan Rulfo.
Publicación del D.D.F.
México D.F. 1986 p.p. 260.

Varios autores.
El ojo de vidrio:
Cien años de fotografía del México indio.
Ed. Bancomext.
México D.F. 1993 p.p. 191.

Varios autores.
Homenaje a Juan Rulfo.
Publicación de la U. de G.
Guadalajara, Jal. 1989 p.p. 368.

Varios autores.
MEXICANA
Fotografía moderna en México, 1923-1940.
Editado por IVAM Institut Valencia d' Art Modern.
Valencia, 1998 p.p. 294.