

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

01068

4

2E)



# JUAN RULFO: EL ESCRITOR-FOTOGRAFO

FALLA DE ORIGEN

T E S I S

Q U E P R E S E N T A:

EDUARDO ANTONIO RIVERO VILORIA

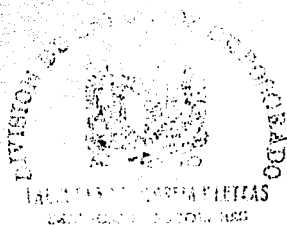
PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS

(LITERATURA IBEROAMERICANA)

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

1995





## **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 está 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 MANERA DE PROLOGO

Confieso que antes de arribar a tierras mexicanas no había tenido la oportunidad de ver, tan siquiera, alguna fotografía de Juan Rulfo. Sin embargo, no sabía por qué la lectura de sus textos narrativos avivaba en mí la sensación de estarlos percibiendo "fotográficamente"; es decir, no lograba explicarme por qué ciertas atmósferas y algunos pasajes de *El Llano en llamas* y de *Pedro Páramo* se me configuraban --valga la metáfora-- en blanco y negro. Aquí, en la ciudad de México, seguí leyéndolos --motivado por la cátedra que, en torno a la figura de Juan Rulfo, impartía y aún imparte el Dr. Sergio López Mena--, y la inicial captación de este singular fenómeno siguió persistiendo; razón, ésta, que me llevó a profundizar sobre el asunto. En la búsqueda de tan ansiada respuesta, tuve el hallazgo, verdaderamente maravilloso, de un libro en cuyo interior se develaba un Rulfo totalmente inédito para mí, intitulado *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. La contemplación primera del arte fotográfico del escritor jalisciense me fue dando algunas claves de su universo interior, de su profunda sensibilidad creadora. El mundo que se fue abriendo a la luz de sus imágenes gráficas enriqueció la visión que yo tenía de este novelista. Empecé a percibir una misteriosa relación dialógica entre su discurso iconográfico y su discurso narrativo. Resolver este misterio ha sido uno de los puntos

neurálgicos de esta tesis, misma que no hubiera alcanzado su forma definitiva sin la valiosa colaboración del Dr. Sergio López Mena, al permitirme llevar a cabo lo que al principio parecía una loca idea. Del mismo modo, quiero expresar mi agradecimiento, por su colaboración y apoyo, a los doctores Juan Coronado, Beatriz Espejo, Alberto Vital y Aurelio de los Reyes; pero muy especialmente al maestro Arturo Souto Alabarce, quien con inveterada fe, en el decurso de uno de sus seminarios, me insufló de aliento, cuando los entretelones de esta tesis rayaban aún en los límites del sueño.

Finalmente, agradezco el importante apoyo que me brindó el Departamento de Cómputo del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, y en especial a Judith Martínez, jefa de dicho departamento, pues de no contar con su incondicional ayuda esta empresa se hubiera desviado por cauces más difíciles.

A todos ellos dedico la vigilia de este sueño.

Eduardo Rivero

Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería...

Juan Rulfo. *Pedro Páramo.*

## INTRODUCCION

Cuando uno estudia la vida y la obra de Juan Rulfo, se puede dar cuenta que la mayoría de los trabajos críticos que los han abordado han atendido a su universo narrativo. El papel jugado por el artista jalisciense en el seno de otras artes, especialmente en la fotografía, ha sido, inexplicablemente, subestimado. A Rulfo no se le ha visto en su total dimensión; no se ha estudiado con profusión y detalle la otra cara de la moneda. A él no sólo hay que verlo como el narrador nato que fue, sino como el hombre de rostro polifacético que exploró otros géneros artísticos con singular maestría; como el hombre que vivió una época coyunturalmente explosiva, marcada por la cada vez más exigente interdependencia entre las distintas artes.

Si bien la labor fotográfica de Juan Rulfo es de por sí materia digna de tomarse en consideración, el aporte fundamental de esta tesis reside, por una parte, en el establecimiento de las correspondencias estéticas entre su universo narrativo y su universo fotográfico; y por la otra, en la develación (a nivel textual) de sofisticados mecanismos análogos a los procederes de naturaleza fotográfica, los cuales parecieran responder, en su totalidad, a una bien concebida manera que presupone una poética.

El quehacer narrativo de Juan Rulfo remite, inexorablemente, a su ejercicio fotográfico, y éste, de modo recíproco, a su oficio de escritor, estableciendo así un sistema de implicaciones mutuas y autorreferenciales. Pese a que este singular fenómeno ha sido percibido sustancialmente por algunos estudiosos de su obra, el mismo no ha sido analizado de manera sistemática, razón por la cual este trabajo se justifica.

En el capítulo I se hace un balance de las ideas más significativas que los diversos autores han expuesto al establecer ciertas correspondencias entre la narrativa de Juan Rulfo y otros géneros artísticos. En dichas ideas encontramos desde las que van del mero y simple señalamiento del asunto, hasta las que intentan análisis más significativos.

En el capítulo II se intenta dar cuenta de algunos parámetros que incidieron en el proceso de gestación del imaginario artístico de Juan Rulfo, entre los cuales posee capital importancia el principio *fotogénico*. Del mismo modo, busca demostrar que la obra narrativa del escritor jalisciense es el epítome de una tradición cultural abigarrada y compleja, en donde la plástica, la literatura, la fotografía y el cine, han librado una batalla fecunda para expresar una realidad multifacética.

El capítulo III se inicia con una breve exposición de las aportaciones de la fotografía en el ámbito cultural contemporáneo. En seguida se trata de demostrar cómo la

puesta en práctica por parte de Juan Rulfo de tan revolucionaria actividad habría de tener grandes implicaciones en su manera de ver el mundo e incidir, notablemente, en su manera de concebir los textos literarios. Además, se da cuenta de la importancia que han tenido en la constitución de Pedro Páramo las llamadas imágenes eidéticas.

Por último, en el capítulo IV se procede a analizar la obra fotográfica de Rulfo, haciéndose algunas acotaciones de carácter general. Para ello se toma como base su libro de fotografías Inframundo: El México de Juan Rulfo. A continuación, se aplican dos categorías barthesianas al análisis de la obra iconográfica del artista jalisciense, a través de las cuales se logran constatar algunas constantes específicas. Finalmente, se desemboca en el examen de una fotografía símbolo.

Para cerrar el capítulo y con él la tesis, se confrontan algunos fragmentos de textos narrativos con fotografías del mismo autor, mostrando cómo Juan Rulfo construye un sistema típico y deliberado de autorreferencias.

Vale señalar que todas las acotaciones, interpretaciones y desarrollo de las ideas que han surgido en esta tesis parten de la lectura de los libros El Llano en llamas y Pedro Páramo, advirtiéndose que El gallo de oro podría también inscribirse en un análisis de este tipo.



## CAPITULO I. ANTECEDENTES

Planteamientos, señalamientos y sugerencias de intelectuales y artistas mexicanos en torno a las correspondencias existentes entre la obra narrativa de Juan Rulfo y el universo de lo iconográfico.

A raíz de la muerte de Juan Rulfo, acaecida el día 7 de enero de 1986, el interés por su obra narrativa no solamente tuvo un sustancial repunte, sino que además viró hacia nuevas direcciones igualmente significativas; y en el sentido cardinal anunciado, el interés se ha ido desplazando hacia otros sistemas de significación de caracteres no literarios, como el iconográfico. Hay que tener en cuenta que Rulfo no solamente emprendió el ejercicio narrativo con ingente maestría, sino que paralelamente incursionó en otros géneros artísticos, como lo fueron, en orden de su propio desempeño, el fotográfico y el cinematográfico, estableciendo un singular sistema de implicaciones mutuas y autorreferenciales.

Si bien algunos estudiosos y admiradores de su obra han percibido sustancialmente este fenómeno, el mismo no ha sido desarrollado de modo sistemático. Sorprende (más por su volumen que por la agudeza de sus análisis) la constante alusión de los críticos rulfianos a este insoslayable

proceso analógico que se da entre su universo literario y el iconográfico, en las vertientes de lo cinematográfico, lo fotográfico y lo plástico. Sin dejar de señalar que uno de los hechos fundamentales que impulsan y dan nueva orientación a los estudios críticos rulfianos es la publicación del libro Juan Rulfo. Homenaje Nacional<sup>1</sup> en 1980 -en el que junto a varios artículos, ilustraciones y entrevistas, se publicaron cien fotografías suyas-, debemos tener presente que los primeros intentos que se hacen para establecer correspondencias de carácter estético entre su narrativa y otros géneros artísticos se remontan a los días mismos de la aparición de El Llano en llamas, en 1953.

Mi propósito en este primer capítulo es ofrecer un balance de algunas ideas que van del mero y simple señalamiento del asunto que me compete, hasta los intentos más significativos de análisis. Probablemente haya sido Salvador Reyes Nevares uno de los primeros en asomarse a este juego de correspondencias, cuando el 22 de noviembre de 1953 publica en Novedades el artículo "Los cuentos de Juan Rulfo". Allí sugiere que

Rulfo consigue descripciones por entero eficaces y sobrias a base de suprimir completamente el adjetivo... Con líneas más que con colores, como en ciertos cuadros de Orozco, en que prevalece el trazado sobre los elementos cromáticos...<sup>2</sup>

Arturo Souto Alabarce, aludiendo a la tierra del escritor jalisciense y siguiendo la línea del crítico

<sup>1</sup>Juan Rulfo. Homenaje Nacional. México, INBA-SEP, 1980.

<sup>2</sup>Salvador Reyes Nevares. "Los cuentos de Juan Rulfo", en México en la Cultura, n. 244, 22 de noviembre de 1953, p. 2.

anterior, se vale del discurso de la plástica para connotar el estrecho vínculo existente entre el autor de El Llano en llamas y el muralista citado por Reyes Nevares:

Su terruño ha dado grandes artistas; y en vez de germinarlos elocuentes, policromos, sensuales, tiende a formarlos introvertidos, patéticos, como figuras en claroscuro de un aguafuerte. Así son los personajes de Rulfo: tan intensos, tan acusados sus trazos, que más parecen grabados que hombres. Es indudable que entre Orozco y Rulfo hay una relación estrechísima; también aquél tiende al aguafuerte, a la sombra que define. Y a veces, ambos llegan a la caricatura, extremando las líneas de tal manera que se pierde todo realismo.<sup>3</sup>

En el mismo orden que Salvador Reyes Nevares y Arturo Souto Alabarce, Carlos Fuentes percibe sutilmente (un considerable número de años después) la atmósfera "plástica" que subyace en el interior de la novela de Juan Rulfo, cuando argumenta que:

La pasión por Susana San Juan coloca a Pedro en el margen de una realidad mítica que no niega la realidad histórica, sino que le otorga relieve y color, tonos de contraste --Rulfo a veces se parece a los maestros del blanco y negro, Goya y Orozco-- que, de hecho nos permiten entender mejor la verdad histórica.<sup>4</sup>

Uno de los primeros críticos --al menos en México-- que asoma la posibilidad de vínculo entre el mundo de la imagen técnica y el mundo de la palabra en Rulfo es Fernando Benítez, quien publica en Inframundo<sup>5</sup> "Conversaciones con

<sup>3</sup>Arturo Souto Alabarce. "La técnica 'tremendista' de Juan Rulfo", en Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo. Selección de Alejandro Sandoval, Felipe de Jesús Hernández y Arturo Trejo. México, Delegación Cuauhtémoc, 1986. p. 14. Este ensayo fue publicado por vez primera en la revista Ideas de México, 2a. época, año IV, v. I, n. 4, marzo-abril de 1954, pp. 182-184.

<sup>4</sup>Carlos Fuentes. Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México, FCE, 1990. p. 154.

<sup>5</sup>Inframundo. El México de Juan Rulfo. 2a. ed. México, Ediciones del Norte, 1983. Según Yvette Jiménez de Báez,

Juan Rulfo", en reconocimiento a la labor fotográfica del ya famosísimo escritor jalisciense. Allí dice al respecto lo siguiente:

Cuando recorría el país en otros años, le gustaba la fotografía. Sus fotos --que hoy se publican--, retienen el misterio de Pedro Páramo o de El Llano en llamas; mujeres enlutadas, campesinos, indios, ruinas, cielos borrascosos, campos resecos. Una poesía de la desolación y una humanidad concreta, expresa un mundo que está más allá del paisaje y de sus gentes, construido en blanco y negro, con gran economía y nobleza. Lo que su ojo veía el escritor lo llevaba a las letras.<sup>6</sup>

En ese mismo libro, Carlos Monsiváis hace señalamientos sobre las correspondencias instauradas en Pedro Páramo, que van desde las naturalmente literarias hasta las cinematográficas:

¿De qué modo se entreveran y funden en esta obra las distintas tradiciones históricas y literarias? A través de un deseo que hoy llamaríamos desmitificador, en donde participan lo sombrío de las atmósferas y la verdad de los personajes. De allí, las correspondencias de Rulfo con los escandinavos Knut Hamsun y Halldor Laxness, el suizo Ramuz, el norteamericano Faulkner e incluso el Luis Buñuel de Los olvidados.<sup>7</sup>

A propósito de Los olvidados de Buñuel, el mundo que muestra el cineasta español en esta película de tema mexicano me condujo indefectiblemente a pensar en el

---

esta edición "reduce a noventa y seis las fotografías; cambia muchas de ellas, y varía casi todo el material que compone ese hermoso libro homenaje, en el cual, sin duda, debió intervenir el autor". "Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo", en Juan Rulfo. Toda la obra. Edición crítica. Claude Fell, coordinador. México, CONACULTA, 1992. p. 584.

<sup>6</sup>Fernando Benítez. "Conversaciones con Juan Rulfo", en Inframundo..., p. 4.

<sup>7</sup>Carlos Monsiváis. "Sí, tampoco los muertos retornan. Desgraciadamente", en Inframundo..., p. 30.

universo rulfiano. Tanto el escritor como el cineasta captan con singular maestría el mundo de violencia y muerte que signa a la sociedad mexicana de la época, especialmente en el sórdido territorio de los desposeídos, los marginados, es decir, "los olvidados". Pese a los indiscutibles puntos de contacto, entre ambos creadores se establece una marcada diferencia a nivel de los contenidos. El film de Buñuel cae en la nota moralizante y aleccionadora. Su visión en esta película es maniquea, mientras que Rulfo evita caer en esta trampa a la cual estaba acostumbrada la novela mexicana.

A raíz de la publicación realizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1980 en homenaje al autor de Pedro Páramo, edición sobre la cual ya he hecho algunos comentarios, apareció por esos días en Excelsior una pequeña nota anónima que pese a su brevedad apunta hacia uno de los objetivos fundamentales de esta tesis, y que suponemos escrita por Edmundo Valadés, en virtud de su papel de coordinador de la sección cultural del diario mencionado. En esas precisas líneas y en alusión al libro, dice que:

[...] resalta el arte fotográfico del propio Rulfo, pues en las cien copias allí incluídas, hay una visión, aparte de los magníficos encuadres, del México rural, particularmente, vista con ojos perspicaces y que resaltan, en mucho, como un anticipo por medio de la cámara del mundo que luego describiría en sus dos libros. [...] La excelente calidad del Rulfo fotógrafo se extiende a otras temáticas, algunas urbanas, pero todo ello con un estilo característicamente rulfiano.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>Anónimo. "Como fotógrafo, Rulfo se adelantó a sus libros". Excelsior, 2 de octubre de 1980, sección Cultura, p. 1.

Por la misma época, el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli ahonda en este tipo de disertación con excepcional agudeza y visión crítica, cuando estudia el fenómeno Pedro Páramo:

La narración final orquestada en las sucesivas unidades narrativas --suerte de "fragmentos" de una totalidad-- no depende de las relaciones causales de la novelística tradicional, y muchas veces ordena las partes de su discurso por asociaciones de ideas o por imágenes (la imagen de la lluvia que une los recuerdos y episodios de la infancia de Pedro Páramo sería un ejemplo).<sup>9</sup>

Resultan particularmente significativos los comentarios, opiniones, acotaciones y disertaciones, que en torno a este fenómeno han enunciado los fotógrafos. Para Manuel Álvarez Bravo, el trabajo fotográfico de Juan Rulfo es paralelo a su obra literaria, y para su exesposa Lola, las fotografías del autor de Pedro Páramo son "reflejo de la capacidad de ver al pueblo mexicano con la magia que Rulfo siempre planteó".<sup>10</sup> Yoon Bong Seo, investigador de la Universidad de Guadalajara, siguiendo a Nacho López, uno de los fotógrafos más célebres de México, dice que:

[...] las fotos de Rulfo connotan lecturas que producen metáforas muy ligadas a sus constantes literarias, como son la aridez, paredes agrietadas, atmósferas opresivas, soledades y ecos en la lejanía. Rulfo logró un lenguaje fotográfico en el que la síntesis triunfa con el mínimo de elementos plásticos.<sup>11</sup>

<sup>9</sup>Jorge Ruffinelli. El lugar de Rulfo y otros ensayos. Xalapa, Universidad veracruzana, 1980: p. 34. El subrayado es mío.

<sup>10</sup>Citada por Angélica Abelleira en "El otro Juan Rulfo, el fotógrafo", en La Jornada, 11 de enero de 1986, p. 20.

<sup>11</sup>Yoon Bong Seo. "De la fotografía a la literatura. La luz... y Juan Rulfo", en Jalisco Hoy, Guadalajara, Jal., año 1, n. 17, 28 de junio de 1993, p. 51.

En el mismo ensayo, este investigador señala algo que me parece de capital importancia para mi propósito, cuando apunta que "La obra de Rulfo sufre una influencia en dos direcciones: del escritor hacia el fotógrafo y del fotógrafo hacia el escritor".<sup>12</sup>

De la nueva generación de fotógrafos, destacan por sus reflexiones acerca de la obra fotográfica de Rulfo, Rogelio Cuellar y Héctor García. El primero arguye que:

Rulfo fue un hombre que nos dio dos tipos de imágenes: una imagen literaria que es el universo y otro tipo de imagen que poca gente conoce, que es el aspecto visual, o sea sus fotografías... Y son de esos encuentros sustanciosos que uno tiene en la vida. Entonces Juan Rulfo me motivó por su imagen visual, a primera instancia.<sup>13</sup>

En un texto que se asemeja más a un ensayo que a una mera exposición, Héctor García, en un homenaje al desaparecido escritor jalisciense, pronunció las siguientes palabras:

Yo creo que él supo manejar magistralmente y se dedicó a formar un lenguaje fotográfico igual que él formó prácticamente una gramática y una prosodia que es la que es su creación, su universo. Yo creo que en la fotografía él también creó un universo y los literatos que ahora dicen que es un Rulfo menor, yo creo que se equivocan grandemente porque el creador, el artista Rulfo está en las imágenes realizadas con la fotografía, con la luz: él llegó a ser un maestro de la fotografía.<sup>14</sup>

De los estudios más recientes, destacan por su originalidad y densidad los trabajos de Julio Estrada,

<sup>12</sup>Ibidem, p. 50.

<sup>13</sup>Luis Miguel Rodríguez et al. "Juan Rulfo: un modelo difícil", en Homenaje a Juan Rulfo. Recopilación, revisión de textos y notas de Dante Medina. Guadalajara, U. de G., 1989. pp. 291-292.

<sup>14</sup>Ibidem, pp. 298.

Yvette Jiménez de Báez y Sergio López Mena, de este último, Los caminos de la creación en Juan Rulfo, verdadero esfuerzo de carácter filológico que pretende dar cuenta de las circunstancias socioculturales que interactuaron en el proceso de creación del escritor jalisciense. En este trabajo se enuncia con parquedad lo siguiente: "Educado en la fotografía, en el cine y en la música, no menos que en los murmullos de la conciencia, Rulfo escribe escenas eminentemente visuales y auditivas..."<sup>15</sup>

A propósito de lo auditivo, me parece de importancia capital referirme al libro El sonido en Rulfo, de Julio Estrada, texto que va en busca de las representaciones simbólicas a través de las modalidades sonoras subyacentes en El Llano en llamas y en Pedro Páramo. Es éste un libro pionero en cuanto al establecimiento de ciertas analogías entre la imagen iconográfica y el discurso narrativo procedentes de un mismo autor. Si bien pienso volver sobre esto con mayor profundidad durante el desarrollo de la tesis, me parece pertinente referirme a un episodio que se narra en la penúltima página del apéndice fotográfico del mencionado libro. En ella se estampa una anécdota que Rulfo le refirió al cineasta Oscar Menéndez en torno a una disputa ancestral que existe entre los indios mixes y los zapotecos para dirimir sus diferencias territoriales: para ello se valen de bandas musicales completas. Dicha experiencia

---

<sup>15</sup>Sergio López Mena. Los caminos de la creación en Juan Rulfo. México, UNAM, 1993. (Biblioteca de Letras) p. 81.



vivida por Rulfo no podía pasar desapercibida ante la lente de su cámara. Es muy significativa la apreciación que hace Julio Estrada en relación a este episodio:

Es singular que las fotos captadas por Rulfo en la sierra oaxaqueña parecen pertenecer al ambiente de las escenas descritas. Si se considera que las fotos fueron hechas dentro del período cercano al año 1955 --lo que coincide con la fecha de publicación de la novela--, es probable que ello hubiese influido sobre el autor en la confección de la escena final de las campanas en Pedro Páramo.<sup>16</sup>

Los intentos más acuciosos que se han emprendido para establecer un sistema de implicaciones mutuas entre el corpus iconográfico de Juan Rulfo y su literatura han sido los de Yoon Bong Seo e Yvette Jiménez de Báez, especialmente los de esta última. En cuanto a esta investigadora, me he podido percatar en el estudio de sus últimos trabajos de que sus esfuerzos apuntan en esa dirección temática, partiendo del mero señalamiento intrascendente en su libro Juan Rulfo: del páramo a la esperanza, cuando sostiene --por ejemplo-- que el escritor jalisciense "trabajó con los códigos cinematográfico y fotográfico, y es indudable la imbricación de ambos en el discurso literario",<sup>17</sup> hasta llegar a sugerir posibles vertientes de análisis en ambas *textualidades*, a nivel de perspectiva y focalización, temas y puntos de interés, atmósfera, ritmo y movimiento, en su ensayo más reciente, "Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo".<sup>18</sup>

<sup>16</sup>Julio Estrada. El sonido en Rulfo. México, UNAM, 1990.

<sup>17</sup>Yvette Jiménez de Báez. Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. México, FCE, 1990. pp. 40-41.

<sup>18</sup>Yvette Jiménez de Báez. "Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo", en Juan Rulfo. Toda la obra, pp. 583-608.

Por la forma analítica de su propuesta y por su carácter de antecedente más inmediato al meollo de esta tesis, me parece oportuno detenerme momentáneamente en este interesante trabajo. Yvette Jiménez de Báez asevera que la aparición del libro de fotografías de Juan Rulfo editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1980 la condujo a una lectura distinta de la narrativa rulfiana y en especial de Pedro Páramo, develadora, por la utilización de otra perspectiva crítica, de un sentido nunca sospechado. Según ella, el indicio revelador (un poco azaroso) se manifiesta en la disposición gráfica (estructural) de las fotografías de la primera edición (la de 1980), mas no en la segunda (la de 1983), por alteración deliberada tanto de la cantidad como del orden de las mismas. Cito a la mencionada autora:

Para encontrar ese detalle que importa destacar, me remito a las fotografías 30 a 35 de la primera edición. Estas constituyen el centro de la serie de fotografías que se refieren más directamente al imaginario literario de Rulfo (fotografías 1-74). En ellas es sorprendente y revelador que se haya omitido la numeración de la página 33, cifra de carácter cristológico. La fotografía de esta página destaca en el centro, algo desplazada hacia abajo, y apuntalada por un triángulo de luz, la figura de un niño arrodillado, vestido de blanco, que mira de frente al observador, con la cabeza descubierta y un amplio sombrero de paja que sostiene en las manos, cruzadas tranquilamente. Lo rodean, hasta abarcar casi todo el espacio restante de la fotografía, mujeres con la cabeza cubierta por un rebozo, algunas de las cuales llevan en sus brazos un niño pequeño; a una de ellas la acompaña otro niño del que sólo puede verse la cara y parte del lado derecho de su torso. Es claro que la focalización converge en esa figura central que, al mismo tiempo, forma parte del grupo y se distingue de él, en un contraste de luz (por el predominio del blanco sobre el tono agrisado del conjunto mayor) y de movimiento, pues las mujeres parecen seguir una línea en fuga hacia la derecha que se desplaza un poco de la

esquina superior izquierda hacia la esquina inferior derecha del plano visual, mientras el niño de rodillas mantiene una orientación vertical, de frente. Este doble movimiento combinado produce un ritmo en contrapunto, definitivo también en la escritura de Juan Rulfo.<sup>19</sup>

De factura más reciente es el trabajo de Marisa Giménez Cacho, editado en la revista Luna Córnea,<sup>20</sup> que no abunda en aportes significativos, excepto el de hacernos recordar los primeros intentos de Yvette Jiménez de Báez y de Julio Estrada por establecer analogías entre la fotografía y la literatura de Juan Rulfo.

Me parece pertinente cerrar aquí el capítulo, haciendo hincapié en que ningún estudioso ha ahondado en el asunto pese a las reiteradas llamadas de atención. Atender a este llamado ha sido mi principal preocupación, no sin antes haber dejado demostrado que las inquietudes en torno a este particular fenómeno (probablemente único en México) cuenta ya con una larga tradición.

---

19 *Ibidem*, p. 584 y ss.

20 Luna Córnea, n. 6, 1995.

## CAPITULO II. EL ESCRITOR Y SU MUNDO

Proceso de incorporación de lo fotogénico en el imaginario literario de Juan Rulfo. Relaciones de influencia e intercambio entre su quehacer artístico y las demás artes, plástica y cinematografía. El papel de José Clemente Orozco.

Difícil no comenzar este capítulo con una serie de preguntas: ¿Presenta verdaderamente la obra narrativa de Juan Rulfo elementos fotogénicos y plásticos? ¿Es mera casualidad el que tantos escritores y artistas se empecinen en hacer este tipo de señalamientos? ¿Es todo esto producto de la especulación colectiva; dirección nueva surgida a raíz del oleaje crítico y del palabrerío desatado después de su muerte? ¿Fue la edición de Inframundo el nuevo abrevadero de los críticos e intelectuales? ¿Fueron paralelas sus actividades fotográfica y literaria? ¿En qué momento se incorpora en su imaginario lo fotogénico, lo plástico y lo cinemático? ¿Hasta dónde es fundamental el influjo de Orozco? ¿Hasta dónde es decisivo el imaginario artístico social de la época? Estas interrogantes y muchas otras más podrían surgir de este inexplorado asunto. Mi intención no es agotarlas --al menos en este capítulo--, sino que, por el contrario, en él pretendo dejar asentadas las bases que permitan ver el proceso de gestación y formación de los

*códigos autorreferenciales*, dejando entrever que la salida a superficie de los mismos no es nada arbitraria. Del mismo modo, me propongo demostrar que la obra narrativa de Rulfo insurge en un momento de explosión artística multifacética, en donde la plástica, la narrativa, el cine y la fotografía, libraban una batalla fecunda para expresar una realidad insoslayable.

Me atrevo a decir que la actividad artística de Juan Rulfo comenzó desde muy temprana edad; desde su niñez, para ser más preciso. Nunca a un escritor de México le había pesado de manera tan definitiva su infancia, al grado de que dicha experiencia sufriría transformaciones con el transcurrir de los años hasta convertirse en uno de los productos artísticos más originales y perfectos que en su tradición se hayan escrito. Nunca un escritor de México había sido tan moldeado y castigado por el recuerdo. Nunca un artista de este país había sido tan irónicamente *autobiográfico*, tan permeado por la realidad real. Con ello no quiero decir que en El Llano en llamas o en Pedro Páramo existan cuentos o episodios que narren sucesos vividos literalmente por el escritor jalisciense, como podría pensarse; que determinados personajes de sus cuentos o de su novela tengan algo que ver con él; que el coronel de "Diles que no me maten", el hermano de Tanilo Santos en "Talpa", el narrador de "Es que somos muy pobres", o Juan Preciado en Pedro Páramo, por tan sólo referirme a algunos casos, sean personificaciones deliberadas de Juan Rulfo. Lo

autobiográfico (nótese el carácter subrayado del mismo) no lo sugiero en el sentido tradicional del término, razón por la cual se hace necesaria una redefinición. Tomo lo autobiográfico en su dimensión simbólica. Es archisabido que Rulfo no transcribe su realidad, sino que la re-escribe, la re-crea; tampoco la inventa, más bien la re-inventa. A la luz de los últimos descubrimientos de carácter biográfico, la obra del escritor jalisciense empieza a cobrar un sentido nuevo en lo que respecta a su proceso de gestación. Esos descubrimientos son develadores de mecanismos que permanecieron soterrados en el inconsciente de nuestro escritor durante muchísimo tiempo, para posteriormente insurgir como conciencia transformada en producto literario. Rulfo asoma de modo subliminal los pormenores de este proceso así: "Ignoro de dónde salieron las intuiciones a las que debo Pedro Páramo. De pronto a media calle se me ocurría una idea y la apuntaba en papelitos verdes y azules".<sup>1</sup>

En un ensayo publicado en La Jornada Semanal, Francisco Javier Ramos consigue develar a base de entrevistas realizadas a hermanos, amigos de la adolescencia de Juan Rulfo y otras personalidades de su tierra natal, arcanos significativos de su proceso creador. Estas entrevistas --según dato del autor del ensayo-crónica--, que fueron realizadas entre octubre y noviembre de 1987, inéditas hasta febrero de 1995, presentan la curiosa particularidad a la cual haré referencia. A decir de Francisco Javier Ramos, el

<sup>1</sup>Los murmullos..., p. 21.

primer contacto significativo de su búsqueda lo obtuvo en la persona de Federico Munguía, quien hacía las veces de cronista e historiador del pueblo de Sayula, y que al parecer tenía escritas algunas semblanzas en torno a la familia del afamado escritor. Siguiendo a Munguía, allí se señala que en 1893, fuera del seno familiar de los Rulfo, se cometió el brutal asesinato de un hacendado poderoso de la región, José Bobadilla, quien a su vez era compadre del abuelo paterno de Juan:

Esa muerte --dice el cronista e historiador-- causó un trauma en el sur de Jalisco e incluso en todo el país, pues en esos tiempos porfirianos no se sabía de muchos crímenes. Bobadilla estaba sentado en un equipal, a la puerta de su casa, con la cara tapada con un pañuelo. Un mozo se paró ante él con el pretexto de pedirle trabajo y entonces le enterró un puñal en el corazón.

En la casa paterna de Rulfo ésa fue una bomba, el relato se comentó en la familia muchísimas veces, y luego los hijos lo siguieron platicando; él pudo conocer con detalle esta historia.<sup>2</sup>

Este pintoresco personaje, símbolo de la memoria del pueblo, conduce al acucioso investigador hasta la casa de Eva Pérez de Rulfo, hermana del autor de Pedro Páramo, quien rememora pasajes de honda y tierna significación familiar:

Mi abuelita María Rulfo [...] se afligía al pensar que su apellido se iba a acabar. Un día le dijo a Juan que no quería que su apellido se perdiera, por eso él se puso Rulfo, y toda la familia ha seguido el apellido; están los Pérez Rulfo, los García Rulfo. Pero Juan sólo se dejó el Rulfo.<sup>3</sup>

De los labios de Eva se desgrana un dato que va a hacer corroborado más adelante por el testimonio de su hermano

<sup>2</sup>Francisco Javier Ramos. "Por los páramos de Juan Rulfo", en La Jornada Semanal, n. 297, 19 de febrero de 1995, p. 29.

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 30.

Severiano Pérez Rulfo Vizcaíno, el cual tiene que ver con la aparición de la actividad fotográfica en nuestro escritor, empresa que, según declaración de la hermana, empezó muy joven, desde los días mismos en que estudiaba en el colegio Luis Silva de Guadalajara, por 1932:

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.<sup>4</sup>

Del mismo modo, Severiano, quien era tres años mayor que él y había compartido con Juan la vida en el internado, narra las dedicaciones de éste:

Quando terminó la escuela en el Luis Silva yo tenía como 17 años [lo que quiere decir que Juan tendría unos 14] 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 aí (*sic*) a la una o dos de la mañana.<sup>5</sup>

El dato es verdaderamente relevante, en virtud de que pone al descubierto a un Rulfo fotógrafo que apenas se inicia, demasiado cercano a los momentos más desgarradores de su vida, en que forzosamente tiene que presenciar inexplicables guerras, saqueos, violaciones y asesinatos. El proceso mental de Rulfo es tan sensible como una película. Nuevamente, en boca de Eva, que no por casualidad se ha vuelto en progenitora de sentido, se enuncia uno de los episodios más traumáticos y significativos que en la vida

---

<sup>4</sup> *Idem*

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 31.



del escritor jalisciense se hayan podido suscitar: la muerte de su padre. Sus palabras reafirman la génesis del sustrato autobiográfico que siempre barruntaba:

[...] la que más le impactó a Juan fue la muerte de mi papá, luego la de mi mamá. En el cuento "Diles que no me maten" yo pienso que habla sobre la muerte de papá. El que lo mató se apellidaba Nava, y en el cuento también se apellida así el asesino.<sup>6</sup>

Para finalizar con su crónica, Francisco Javier Ramos trae a colación las experiencias vividas por Ricardo Serrano con Juan Rulfo, durante su etapa de estudiantes en el Seminario Conciliar del Señor de San José, en Guadalajara, en el período que va de 1932 a 1934. Este señor, a quien Rulfo bautizó como "el poeta", recuerda "intensos momentos" compartidos con el futuro escritor. Lo recuerda pícaro y humorista, talentoso, lector voraz de los clásicos, entre tantos, de Homero, Virgilio y Horacio; pero muy especialmente de Dante. En opinión de Serrano, en la obra máxima del poeta florentino fue donde Rulfo encontró la clave de su obra inmortal. Pero hay más, y esto sí fulminante, pues él está totalmente convencido de que Pedro Páramo sí es una novela autobiográfica:

[...] declara conocer al hombre que le sirvió de modelo para crear a ese personaje -- 'un verdadero cacique de San Gabriel con quien compartí parrandas en los bares de esta ciudad'-- y a la Susana San Juan de carne y hueso. Pero se niega a identificarlos porque, dice, aún viven.<sup>7</sup>

De no ser una hábil ficción borgeana todo lo que el Sr. Francisco Javier Ramos ha develado con sus entrevistas, se

<sup>6</sup> Idem

<sup>7</sup> Ibidem, p. 33.

está en presencia de importantísimos elementos generadores de sentido en la obra de Juan Rulfo. Por muy escasos que sean los datos, a la luz de los mismos es notable ver cómo el fenómeno de persistencia de la memoria fue enriqueciendo su imaginario literario. No me parece nada casual que el suceso más trascendental de su vida, como lo fue la muerte de su padre a manos de un extraño, *mutatis mutandis*, sea uno de los motivos más recurrentes a lo largo de su obra narrativa, instaurado en el discurso como dicotomía conflictual padre/hijo. Ejemplos de esta recurrencia serían: "Diles que no me maten", "Paso del Norte", "No oyes ladrar los perros", "La herencia de Matilde Arcángel", y por supuesto, Pedro Páramo.

Más que en artificios e invenciones literarias, la obra narrativa de Juan Rulfo está fundada en el recuerdo, en crudas estampas que lo marcaron indeleblemente para toda la vida.<sup>8</sup> El impacto visual y emocional puede activar en la mente del hombre una especie de principio *fotogénico*, máxime cuando se trata de un niño. Para ello se hace necesario dejar de lado el sentido más usual de esta expresión, como cualidad natural que tienen algunas personas de salir "más o menos bien" en las fotografías. Asumo, en cambio, el sentido etimológico, el cual define lo *fotogénico* como la capacidad que tienen algunas sustancias o cuerpos de impresionar la

---

<sup>8</sup>Años más tarde, Blas Galindo lo recordaría como "solitario, casi arrinconado en las fiestas, en las recepciones. Y cuando hablábamos era para hacer recuerdos de la infancia", en Los murmullos..., p. 62.

luz. Que no quepa duda de que, cuando lo aplico a mi caso, lo hago en un sentido estrictamente metafórico, pero adscribiéndole los mismos principios operativos. La persistencia del recuerdo en la memoria actúa como principio fotogénico; lo que insistentemente se recuerda es porque ha sido verdaderamente *impresionable*; y generalmente este fenómeno entra por la vista. Naturalmente que es posible recordar también olores, sonidos, sabores y hasta los sueños; pero los mismos siempre irán acompañados de una imagen gráfica. Cuando se recuerda, el suceso recordado casi siempre se vislumbra como un segmento de algo, circunscrito a un espacio y a un tiempo inmodificables; es decir, a un cronotopo en el cual nuestra voluntad no puede participar. Difícilmente se puede recordar un mismo suceso con matices, con perspectivas distintas, puesto que el mecanismo de su fijación en la memoria actúa como una cámara fotográfica. La mente registra precisamente lo que más nos asombra, resguardando la imagen con callado recelo en el archivo secreto de lo inolvidable. Si bien este fenómeno es consustancial a todo el género humano, no en todas las personas funciona de la misma manera ni todos emprenden el camino del arte para poder expresarlo. La intensidad del recuerdo tiene mucho que ver con la sensibilidad del ser, con esa cualidad natural que tienen algunas personas de ser más o menos *impresionables*. Tener sensibilidad es también saber mirar, es tener bien educada la capacidad de observación; recordar es una de las más extrañas formas del

mirar. Rulfo está bastante imbuido de todo este proceso, y con palabras de Emmanuel Carballo podríamos decir que:

A Rulfo lo estimula preferentemente la vista. La naturaleza y sus habitantes estáticos y dinámicos ejercen sobre él poderoso hechizo. Paul Morand definía el tipo visual, su tipo, de esta manera: 'me cuesta menos trabajo ver que pensar'. Si a este estímulo añadimos el motivo, está completo el cuadro de incitaciones que impulsan a Rulfo a escribir sus cuentos.<sup>9</sup>

Otro caso aleccionador de impresión fotogénica en el imaginario artístico de Juan Rulfo, lo ilustra Elena Poniatowska en sentido metafórico, cuando trae a superficie episodios trascendentales que marcaron para siempre la frágil existencia del escritor. Por todos es conocido que durante la guerra de los Cristeros, suscitada en los años 20s, era "pan nuestro de cada día" encontrarse con ajusticiados burlescamente colgados de los postes del telégrafo o de cualquier otro palo. No se requiere de demasiado vuelo de la imaginación para pensar que el joven Juan debió haber visto estos cuadros con normal y significativa frecuencia:

También a él lo colgaron de un poste del telégrafo, también él se bambolea desde entonces, porque no es cierto que su mamá no le tapó nada, María Vizcaíno murió cuando él tenía diez años y antes él alcanzó a ver todos los monigotes con el rostro renegrido meciéndose al viento, con la soga al cuello. También a él le fue mal y ha andado desde entonces por allí desparramado. Los vio y los sigue viendo y los mantiene indelebles pegados a la frente, allí mismo donde ahora les ponen una estrellita de oro a los niños bien portados.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Emmanuel Carballo. "Arreola y Rulfo", en Juan Rulfo. Toda la obra, p. 702.

<sup>10</sup> Elena Poniatowska. "¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo", en Inframundo..., p.46.

En uno de sus cuentos más descollantes, "El Llano en llamas", Juan Rulfo refiere esta traumática experiencia con descarnado y sin igual realismo, cuando pone en boca de uno de sus personajes, el *Pichón*, la facultad enunciadora del discurso. Este carismático militante de las filas cristeras, ya en desbandada con algunos de sus compañeros y quien estuviera a las órdenes del terrible Pedro Zamora (al parecer caudillo histórico), cuenta el episodio de la siguiente manera:

Era raro que no viéramos colgado de los pies a alguno de los nuestros en cualquier palo de algún camino. Allí duraban hasta que se hacían viejos y se arriscaban como pellejos sin curtir. Los zopilotes se los comían por dentro, sacándoles las tripas, hasta dejar la pura cáscara. Y como los colgaban alto, allá se estaban campañeándose al soplo del aire muchos días, a veces meses, a veces ya nada más las puras tilangas de los pantalones bulléndose con el viento como si alguien las hubiera puesto a secar allí...<sup>11</sup>

Haciendo abstracción para forzar la realidad, estos cuadros, que debieron haber sido cotidianos en el sangriento mundo del pequeño Rulfo, no se hubieran escapado de ser registrados fotográficamente por su sensibilidad creadora, de haber tenido él la oportunidad de hacerlo.

Establecidos los parámetros más remotos de su irrefutable iniciación artística, habría que preguntarse hasta dónde este oficio aparentemente anodino y de obligada manipulación técnica, se fue formalizando en instrumento ingenioso, proclive a constituirse en una muy peculiar manera de relacionarse con las cosas y con el mundo. Es

<sup>11</sup>Juan Rulfo. El Llano en llamas. México, FCE, 1991. pp. 97-98.

decir, de convertirse en artífice modelador de una visión de mundo.

Hay que recordar que en sus tiempos de adolescente Juan fue un gran viajero, y que no escatimaba en razones cuando se le presentaba la primera oportunidad de salir. Era un incansable y solitario caminante. Fue amante de las grandes alturas y de las inmensas soledades. Ascendió incontables veces el Nevado de Toluca, el cerro del Ajusco y el mítico Popócatépetl, que a decir de López Mena "era el sitio mejor para observarse a sí mismo, para sus monólogos recurrentes".<sup>12</sup> Las más invisitables entrañas del país las caminó, las vio y las fotografió. Y si bien esta actividad u oficio de aprehender al mundo a través de la fotografía la inició, como se ha visto, desde que era imberbe, la misma se fue intensificando y enriqueciendo durante su trabajo como vendedor de cauchos en la Goodrich Euzkadi, desde 1947 hasta 1954, en el que recorrió con su camión repartidor y con su cámara los más inverosímiles recovecos de la geografía nacional. Para muestra, téngase presente la exposición realizada durante los meses de octubre y noviembre de 1994, en el Museo de Arquitectura del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, en donde fueron puestas a los ojos del público cerca de 150 fotografías (la mayoría inéditas hasta entonces) de Juan Rulfo, cuya unidad temática era la arquitectura de México, y que fueron tomadas a principios de los 50s, como podía colegirse de los datos allí consignados.

<sup>12</sup>Sergio López Mena. Op. cit., p. 63.

En una entrevista realizada por José Emilio Pacheco, en 1959, y que apareció posteriormente en el polémico libro Rulfo en llamas, el autor de Pedro Páramo deja traslucir significativos pormenores de su actividad creadora, que reflejan esa doble naturaleza (o la única e indivisa naturaleza) que lo motivó hasta el fin de sus días, aunque para hablar de su quehacer artístico haya pecado de excesiva modestia:

No soy un escritor profesional. Para mí el único oficio es el de vivir. La literatura es un pasatiempo que comparto con mi otra gran afición, la fotografía. A veces siento ganas de salir al campo con mi cámara; otras, de quedarme en casa leyendo. El escritor no debe desvelarse por tener un oficio. El oficio es para los carpinteros. Si el escritor lo adquiere ganará en artesanía lo que pierda en autenticidad.<sup>13</sup>

Que Rulfo haya tomado conciencia o no de las serias implicaciones que pudo haber tenido sobre su obra literaria el arte de la fotografía, no es asunto que voy a deslindar aquí, pero es muy probable que éste haya ejercido inconscientemente sobre él un fuerte influjo<sup>14</sup>, por ese afán existencialista que nos convoca a considerar a nuestra época --según palabras de Susan Sontag-- como nostálgica, "...y

<sup>13</sup>José Emilio Pacheco. "Juan Rulfo en 1959", en Rulfo en llamas. 2a. ed. México, U. de G.-Proceso, 1988. pp. 219-220.

<sup>14</sup>A decir de Marisa Giménez Cacho, los años de producción fotográfica de Juan Rulfo, que ella estipula entre los que van de 1940 hasta 1958, "coinciden con los de creación literaria. Esta coincidencia cronológica es elocuente. Sin duda, aquellos fueron años de gran intensidad. Literatura y fotografía fueron los lenguajes de que se valió Rulfo para construir esa realidad, yo agregaría poética, que no deja de asombrarnos. Estas dos formas de expresión corresponden a búsquedas paralelas y obedecen a necesidades intrínsecas". "Juan Rulfo, Fotógrafo", en Luna Córnea, n. 6, 1995, pp. 51 y 54.

las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. Casi todo lo que se fotografía está impregnado de patetismo por el sólo hecho de ser fotografiado".<sup>15</sup>

Ese mundo agreste que paulatinamente fue revelándose a través de la indiferente *objetividad* de la lente, fue surtiendo en la psique del escritor potencial un efecto estético. Al enseñarle un nuevo código visual, la fotografía fue alterando indefectiblemente su modo de ver al mundo. No sólo se convirtió en una extraña y original gramática, sino que impulsó al artista a parapetarse de una especial ética de la visión (Sontag). Bong Seo afirma al respecto:

La fotografía es una recreación emocional de la experiencia. Los fotógrafos interesados en captar la verdadera imagen, el rostro de la realidad, son creadores de una visión. Si el fotógrafo es artista, no sólo reformula el campo y el significado de la fotografía, sino que propicia una estética incluso fuera de la actividad fotográfica, esto es, un modo de organizar la sensibilidad, el contexto de la relación entre lo que percibimos e imaginamos.<sup>16</sup>

En una conversación con Fernando Benítez publicada en Inframundo, el escritor jalisciense hace una importantísima revelación de su poética creadora, en palabras que son paradigma no sólo de una inusitada y personal manera de escribir, sino de aprehender --además-- al universo:

Debo decirte que mi primera novela estaba escrita en secuencias, pero advertí que la vida no es una secuencia. Pueden pasar los años sin que nada ocurra y de pronto se desencadena una multitud de hechos. A cualquier hombre no le suceden cosas de manera

<sup>15</sup>Susan Sontag. Sobre la fotografía. Barcelona, EDHASA, 1989. p. 25.

<sup>16</sup>Yoon Bong Seo. Op. cit., p. 51.



constante y yo pretendí contar una historia con hechos muy espaciados rompiendo el tiempo y el espacio.<sup>17</sup>

Estas breves palabras son reveladoras de un estado de conciencia profundamente interiorizado, que no puede proceder de ninguna otra parte que no sea del catequizante mundo de la experiencia. Dos cosas trascienden para mí del enunciado de Rulfo: la primera, cuando prescinde de lo *cinemático* para el tratamiento de la vida, al afirmar que ésta no se suscita en secuencias (como el film) y, la segunda, cuando opta por lo *iconográfico*, al referir que la elaboración de Pedro Páramo respondía a la pretensión de contar una historia con hechos muy espaciados entre sí, fragmentando el tiempo y el espacio, como lo hace la fotografía.

Cualquiera pudiera pensar que todo en Rulfo es reducible a lo fotográfico o que todo podría explicarse a través de ello. Cuando Rulfo vino al mundo éste se encontraba en pleno proceso de transformación social, científica y técnica. En el exterior del país había culminado exitosamente una revolución proletaria y las principales potencias europeas se encontraban sumidas en una guerra cruenta y desgastadora. Había una verdadera efervescencia plástica y literaria, y el llamado Séptimo Arte ya había producido indiscutiblemente algunas de sus más trascendentales películas. Del mismo modo, en el interior del país también había cristalizado una revolución de

---

<sup>17</sup>Fernando Benítez. "Conversaciones con Juan Rulfo", en Inframundo..., p. 6.

carácter nacional y se vislumbraba otra de connotación eminentemente religiosa. El movimiento plástico empezaba a despuntar con inusitado ímpetu y se iba apropiando del imaginario colectivo y de las inquietudes del sentir nacional. Si bien el mundo del celuloide estaba muy lejos de alcanzar los niveles europeos y norteamericano, empezaba ya a asentar las bases de su ulterior desarrollo. Años más tarde, este importantísimo vehículo expresivo jugaría un papel decisivo en la formación intelectual de muchos mexicanos, al llevar a la pantalla, episodios trascendentales del acontecer nacional, y muy especialmente, de la Revolución Mexicana. Los nacionales que no vivieron en carne propia esta conmoción social o la vivieron muy tangencialmente, supieron de ella --en gran medida-- a través del cine. Con películas como ¡Vámonos con Pancho Villa! (1935), de Fernando de Fuentes; Allá en el Rancho Grande (1936), del mismo director; La Adelita (1937), de Guillermo Hernández Gómez; Con los dorados de Villa (1939), de Raúl de Anda; Los de Abajo (1939), de Chano Urueta; Flor Silvestre (1943), de Emilio Fernández; Si Adelita se fuera con otro (1948), de Chano Urueta; ¡Viva Zapata! (1952), de Elia Kazán y La Escondida (1955), de Roberto Gavaldón, por tan sólo mencionar algunas, fue como gran parte de los mexicanos y el resto del mundo se pusieron al día con esta cruda y legendaria realidad. De este proceso no pudo escaparse Rulfo, que si bien no tuvo tiempo de presenciar los estragos de la Gran Revolución, sí vivió tangencialmente

la guerra de los Cristeros, como ya se ha señalado. Es de suponerse que, por una parte, él haya vivido toda esta turbulencia a través de lo cinético, sin llegar a descartar los múltiples mecanismos articuladores de los cuales se vale la cultura para que haya asimilado todo este proceso revolucionario, a tal grado de llegar a considerársele --en palabras de Silvia Lorente-Murphy-- como uno de sus principales expositores: "La Revolución Mexicana y su secuela la guerra de los Cristeros, lograron transmitir al mundo una imagen radiográfica de la esencia mexicana, y Rulfo es parte importante de esa imagen".<sup>18</sup> Y por la otra, que haya encontrado esa realidad en textos literarios, como él mismo se lo refiere a Joseph Sommers en clásica entrevista publicada en el suplemento "La Cultura en México", del diario ¡Siempre!, el 15 de agosto de 1973, en donde dice: "... la novela de la Revolución Mexicana me dio más o menos una idea de lo que había sido la Revolución. Yo conocí la historia a través de la narrativa. Ahí comprendí qué había sido la Revolución. No me tocó vivirla".<sup>19</sup>

Otra vertiente cultural que impregna el imaginario artístico de Juan Rulfo proviene, en línea directa, del movimiento plástico que surgió (en 1921) de la revolución de principios de siglo, y no es otro que el muralista. Y es que el tratamiento dado en la narrativa rulfiana en cuanto a

<sup>18</sup>Silvia Lorente-Murphy. Juan Rulfo: Realidad y mito en la Revolución Mexicana. Madrid, Pliegos, 1988. p. 17.

<sup>19</sup>Joseph Sommers. La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas. México, SEP/Setentas, 1974. p. 18.

ambientación, manejo psicológico de sus personajes y poder de síntesis, no se aleja mucho del dado, en el mismo orden de sentidos, por los maestros del *gouache*; como trataré de demostrarlo líneas más abajo.

Hay que tener muy presente que la obra de Juan Rulfo aparece cuando el proceso de interdependencia entre las distintas artes se encontraba en plena efervescencia y estrechaba cada día sus lazos. A Rulfo no sólo hay que verlo como el exponente máximo y más decantado de una inveterada tradición literaria, sino como el vórtice de un proceso más abigarrado y complejo. Su obra es la suma, el epítome de toda una tradición cultural. En este sentido, cobran particular valor las palabras de Mario Praz, quien arguye que "cada arte contiene, a través de la memoria, a todas las demás".

Cuando Rulfo empieza a publicar sus primeros textos y sus primeras fotografías, por la década de los cuarenta, el país experimentaba un franco retroceso en cuanto a la defensa de los principios revolucionarios heredados por Lázaro Cárdenas. Aunque sus medidas revolucionarias, tales como reforma agraria, expropiación petrolera, educación socialista y mayor apertura democrática, se convertían en franco beneficio para la mayoría del pueblo, también es cierto que se generaba un gran resentimiento entre los terratenientes y los capitalistas del país.<sup>20</sup> Tanto el

---

<sup>20</sup> José Agustín. Tragicomedia mexicana 1. México, Planeta, 1994.

período presidencial de Avila Camacho (1940-1946), como el de Miguel Alemán (1946-1952) aprovechaban la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial para impulsar el desarrollo industrial de la nación, a la vez que daban cabida a un reacomodo de las fuerzas sociopolíticas que para entonces estaban en pugna.

En el plano internacional eran ya celebridades William Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Proust, Lorca, Bretón, Sartre, Camus, Gerardo Diego, Alberti, Cela, Gorky, Sholojov, Estuchenko, Rilke, Pavese, Pessoa, Cernuda, Picasso, Dalí, Chagall, Artaud, Tomas Mann, Knut Hamsun, Halldor Laxness, Virginia Woolf, entre muchísimos otros más. En Latinoamérica, todavía se hacían sentir Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Ciro Alegría, Icaza, Guimaraes Rosa, César Vallejo, Huidobro y el pintor Armando Reverón; y empezaban a figurar Borges, Alejo Carpentier, Neruda, Miguel Angel Asturias, Cortázar, Lezama Lima, Graciliano Ramos, Uslar Pietri, Roa Bastos, Otero Silva, Wilfredo Lam y Guayasamín, entre muchísimos otros más.

De los directores del Séptimo Arte eran ya famosos, entre otros, Orson Welles, Mijail Room, Hitchcock, Dieterle, Carné, Steinhoff, Curtiz, Kurosawa, Raisman, Buñuel, Bergman, Litvak, Rosellini, Cocteau, Yoshimura, Guerassimov, Bresson y Sergei Eisenstein. De este último diría Luis Cardoza y Aragón que:

No es sólo uno de los clásicos de la cinematografía, de los creadores más extraordinarios, sino el fundador de las corrientes que dio en México los mejores frutos. Su

influencia fue capital [...] y sólo puede compararse, en el terreno de la imagen, con lo óptimo de la plástica mexicana.<sup>21</sup>

En el arte de la fotografía fija eran super renombrados Edwar Weston, Robert Capa, Cartier-Bresson, Man Ray, De Bill Brandt, Paul Citroën, Jacques-Henri Lartigue, Brassai y André Kertész, entre otros.

Por ese entonces llenaban las salas de los cines, películas como Bodas de sangre (1938), de Guibourg; La gran muralla China (1938), de She Ton-San; Alexander Nevski, de Eisenstein; Cumbres borrascosas (1939), de Wyler; Lo que el viento se llevó (1939), de Fleming; El gran dictador (1940), de Chaplin; Ciudadano Kane (1941), de Orson Welles; Casablanca (1942), de Curtiz; La toma de Singapur (1943), de Koji Shima; El cielo de Moscú (1944), de Raisman; Gran Casino (1945), de Buñuel; Crisis (1946), de Bergman; El extranjero (1946), de Welles; Alemania, año cero (1948), de Rossellini; Brindis a Manolete (1948), de Florián Rey; Nido de víboras (1949), de Litvak; La Cartuja de Parma (1948), de Jaque; La joven guardia (1948), de Guerassimov; El perro callejero (1949), de Kurosawa; Okinawa, de Milestone; ¿Quo Vadis? (1950), de Mervyn Le Roy; La señora de Fátima (1951), de Rafael Gil; Moulin Rouge (1953), de Huston y Viva Zapata (1952), de Kazan, entre otras de indiscutible calidad.

En el plano interior, Orozco, Rivera y Siqueiros dominaban el ámbito cultural y "habían pintado ya la parte

---

<sup>21</sup>Luis Cardoza y Aragón. Orozco. México, FCE, 1983. (Colección Breviarios) pp. 26-27.

medular de su obra".<sup>22</sup> Por su parte, empezaban a cobrar fuerza Rufino Tamayo, Juan Soriano, Carlos Mérida y Pedro Coronel. En 1940 se funda El Colegio de México y es dirigido por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas. Por ese entonces empiezan a repuntar los jóvenes escritores José Revueltas, Octavio Paz y Efraín Huerta; el primero de ellos con su novela El luto humano (1943) y su libro de cuentos Dios en la tierra (1944), y el segundo, con A la otra orilla del mundo (1942) y Libertad bajo palabra (1949). En 1941 los poetas Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer nos entregan los libros Décima muerte y Recinto y otras imágenes, respectivamente. Los poetas José Gorostiza y Jaime Torres Bodet se encontraban en su momento cumbre. Por esos años se estrenaron Aquí está el detalle (1940) y Ni sangre ni arena (1941), ambas con Cantinflas; Los de Abajo (1940), de Chano Urueta; La virgen que forjó una patria (1942), de Bracho; El peñón de las ánimas, en donde aparece por vez primera la que después se haría una estrella, María Félix, en compañía del charro cantor Jorge Negrete. En 1943 se llevaron a la pantalla tres grandes películas: Dofia Bárbara, interpretada por María Félix; María Candelaria y Flor Silvestre, ambas de Emilio Fernández; Gran Casino (1945), de Buñuel; Campeón sin corona (1946), de Galindo; La perla (1947), de Emilio Fernández, una de las cumbres cinematográficas de México en todos los tiempos, basada en la novela del escritor norteamericano John Steinbeck, quien a la vez había partido

<sup>22</sup>José Agustín. *Op. cit.*, p. 20.

para su argumento de un relato del Dr. Atl, pintor, escritor y vulcanólogo mexicano, e interpretada por uno de los galanes de la época, Pedro Armendáriz. Del mismo modo también se estrenaron Río escondido (1948), del ya famosísimo Fernández, y otro clásico de la época: Los Olvidados (1949), de Luis Buñuel.

En la década de los cuarenta, entre los cantantes más renombrados se hallaban Jorge Negrete, Pedro Infante, Agustín Lara, "El músico poeta", además de Pedro Vargas, Toña La Negra y Lucha Reyes. También destacaban las canciones de Tito Guízar, "El rapsoda de la canción mexicana". La canción popular proveniente de la "región planeca", especialmente de Jalisco, pronto se convertiría en el abrevadero de la conciencia nacional; y para entonces ya era famoso el Mariachi Vargas de Tecalitlán, según asienta López Mena.

Los principales diarios de la época eran El Universal, Excelsior, El Nacional y el izquierdista El Popular, entre otros. Se bebía mucho pulque, pues éste "era seña de identidad nacional. Se comían mucho las infinitas variaciones alimenticias de maíz: tortillas, sopes, picadas, tostadas, enchiladas, enfrijoladas, chalupas, tlacoyos..."<sup>23</sup>

Como lo demuestra Sergio López Mena en su libro, el año de 1944 fue realmente decisivo en la vertiente formativa de nuestro escritor. Por ese año ya circulaban revistas importantes, como: Universidad de México, Abside, El hijo

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 40.



pródigo, Cuadernos Americanos, Tierra Nueva y América; esta última revista fue patrocinada por el poeta Salomón de la Selva y dirigida por Marco Antonio Millán y Efrén Hernández. A decir de Salazar Mallén, en un café de chinos ubicado en la calle Dolores, concurrían semanalmente por las noches Rulfo, Rosario Castellanos, Lola Castro, Jaime Sabines, Efrén Hernández, Marco Antonio Millán, Sergio Magaña, Edmundo Valadés y él, entre otros.<sup>24</sup> La frecuencia a estas tertulias por parte de Rulfo dio pie para que un día Efrén Hernández lo invitara a formar parte de la plana colaboradora de la revista América, gesto que el todavía impensado autor de Pedro Páramo retribuyó en forma paulatina con sus cuentos "La vida no es muy seria en sus cosas", "Nos han dado la tierra", "Macario", "Es que somos muy pobres", "La cuesta de las comadres", "Talpa", "El Llano en llamas", "Diles que no me maten" y algo de primerísima importancia a mi propósito: un conjunto de once fotografías tomadas por él mismo, publicadas en el número 59 de la revista, correspondiente al mes de febrero de 1949. En ese mismo número salieron publicados un fragmento de novela intitulado "Abarca", de Efrén Hernández; unos poemas de Emilio Carballido; un texto de Agustín Yáñez, intitulado "Baralípton"; las "Elegías del amado fantasma", de Rosario Castellanos, y "Sueño de día" (radiodrama en un acto) de Rodolfo Usigli, entre otros textos. Me parece pertinente

---

<sup>24</sup>Rubén Salazar Mallén. "La castración de Juan Rulfo", en Los murmullos..., p. 208.

señalar que de las 11 fotografías de Juan Rulfo publicadas allí, algunas de ellas serían reproducidas años más tarde en Inframundo.

Hay que tener presente que cuando Rulfo da a la revista América su primer texto, intitulado "La vida no es muy seria en sus cosas", arguye López Mena, "la narrativa europea y norteamericana se inclina al análisis introspectivo existencialista. Rulfo también vive la preocupación profunda del ser del hombre, su razón, su destino".<sup>25</sup> En 1944, la ciudad de México, que ya tenía más de un millón de habitantes, contaba entre sus filas con un grupo de intelectuales exiliados españoles de primerísima línea, los cuales influían de modo notable en la cultura nacional, y marcaban rumbo en los diversos aspectos del acontecer científico e intelectual del país. Entre tantos, puede mencionarse a José Gaos, Adolfo Sánchez Vázquez, Enrique Diéz-Canedo, Dámaso Alonso, Wenceslao Roces, el poeta Agustí Bartra y Max Aub. Este último leyó en el mes de marzo de ese mismo año, ante la presencia de eminentes intelectuales, como Rómulo Gallegos, Manuel Altolaguirre, Juan Rejano y Octavio G. Barreda, su drama Morir por cerrar los ojos. En esos abigarrados cafetines de la ciudad, eminentes pensadores y escritores hispanoamericanos y del mundo convivían en infinitas y enriquecedoras tertulias, como afirma López Mena. Otro suceso de importancia capital en la formación artística de Juan Rulfo es el encuentro

<sup>25</sup>Sergio López Mena. *Op. cit.*, p. 60.

--posiblemente en el café Nápoles de Guadalajara-- con dos de los escritores que más incidieron sobre su personalidad artística y lo impulsaron a tomarse con seriedad el camino de las letras: Juan José Arreola y Antonio Alatorre. Ambos, fundadores en junio de 1945 de la revista Pan, la cual, pese a su breve existencia, jugó un papel fundamental en la formación literaria mexicana de la época. Para muestra de su singular trascendencia, podría decirse que en ella se publicaron (al igual que en América) por vez primera algunos cuentos de El Llano en llamas, algunos de Arreola y se publicaría la primera reseña crítica de Alatorre, como documenta Sergio López mena en Los caminos de la creación.

Por esos años salen a la luz libros trascendentales, como Los hombres del alba, de Efraín Huerta; Páramo de sueños, y un poco más tarde Imágenes desterradas, ambos de Alí Chumacero. En 1947 se puso en escena una obra cumbre de Rodolfo Usigli, El gesticulador. En 1948 llega Pablo Neruda a pedir asilo, y un año después se publican Nueva grandeza mexicana, de Salvador Novo; Varia invención, de Arreola y Los días terrenales, de Revueltas. Finalizando la década y principiando la otra, "lo mexicano" --impulsado en gran medida por el libro Para el perfil definitivo del hombre, de Samuel Ramos, publicado en la década anterior-- volvió a ponerse a la orden del día, pero no como una reflexión aislada, sino como toda una corriente de pensamiento que ha trascendido hasta hoy día, la del grupo Hiperión, formado en su mayoría por alumnos del filósofo español José Gaos; y

entre los cuales podría mencionarse a Leopoldo Zea, Emilio Uranga, Ricardo Guerra, Joaquín Sánchez McGrégor, Jorge Carrión y Jorge Portilla. Entre los libros y ensayos de esta pléyade que podrían destacarse estarían: Análisis del ser mexicano, de Uranga; "Mito y magia del mexicano", de Zea, y Fenomenología del relajo, de Portilla. Otro hito de la época en este orden de ideas pero en actitud independiente, lo constituyó El laberinto de la soledad, de Octavio Paz, publicado como libro en 1950. Pero si hay un libro que tuvo una insoslayable vitalidad en el desarrollo artístico de Juan Rulfo, ese fue Al filo del agua, de Agustín Yáñez, publicado en 1947. Por su sobria penetración y por su poder de síntesis, le concedo la palabra a Joseph Sommers, para que haga patentes los hallazgos significativos que Yáñez incorpora a la literatura de entonces:

El no sólo aplica conceptos europeos, como los de la psicología freudiana y una visión de la realidad que parece basarse en la dialéctica de Hegel y el relativismo contemporáneo, sino que imparte también un sentido de forma literaria y artesanía. Hacia este objetivo, él se aproximó a su obra con un conocimiento considerablemente mayor de la literatura mundial que el que poseyeron sus predecesores.

Yáñez mismo ha afirmado su interés consciente en Dos Passos mientras escribía Al filo del agua: 'Me propuse aplicar a un pueblo pequeño la técnica que Dos Passos emplea en Manhattan Transfer para describir la gran ciudad' <sup>26</sup>

Dentro del proceso formativo de Juan Rulfo, no puede dejar de señalarse el papel jugado por la narrativa

<sup>26</sup> Joseph Sommers. Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna. Caracas, Monte Avila, 1970. pp. 90-91. La cita de Yáñez está tomada por Sommers de una entrevista que le hiciera Emmanuel Carballo al autor de Al filo del agua.

norteamericana y europea de la época. Literatura que, como es obvio que sucediera, no podía pasar por desapercibida por un escritor tan acucioso como él. Pero lo que más destaca de esta búsqueda por parte de Rulfo en el perfil de otros horizontes, fue su insistente "manía", su "terquedad" --como en otra situación lo catalogara Augusto Monterroso-- de abreviar en los aljibes más exóticos de dicha tradición. Es decir, no por casualidad, la mayoría de los escritores por los cuales Rulfo siempre mantuvo especial simpatía, pertenecieron casi siempre al bando de la *contracultura*; o para decirlo con palabras del poeta David Huerta, sus "atmósferas extrañas" se inscribían en lo que podría denominarse vagamente como la "Europa excéntrica",<sup>27</sup> entre ellos Faulkner, Gorky, Hemingway, Knut Hamsun, Jean Giono, Ramuz, Halldor Laxness, Korolenko, Chéjov, el primer Camilo José Cela, Graciliano Ramos y Guimaraes Rosa. Al primero, Francisco Zendejas lo vincula con Rulfo (pese a que el escritor jalisciense afirmó en más de una ocasión no haberlo leído antes de publicar sus libros) en franca alusión a Pedro Páramo, cuando sugiere que en esta novela la "forma en que se relata la historia, el relato contenido en boca de múltiples personajes en tiempos diferentes [...] puede llevar al lector por la pista del Absalón, Absalón! de William Faulkner".<sup>28</sup> Y de escritoras como Emily Brönte,

<sup>27</sup> David Huerta. "Falleció anoche Juan Rulfo, a los 67 años", en Los murmullos..., p. 108.

<sup>28</sup> Francisco Zendejas. "Donde los sollozos hablan", en Los murmullos..., p. 198.

Katherine Mansfield y Elizabeth Bowen "Rulfo ha sabido esquilmar de ellas lo más noble, lo más profundo, para darnos al fin, en nuestro idioma, una técnica acorde con el tiempo en que vivimos".<sup>29</sup>

Otro gremio que no se puede soslayar en la senda evolutiva del artista es el de los fotógrafos. Ellos, no cabe duda, también formaron y forman parte del acervo nacional en su modalidad gráfica. Ellos también fueron y son forjadores de todo un imaginario; su actividad también es susceptible de incitar a la imaginación. Cuando Rulfo comienza a desarrollar este arte, entre la década de los 30s y la de los 40s, pero especialmente en esta última, ya eran clásicos en el medio Agustín Víctor Casasola, Guillermo Khalo, Hugo Brehme y Tina Modotti, y tanto Sergei Eisenstein, como Edwar Weston y Paul Strand, habían dejado lo mejor de sus enseñanzas en México, reafirmando así el camino estético a seguir.<sup>30</sup> Ya eran celebridades Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez, y un poco más tarde lo sería Lola Álvarez Bravo, esposa del primero. Para ese entonces empezaban a sobresalir Nacho López, Héctor García, Armando Salas Portugal, Antonio Reinoso, Walter Reuter, Manuel Carrillo, Kati Horna y Luis Márquez, entre otros, con una verdadera diáspora de tendencias y posibilidades. Sin querer forzar demasiado la argumentación, una conocedora

---

<sup>29</sup>Idem

<sup>30</sup>Memoria del tiempo. 150 años de fotografía en México. Estudio realizado por Francisco Reyes Palma. México, CONACULTA, 1989.

venezolana de la obra de Manuel Alvarez Bravo, señala ciertas correspondencias, a nivel simbólico y connotativo, entre su obra fotográfica y la novela Pedro Páramo. A decir de Mariana Figarella, una de las características más notorias de la fotografía de Manuel Álvarez Bravo

es que éstas se hallan impregnadas de una cualidad atemporal, de tiempo suspendido. Como si sus fotografiados, objetos, paisajes y personas, existieran más allá de un tiempo histórico y cronológico preciso, expresión de un tiempo mítico sin principio ni final. Esta cualidad quizás sería comparable en literatura, a la estructura cíclica propia de la novelística de otro gran creador mexicano, Juan Rulfo.<sup>31</sup>

A similitud del cosmos, la obra artística de nuestro autor hará manifiesta sus perceptibles relaciones y estrechos vínculos por donde quiera que se la mire. Nunca jamás escritura alguna de autor mexicano había llegado a tanto rezumo de vida. Nunca jamás por las páginas de un libro se había vertido con tanta sabiduría y tanto dramatismo la esencia cósmica de todo un pueblo. ¿Podía el conocimiento exclusivo de la literatura hacer que esto fuera posible? ¿Podría pensarse, acaso, que Pedro Páramo es tan sólo el producto más excelso de una tradición bien asimilada en lo que respecta a su género? ¿Para su conformación entraron en juego múltiples y complejos sistemas de significación? Dejo que sea el crítico Pupo-Walker quien lo explique:

---

<sup>31</sup>Mariana Figarella. "Modernidad y tradición en la fotografía de Manuel Alvarez Bravo", en separata de la revista enquadre (Caracas), n. 47, marzo-abril de 1994, p. 18.

La novela de Rulfo tiene hondas raíces en el pensamiento vitalista que se inicia con los postulados de Caso, Vasconcelos, y Samuel Ramos. Pensamiento que luego cobró forma artística en la pintura de Orozco y que sirvió de base a las geniales meditaciones de Octavio Paz. En suma, puede decirse entonces, que Pedro Páramo, quizá más que ninguna otra novela, emerge de los estratos más profundos de la cultura mexicana.<sup>32</sup>

Si bien la argumentación anterior no hace más que reafirmar la tesis que he venido demostrando, su enunciado contrasta sustancialmente en cuanto a los roles dados a las líneas de pensamiento y arte, con los del filósofo Leopoldo Zea. En cuanto al modo crítico y moderno de aprehender la realidad circundante, Pupo-Walker privilegia el papel jugado por los pensadores y filósofos; en cambio, Zea los jerarquiza de una manera bastante peculiar, invirtiendo los roles:

Los artistas, entre los cuales se destacan nuestros grandes pintores, fueron los primeros en orientar sus pupilas sobre la realidad mexicana captándola con sus pinceles. A estos artistas seguirían otros exponentes de la Cultura de México: literatos, científicos y filósofos.<sup>33</sup>

Pese a que el autor de Conciencia y posibilidad de lo mexicano pasa por desapercibido el papel jugado por Mariano Azuela en los muralistas, particularmente en Orozco, considero que sus señalamientos se apegan más a la verdad histórica que los del primero. Vale la pena señalar, sin embargo, en defensa de lo dicho por Zea, que la obra más trascendente del citado escritor, Los de abajo, fue

<sup>32</sup> Enrique Pupo-Walker. "Personajes y ambiente en Pedro Páramo", en Cuadernos Americanos, n. 6, noviembre-diciembre de 1969, p. 204.

<sup>33</sup> Leopoldo Zea. Conciencia y posibilidad de lo mexicano. El Occidente y la conciencia de México. 2a. ed. México, Porrúa, 1978. p. 16.



reconocida y valorada tardíamente por la crítica a mediados de la década de los 20s, momentos en que la pintura de José Clemente Orozco ya tenía algunos años realizándose en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria. Pese a esta involuntaria desavenencia histórica, la obra de Azuela en su conjunto ha sido justamente reivindicada, reconociéndosele su rol de pionera en el manejo de una técnica que buscaba expresar cabalmente los retos que le planteaba la modernidad; al mismo tiempo ha sido vista como abrevadero inagotable de los más importantes movimientos y tendencias artísticas del México contemporáneo. Siguiendo a Zea, parece válido decir que los muralistas enseñaron tanto a la sociedad como a los escritores a ver su realidad circundante de un modo distinto, si bien tenemos en cuenta que al momento de irrumpir este importante movimiento plástico, el cine se encontraba en estas latitudes en evidente estado embrionario. ¿Pero cómo lo lograban? En principio, hay que destacar que las pinturas muralistas llevaban insembrados (no sé si deliberadamente) algunos principios fundamentales del precinema, siendo el más patente y operativo de todos ellos la técnica del montaje; lo que le daba a las pinturas un poder narrativo y sugestivo inminente.

Con conocimiento de causa, José Revueltas arguye que tanto la obra del Dr. Atl, como la de Orozco, Rivera, Castellanos y Siqueiros, guardan en su interioridad algunos elementos estructurales de la técnica cinematográfica, especialmente la obra de este último:

Entre los pintores mexicanos Siqueiros es el que en una forma más consciente aplica a su pintura los principios del montaje cinematográfico. Empero, la naturaleza de su montaje podría calificarse, tan sólo, como un *montaje de movimiento*.

Todos los factores de su pintura --sigue Revueltas-- están destinados a crear la impresión de movimiento, o el movimiento mismo, si se quiere, y se desprecupan del problema vital, que es la creación de una síntesis del tiempo y del espacio.<sup>34</sup>

Dentro del contexto formativo de Juan Rulfo la presencia de José Clemente Orozco juega un papel significativo. Lo digo no solamente por el poderoso influjo que la obra plástica del muralista entraña en el seno de las distintas artes, sino además por su red de asociaciones e implicaciones con éstas. No está de más recordar que Orozco fue uno de los pintores mexicanos que más estrecharon vínculos con los escritores; uno de los que más extrajeron conocimiento de la gesta revolucionaria a través de la literatura. Arquetipo de este común acercamiento sería la versión en inglés que se hiciera de la novela Los de abajo, de Azuela, con dibujos del pintor de Zapotlán, ilustraciones que, a decir de Teresa del Conde, "se avienen admirablemente a las imágenes literarias del escritor".<sup>35</sup> Orozco --sigue la crítica de arte-- "se encontró más cerca de Azuela y de Martín Luis Guzmán que de sus colegas pintores".<sup>36</sup>

En una entrevista que le hiciera Víctor Alba a José Revueltas, publicada por el órgano Hoy el 19 de enero de

<sup>34</sup> José Revueltas. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. México, ERA, 1991. p. 27.

<sup>35</sup> Teresa del Conde. José Clemente Orozco. Antología crítica. México, UNAM, 1982. p. 104.

<sup>36</sup> *Idem*

1952, compilada por Teresa del Conde en su libro antes citado, el autor de Los Días terrenales, quien al parecer era amigo entrañable del muralista jalisciense, expresa algunas palabras en torno al papel jugado por el pintor dentro de la cultura nacional, que guardan, no sin disimulo, cierto sentido premonitorio en relación a la posterior insurgencia de Juan Rulfo, si bien hay que tener en cuenta que cuando se publica dicha entrevista, El Llano en llamas se encontraba aún inédito:

Orozco es, quizás, el único pintor mexicano que no creyó nunca tener escuela ni discípulos. Pero, en cambio, entre todos, es el que, en otros órdenes, ejercerá mayor influencia y más discípulos tendrá. En literatura, por ejemplo, yo me siento en cierto sentido influido por él, por su pintura. En el fondo y a la larga, *Orozco influirá más en la cultura general del país que en la pintura propiamente dicha.*<sup>37</sup>

Cuando uno lee El luto humano, de Revueltas, encuentra que pareciera que el autor estuviera dando respuesta, con su modo peculiar de narrar, a las argumentaciones y sugerencias arriba señaladas. Esos grandes desplazamientos humanos que pululan a lo largo de esta novela, con su carga de sufrimientos y angustias, en un clima de extrema pobreza, me trae a la memoria, con inexplicable frescura, varios de los "cuadros" pintados por Orozco en la Escuela Nacional Preparatoria; entre los cuales podrían mencionarse: "La familia campesina", "La trinchera" y "Los revolucionarios". El grado de semejanza es tal que, Joseph Sommers recuerda a

---

<sup>37</sup>Víctor Alba. "José Revueltas recuerda a Orozco así", en Teresa del Conde. José Clemente Orozco..., pp. 151-152. El subrayado es mío.

Revueltas como "un retratista de las más bajas profundidades, que recuerda el ácido pincel de Orozco".<sup>38</sup>

Otra muestra bastante ilustrativa de influencia que va de un sistema de significación a otro, es la incorporación que hace Gabriel Figueroa del movimiento plástico mexicano (y especialmente del muralismo) a través de la fotografía cinematográfica. Según sus propias palabras, para filmar algunas escenas de Flor Silvestre, él se inspiró en la obra de varios artistas plásticos mexicanos: Posada, Leopoldo Méndez, pero muy particularmente de Orozco. A decir de Figueroa, de este último "me copié una pintura --es la única vez que he copiado un cuadro--. Se llama 'El réquiem', y representa la escena de un velorio. Es de noche; se ven dos velas en un cuarto y la gente está afuera, en la calle".<sup>39</sup>

De este par de ejemplos deliberadamente manifiestos de influencia artística común, se desprenden datos causalmente significativos: en primer lugar, que tanto El luto humano, como Flor Silvestre, emergen a la luz en un mismo año, 1943, y que tanto la novela como la película tuvieron un éxito indiscutible y calaron hondo dentro del imaginario cultural del ser mexicano. Ambos textos, tocados por el "pincel" de Orozco, surgen en el momento en que Rulfo iniciaba su actividad literaria, y se anticipan, por escasos meses, a los procesos que se iniciarían dentro del contexto artístico del escritor jalisciense a partir de 1944, el año decisivo,

<sup>38</sup> Joseph Sommers. Yáñez, Rulfo, Fuentes..., p. 211.

<sup>39</sup> Gabriel Figueroa. La mirada en el centro. México, Miguel Ángel Porrúa, 1994. p. 72.

como bien lo ha demostrado Sergio López Mena en su libro ya citado.

A nadie le es ajeno el predominio que ejercía la plástica (y en especial la muralista) en la década de los cuarenta sobre el resto de las distintas artes. Sería difícil no encontrar por esa época a algún mexicano que no sintiera admiración o por Rivera, Siqueiros u Orozco. De este auténtico torbellino cromático no podía escaparse el autor de Pedro Páramo, quien, no por casualidad, sentía especial embrujo, como se desprende de una de sus entrevistas, por el autor de "El hombre en llamas":

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 la región de donde soy, y le admiro mucho, sobre 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.<sup>40</sup>

El hecho de que Rulfo divulgue con voz propia su admiración por Orozco no garantiza nada. No siempre la inclinación explícita por un autor debe traducirse en influencia --aunque García Márquez haya dicho que todo lo que uno ve, come, lee, los viajes, etc., permea la vida y se transforma en influencia literaria--; pero el que un número considerable de escritores y críticos renombrados arguyan con marcada insistencia afinidades estéticas entre el pincel de Orozco y la pluma de Juan Rulfo no me parece tarea en balde. Si bien el desarrollo de un sistema de

<sup>40</sup>Citado por Yvette Jiménez de Báez, en Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. México, FCE, 1990. p. 41.

correspondencias estéticas entre ambos artistas rebasa los propósitos de esta tesis, no quisiera darle término al capítulo sin antes señalar algunos aspectos que aproximan el universo estético y la visión de mundo del muralista con los del escritor-fotógrafo. A nivel formal, a ambos artistas los estimula la quiebra *sintáctica*; se proponen emular con su arte --a decir de Francisco Zendejas-- el estilo de la "corriente de la conciencia", de allí su marcado carácter fragmentario. Como ejemplo, basta con mirar los murales de la Escuela Nacional Preparatoria o su "Catarsis" del Palacio de Bellas Artes, para dar cuenta que Orozco no narra una historia en episodios, en secuencias, como podría pensarse, sino que la compendia en espectaculares y absolutos "cuadros" que le dan a cada uno de ellos un carácter estrictamente poético y simbólico. Lo mismo podría decirse de la narrativa de Juan Rulfo, especialmente de Pedro Páramo; obra que más bien pareciera sustentarse en la articulación caótica de intensos y resumidos cuadros, que en una historia propiamente dicha.

En una de las tantas valoraciones emprendidas por Carlos Monsiváis sobre esta novela, se enuncia con sobriedad esto que he venido argumentando. En ella

uno sólo vislumbra de modo gradual y fragmentario la interminable reconstrucción de la agonía de un pueblo y de un cacique, de la posposición amorosa y el abigarramiento de rencores. Cada fragmento responde a una intención totalizadora de índole casi mural, sin momentos intrascendentes, sin grandilocuencias o

reacciones sobreactuadas. Un temperamento ascético dirige esta suerte de épica del desastre.<sup>41</sup>

Tanto en los murales de Orozco como en muchos de los cuentos y en la novela de Juan Rulfo, se prescinde, en la medida de lo posible, de la descripción y del paisaje, si es que lo agreste y la desolación pueden considerarse como tal. No hay formas bien definidas, lo que hay son intentos vacilantes, fantasmas que deambulan por una tierra de nadie; seres incorpóreos, sin rostro. Trasladando a la obra narrativa de Juan Rulfo algunas consideraciones de Rodrigo Arenas Betancourt sobre José Clemente Orozco, cabe reafirmar que en ambas textualidades

hay sombras que personifican el crimen [...] el latifundismo, el clericalismo, la envidia, el dolor, el hurto y el asesinato. No hay [...] un mundo con hombres y con montañas, con casas y con animales [...] hay sólo la presencia absorbente de la angustia, el sufrimiento, la tragedia...<sup>42</sup>

A nivel de los contenidos, ambos artistas se tornan en heraldos de una visión dantesca del mundo. Se vuelven en develadores de una realidad cruel e inexorable por cotidiana, por tangible, aunque a los ojos de políticos y gobernantes la misma pase por desapercibida. En ambos artistas predomina un ambiente funesto, cargado de un irónico conformismo, en donde desandan (más que andan) seres espectrales dispuestos a sucumbir, a entregarse al más ignominioso de los sacrificios. Este ha sido, quizás, uno de

<sup>41</sup>Carlos Monsiváis. "Sí, tampoco los muertos...", en Inframundo..., p. 34. El subrayado es mío.

<sup>42</sup>Rodrigo Arenas Betancourt. "El arte de José Clemente Orozco", en Teresa del Conde. José Clemente Orozco..., p. 66.

los mayores logros del escritor jalisciense: volver con tanta energía y originalidad sobre una realidad (y no un tema) que la mayoría de los escritores ya creía superada. La obra narrativa de Rulfo revela, como la fotografía, de una manera nueva y distinta, un mundo que ha sido soslayado por el común de los narradores, por exceso, precisamente, de cotidianidad. Su proceder es análogo al del dispositivo fotográfico, que nos enseña o nos impulsa a ver con nuevos ojos lo que con frecuencia a todos pasa por desapercibido. Rulfo, a través de sus libros pareciera estar diciendo: ¡Miren... Vean! Este mundo está aquí presente, nos lacera con el peso angustiante y funesto de su realidad tangible. Asómense a él!

La pasión de Rulfo por la fotografía y la pintura, su conocimiento y su estudio, lo convirtió en artífice de atmósferas plásticas, a la vez que le permitió llevar al plano de lo metafórico una de las categorías estructurales del ícono: *la anulación del tiempo*, como finamente ha sabido interpretarlo uno de los críticos rulfianos más acuciosos:

Rulfo [...] nos dejó una imagen de un mundo sin futuro, una imagen que sólo tendrá los colores vivos cuando lo que retrata es la sangre fruto de la violencia, una imagen que a veces se tiñe del verde de la esperanza, pero sólo en los recuerdos de tiempos añorados y muchas veces soñados de algunos personajes de *Pedro Páramo*, una imagen que casi siempre adopta una tonalidad sepia, reflejo de un mundo detenido para siempre.<sup>43</sup>

Juan José Arreola, concedor de la obra de ambos artistas, ha sabido también apuntar hacia las coordenadas

<sup>43</sup>José Carlos González Boixo. "Lectura temática de la obra de Juan Rulfo", en Juan Rulfo. *Toda la obra...*, p. 549.



que he venido desarrollando, al señalar los estrechos vínculos existentes entre la obra pictórica del muralista y la obra narrativa del escritor sayulense:

Rulfo ha hecho, como Orozco (hay que ver los frescos en la Cámara de Diputados en Guadalajara), una estampa trágica y atroz del pueblo de México. Parece tan real, y tan curiosamente artística y deforme... Los que somos de donde proceden sus historias y sus personajes vemos cómo todo se ha vuelto magnífico, poético y monstruoso.<sup>44</sup>

En otros órdenes que podrían considerarse como puntos de contacto estarían además del estético, el ético. A ambos artistas se les achaca, por ejemplo, ser portadores del estandarte que promueve una suerte de revolución traicionada, de valores ancestrales puestos en duda y de ser denunciadores de una justicia que se ensaña contra los débiles. Del mismo modo, los dos han sido satanizados como pregoneros de una visión pesimista del mundo, en cuyas obras, pese al recorrido emprendido en el territorio de lo humano por toda una raza y por todo un pueblo, pareciera haber quedado virtualmente cancelada la esperanza.

Tanto el pintor como el escritor-fotógrafo se opusieron rotundamente --como dijera Antonio Rodríguez de la obra de Orozco-- a asumir o a representar los papeles de profetas salvadores, "tan al alcance de ideólogos de vocación mesiánica".<sup>45</sup>

<sup>44</sup>Citado por Felipe Garrido. "Pedro páramo y El Llano en llamas de Juan Rulfo", en Juan Rulfo. Toda la obra..., p. 758.

<sup>45</sup>Antonio Rodríguez. La pintura mural en la obra de Orozco. México, Cultura-SEP, 1983. p. 163.

Por último, otro rasgo común del quehacer y el devenir de ambos creadores ha sido la misteriosa actitud de no haber dejado escuela. De influir al mismo tiempo en todos y en nadie; si se toma en cuenta que las burdas imitaciones que se han hecho de sus obras han terminado indefectiblemente en el fracaso.

Para finalizar este capítulo, traigo a colación una anécdota referida por el fotógrafo Rogelio Cuellar,<sup>46</sup> que pone al desnudo la red de asociaciones que se gestaba dentro del imaginario artístico de Juan Rulfo, a la hora de confrontar literatura y fotografía. La misma tiene que ver con un trabajo que realizaron en 1970 dos fotógrafas argentinas, Sara Fashio y Alicia Damice, el cual se publicó en un hermoso libro intitulado Retratos y autorretratos. El trabajo consistió en lo siguiente: las autoras fotografiaron a treinta escritores latinoamericanos, entre los cuales se encontraba --por supuesto-- el escritor mexicano, y le pidieron a cada uno de ellos que escribiera algo sobre sus retratos. Para sorpresa del lector, y de las mismas creadoras del libro, en el lugar correspondiente a la estampa de Juan Rulfo, éste había consignado dos fragmentos de Pedro Páramo

Mi principal propósito en el capítulo que he acabado de concluir, no ha sido otro que demostrar cuán significativo ha sido en el proceso de formación del imaginario literario

---

<sup>46</sup>Rogelio Cuéllar. "Juan Rulfo, un modelo difícil", en Homenaje a Juan Rulfo. Guadalajara, U. de G., 1989.

de Juan Rulfo el universo de lo iconográfico; y cómo dentro de este mundo tan diverso y poderoso en la transmisión de códigos culturales, el de la fotografía ha jugado un papel fundamental; actividad que, como se ha visto, se anticipó a la hechura de sus libros para luego imbricarse dentro del mismo proceso creativo. Por otra parte, se ha querido dejar plasmado --aunque sea de modo panorámico--, que Rulfo ha sido copartícipe de una época cultural y científicamente compleja, haciéndose eco de una gama de técnicas expresivas cada vez más exigentes. Se ha querido resaltar, muy particularmente, dentro del proceso cultural de México, el papel jugado por la figura de José Clemente Orozco, al constituirse en forjador y propiciador de una estética consustanciada con los procesos transformadores y contradictorios --como a él mismo le gustaba decirlo-- que en su entorno se estaban viviendo. Con esto he querido dejar asentadas las bases que me permitan dar cuenta de que el conducto hacia lo fotográfico en Juan Rulfo no insurge como mero capricho, sino que responde a una cada vez más exigente y personal necesidad de renovación estética. Su caso, el de buscar en un arte de factura mecánica el apoyo indispensable para recrear su imaginario literario, no es aislado, como trataré de demostrarlo más adelante; sino que se inscribe dentro de un singular proceso de correlaciones estéticas entre las distintas artes.

## CAPITULO III. ANALOGIA Y TRADICION

El papel jugado por la fotografía a través del tiempo. Fotografía y literatura. Rulfo y el establecimiento de una poética fotográfica. Las imágenes eidéticas.

A través de todos los tiempos los artistas han buscado producir efectos sorprendidos o maravillosos en sus interlocutores. Cada época o período histórico desata sus propias fuerzas interiores, su propia dinámica, y utiliza cualquier tipo de instrumento que esté a su alcance para lograr dichos fines. Los diferentes géneros artísticos de cada época también estrechan sus relaciones entre sí según sean las necesidades expresivas que les imponga el momento. Cada época presenta siempre un género dominante que determina el tipo de relaciones y analogías a seguir. Ejemplo de ello lo tenemos en el dominio que ejerció la plástica sobre la literatura (particularmente sobre la novela) durante los siglos XVII, XVIII, e incluso gran parte del siglo XIX. En este largo período de tiempo en que las artes figurativas dominaban el ámbito cultural, se veía a la mayoría de los escritores haciendo loables esfuerzos por alcanzar descripciones que fueran capaces de competir con la paleta del pintor, y poder captar así la simpatía de la clase dominante. Esta relación de supremacía por parte de la

plástica se fue flexibilizando durante el siglo XIX, por la natural evolución que habría de sufrir la novela. El vínculo se fue haciendo más equitativo y el estímulo entre ambos fue, por consiguiente, mutuo. Si bien por una parte los pintores se esforzaban en captar con sus pinceles la atmósfera "psicológica" de sus personajes, por la otra, los escritores hacían también lo suyo al introducir efectos "pictóricos" en cada uno de sus patéticos "cuadros". Como consecuencia de esta fructífera relación la novela realista decimonónica habría de alcanzar, analógicamente, una mayor profundización en el aspecto visual, al hacer todavía mucho más patente la profusión de elementos descriptivos y encontrarse apta --si se quiere-- para los grandes cambios que se avecinaban en el terreno de lo perceptivo.

Con el advenimiento de la fotografía y la posterior cristalización del universo cinematográfico, la simbiosis que se daba entre el mundo de lo plástico y la literatura habría de romperse, o, en el mejor de los casos, habría de sufrir una seria transformación. Ya no sería la pintura la eterna rectora de la percepción *objetiva* de la realidad, al ser destronada por el descubrimiento reciente, en los seculares privilegios de la vista. Estos cambios esenciales en lo perceptivo, fundamentados en la materia de expresión fotográfica (nitidez, contraste, poder de resolución), habrían de tener su correlato en la experiencia física con el desarrollo del ferrocarril. Hay que tener muy presente que cuando la fotografía viene al mundo, tanto en Europa

como en los Estados Unidos se estaban dando importantísimos procesos transformadores en lo científico y tecnológico, y entre ellos, el auge de aquel indispensable medio de comunicación jugaría un papel de primerísimo orden en la unificación de grandes regiones ignotas en lo económico y social, al igual que revolucionaría los esquemas perceptivos a que estaba acostumbrada la humanidad. Dice Román Gubern:

La rápida popularidad del tren difundirá la visión instantánea e "impresionista" del paisaje y sus figuras a través de las ventanillas, de un modo inédito en la historia humana, mientras que la aproximación de la locomotora veloz hacia un observador inmóvil, o desplazándose ante él, reeducará drásticamente su percepción del movimiento [...] La pintura no será insensible al reto de las nuevas percepciones desde puntos de vista móviles y la fotografía, gracias a la instantánea, enseñará empíricamente al hombre que el movimiento no es más que una secuencia de instantes o poses consecutivas...<sup>1</sup>

La aparición ingeniosa de este dispositivo mecánico alteraría no solamente al sistema de interrelaciones imperante, como ya lo dije, sino que además obligaría a los otros géneros artísticos (particularmente a la pintura) a replantearse a fondo cuestiones fundamentales.

En un trabajo revelador, el estudioso de arte Otto Stelzer pone al descubierto interesantísimas relaciones de influencia que se han venido dando entre las artes plásticas y la fotografía desde el momento mismo en que nace esta última. Relaciones de influencia que no todo historiador de arte se encuentra en actitud cómoda de aceptar, pese a que

<sup>1</sup> Román Gubern. La mirada opulenta: Exploración de la iconósfera contemporánea. Barcelona, Gustavo Gili, 1987. p 146.

cuando se han sopesado los grandes aportes dados por ambos géneros artísticos en el terreno de lo iconográfico, la fotografía ha logrado salir siempre bien librada. El nuevo reto planteado a la pintura realista en el campo de la percepción la impulsaron a mirar hacia otra parte, de otro modo, allanándole el terreno que paulatinamente la conduciría hacia la abstracción inevitable:

No es de extrañar [...] que los pintores pensarán seriamente en renunciar a la "naturaleza" en sentido usual y que se dedicaran más a "inventar" que a reproducir el mundo material.

No queremos afirmar con esto que el nacimiento del arte abstracto se deba únicamente a la existencia de la fotografía. Son muchas las líneas de la evolución que confluyen en esta "revolución del arte moderno", pero nadie negará que la fotografía, incluso su simple existencia, dio un decisivo impulso a esta evolución.<sup>2</sup>

En el ámbito de lo propiamente literario está todavía por inventariarse los notables cambios que ha sufrido la novela moderna al entrar en contacto con tan versátil y aglutinador artefacto. Si hoy en día nadie es capaz de poner en duda los intercambios que se dieron y se siguen dando en géneros tan aparentemente disímiles, como lo son la literatura y las artes plásticas, pero fundamentalmente los establecidos por ésta sobre la escritura, no sé por qué habría de cuestionarse la parte que le corresponde a la fotografía. Pienso que todavía existe mucho prejuicio en esto, sobre todo a la hora de valorar los significativos aportes que ella le ha brindado a los entretelones de la cultura. Hasta no hace mucho, en los círculos de artistas e

<sup>2</sup>Otto Stelzer. Arte y fotografía: Contactos, influencias y efectos. Barcelona, Gustavo Gili, 1981. p. 42.

intelectuales la fotografía no se concebía como un arte, se le juzgaba --a decir de José Revueltas-- "demasiado 'artesanal' y mecánica para que pudiera despertar emociones estéticas".<sup>3</sup> Aun cuando es natural que el artista (sea pintor, escultor o escritor) reaccione negativamente ante las imputaciones que se le puedan hacer sobre su oficio, vinculándolo a un arte de tan "dudosa" manufactura, no está de más decir que no parece ser tarea suya explicarse ni mucho menos resolver los intrincados enigmas que influyen culturalmente en la conformación de su obra. Para algunos teóricos del discurso fotográfico, la influencia que ha tenido este arte singular sobre las demás manifestaciones artísticas contemporáneas ha sido verdaderamente insoslayable. Su materia de expresión condensó, de modo inédito, instancias del tiempo y del espacio difíciles de experimentar vivencialmente, que una vez bien asimiladas, liberaron al infinito mundo de la imaginación:

La lógica del índice, que emerge por y en la fotografía, ¿influyó (o invistió) los otros medios de expresión artística que le siguieron, digamos para esquematizar, a partir de comienzos del siglo XX? La respuesta, sin duda, será ampliamente positiva. Se verá, en efecto, [...] que una parte muy importante del arte contemporáneo --toda su parte innovadora, todo lo que es experimentación y búsqueda de nuevos lenguajes-- puede ser considerada [...] como una evolución hacia una radicalización de la lógica indicial, como si la fotografía, una vez pasado el tiempo de su instalación y de su generalización, [...] se hubiera puesto a "revelar", a impregnar, a nutrir a los artistas, explícitamente o no, hasta el punto de favorecer

---

<sup>3</sup>José Revueltas. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Prólogo de Emilio García Riera. México, ERA, 1991.



finalmente una especie de renovación y relanzamiento de las otras prácticas artísticas.<sup>4</sup>

En tanto que artes de masificación, la fotografía y su pariente más cercano, el cine, han impulsado trascendentales cambios en la conciencia del hombre moderno. Han ensanchado sus horizontes ideológicos y han trastocado sus antiguas y miopes concepciones. Lo han hecho más abierto, "democrático", plural. Más que sectarizarlo, le han enseñado a ver al mundo como complejo espacio de interrelaciones. El advenimiento de la fotografía y el cine le han hecho limar todo tipo de asperezas en el terreno del arte. Hoy, en nuestro siglo que culmina, ya no nos parece extraño ver a pintores que también son fotógrafos, a fotógrafos que también son escritores, a escritores que también son cineastas, a cineastas que pintan cuadros, a pintores que también escriben novelas y a novelistas que también son fotógrafos, y un sinnúmero más de correlaciones adoptadas en torno al arte. Hoy, dedicarse a un oficio al 100% puro en estos menesteres o encerrarse en una torre de marfil, no solamente parece ser una trasnochada entelequia sino que además es como ir en contra de la corriente que marca nuestro tiempo.

De existir algo verdaderamente positivo que se pueda decir de esta inescrupulosa "rebelión interartística" en su irreverente multiplicidad, en su inquietante lucha contra el acartonamiento, es que no solamente ha ensanchado los

---

<sup>4</sup>Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción. Barcelona, Paidós, 1986. p. 104.

caminos del arte, sino que también ha trastocado los preceptos que antes teníamos de él.

Dentro de la diáspora de artistas tan consustanciados con su época, Paul Valéry afirmaba que la fotografía había prestado un servicio inestimable a la literatura, al pretender que el lenguaje "comunicara la idea de un objeto visual con algún grado de precisión" (citado por Sontag). En un sentido si se quiere inverso, más o menos lo mismo decía Bruce Chatwin del gran fotógrafo norteamericano Robert Mapplethorpe, a quien le endosaba que "Su ojo para un rostro es el de un novelista en busca de un carácter; su ojo para un cuerpo, el de un escultor clásico en busca de un ideal".<sup>5</sup>

Si bien la repercusión del discurso cinematográfico en la evolución de la novelística moderna no será materia a tratar aquí, sirva de ejemplo para el desarrollo de esta tesis el caso Gabriel García Márquez, para que podamos enterarnos por su propia voz de cómo un género artístico tan particular como el cine puede operar sobre otro tan singularmente distinto, sin originar ningún tipo de alteraciones en lo formal:

Quiero decir que la novela tiene una estructura completamente cinematográfica y que su estilo narrativo es similar al montaje cinematográfico; los personajes nos hablan apenas, hay una gran economía de palabras y la novela se desarrolla con la descripción de los movimientos de los personajes como si los estuviera siguiendo una cámara. En esa época para describir algo yo necesitaba imaginarme exactamente el escenario; por ejemplo, si se trataba de un cuarto, el tamaño que tendría, los pasos que debía dar el personaje para

<sup>5</sup>Angel Molla. "Robert Mapplethorpe: La fría inmortalidad", en La Jornada Semanal, 30 de julio de 1989, pp. 29-31.

moverse en él, etc.; o sea, trabajaba como un cineasta.<sup>6</sup>

A la luz de estas certezas no tendría por qué parecer extraño que un escritor (¿o un fotógrafo?) como Juan Rulfo emprendiera el camino del arte en más de una vertiente. El categorizarlo como un gran narrador que de vez en cuando también hacía fotografías es posiblemente menos grave para el oficio crítico que subestimar del todo el otro quehacer del artista, por aquello de tratarse simplemente de un "arte menor". Discernir el que Rulfo haya sido mejor escritor que fotógrafo o mejor fotógrafo que escritor no pretende ser ni siquiera una cuestión que se asome en esta tesis. Vale la pena señalar, sin embargo, que a estas alturas su trabajo fotográfico no ha sido valorado críticamente en toda su extensión, más por desconocimiento en la materia que por la magnitud e inaccesibilidad del corpus. El que un escritor tan característico como Juan Rulfo se haya desempeñado en el terreno de la fotografía con idéntica pasión a la dedicada a sus dos libros tiene que ser, por parte de los analistas, obligado objeto de estudio.

Para algunos teóricos del paralelismo, como Mario Praz, el principal indicador que puede sustentar un sistema de búsquedas paralelas o análogas entre las distintas artes debe investigarse --con mayores probabilidades de éxito-- en aquellos autores que se desenvuelven con singular fluidez en más de una de las vertientes artísticas. Ver si la

---

<sup>6</sup>Eduardo García Aguilar. García Márquez: La tentación cinematográfica. México, UNAM, 1985. p. 36.

disposición a incursionar en los diferentes géneros raya más bien con lo límites del capricho de un autor determinado o responde a una compleja necesidad individual de expresión. Para este crítico, en cada época o período histórico, se instituyen elementos estructurales comunes a todas las artes, cuyo grado de pertinencia daría pie a la búsqueda de ciertas analogías entre las mismas:

Cabe preguntarse si, al margen de la diversidad de los medios expresivos en que se realizan las distintas obras de arte, no operarán en todas ellas ciertas tendencias estructurales idénticas o similares para cierto período, que se manifestarían en el modo en que las personas conciben, ven o, mejor aún, memorizan estéticamente los hechos. Quizá esa identidad estructural proporcionaría una base para la comparación entre las artes.

A decir de este autor, el universo de las correspondencias que se establece entre las artes visuales y la literatura, parecen ser muy apropiadas por tratarse de terrenos más próximos entre sí.

La actividad fotográfica preliteraria<sup>8</sup> en Juan Rulfo, estuvo íntimamente vinculada a su propio proyecto narrativo, sirviéndole de inestimable recurso mnemotécnico, o, en última instancia, la puesta en práctica de aquella desató, finalmente, las amarras de éste. La actividad fotográfica -- de más vieja data que su actividad narrativa-- le sirvió de herramienta para el perfeccionamiento lúcido y preciso del detalle, por esa facultad mágica que tiene la fotografía de

<sup>7</sup>Mario Praz. Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales. Madrid, Taurus, 1979. p. 60.

<sup>8</sup>Defino como "actividad fotográfica preliteraria" aquella que desempeñó Juan Rulfo antes y durante la escritura de sus textos narrativos.

devolvemos el instante con toda su potencialidad, por el solo hecho de ser fotografiado. Para muchos artistas plásticos y escritores, la actividad fotográfica puede servir de medio --para decirlo a la manera de Susan Sontag-- a un tipo de "búsqueda preintelectual, intuitiva", sin que ello vaya en detrimento de su propia artisticidad. El teórico fotográfico Philippe Dubois trae a la memoria al autor de Las flores del mal para exponer este asunto del siguiente modo:

El papel de la fotografía es conservar las huellas del pasado o ayudar a las ciencias en su esfuerzo por aprehender mejor la realidad del mundo. Baudelaire en otros términos, dentro de la ideología estética de su época, vuelve a poner claramente la fotografía en su sitio: es una ayudante (una "servidora") de la memoria, el simple testimonio de lo que ha sido.<sup>9</sup>

Razón esta última que se asimila al noema barthesiano.

En términos más o menos análogos a los de Dubois, Román Gubern destaca como una de las grandes funciones culturales que tiene la fotografía la de la memoria, que bien puede ser individual (cuando es usada exclusivamente por el propio fotógrafo) o colectiva (cuando la foto es difundida a través de los distintos medios de comunicación).

Sería ingenuo no pensar que una actividad (la fotográfica) ejercida durante tantos años por un sujeto como Juan Rulfo pudiera no haber tenido ningún tipo de implicaciones en su manera de ver el mundo o de haber influido, así sea tangencialmente, en su otro quehacer artístico. Me encuentro plenamente convencido de que, a

<sup>9</sup>Philippe Dubois. Op. cit., p. 25.

nivel estructural, la acción fotográfica ejerció poderoso influjo a la hora de confeccionar sus textos narrativos. El más patente de todos tiene que ver con el estilo, el cual sintetizo en tres grandes resoluciones: 1) La parquedad y la precisión del lenguaje, 2) La fragmentariedad del discurso narrativo, y 3) La elipsis descriptiva.

Si bien el carácter fragmentario del discurso en Juan Rulfo posee también un peso específico, probablemente sea la elipsis descriptiva la herencia más radical dejada por la casi ininterrumpida actividad fotográfica, en virtud de esa cualidad tan característica que posee el índice fotográfico de presentar, más que describir, a su referente. Los grandes estudiosos de la fotografía y su función social (y en esto quiero mencionar muy particularmente a Susan Sontag) han logrado inferir que la insurgencia de ésta en el ámbito cultural contemporáneo produjo un *crack* en uno de los recursos más poderosos del lenguaje literario, obligando a los escritores a prescindir en la medida de lo posible de técnica tan *sui géneris* como la descripción. A diferencia de la lectura literaria, en que sus elementos constitutivos (las palabras) se van sucediendo en un orden lógico y cronológico, el índice fotográfico los presenta de modo simultáneo. Aunque la lectura fotográfica también está cargada de tiempo, no cabe duda que la cualidad estroboscópica de la mirada en presencia de una fotografía crea la ilusión de totalidad, que es igual a decir simultaneidad. En sentido abstracto, este nuevo reto

planteado por la praxis fotográfica podría ser considerado como una de las grandes enseñanzas heredadas por los escritores de vanguardia, entre los cuales Juan Rulfo vendría a ser tan sólo un caso típico. Cuando se hace un recorrido minucioso por sus textos narrativos, se puede dar cuenta que el escritor jalisciense ha sabido poner en práctica este singular descubrimiento. El ha sido uno de los pocos escritores de habla hispana que han logrado prescindir, magistralmente, del no pocas veces insustituible recurso de la descripción. Aunque el escritor-fotógrafo no suprime del todo este artificio, su uso es bastante restringido y preciso. El sabe que para alcanzar el efecto de sentido *simultaneidad*, en algunas ocasiones el poder de concisión puede darle excelentes resultados. Me permito poner como ejemplo un fragmento de Pedro Páramo, en donde lo descriptivo pareciera despojarse de los últimos residuos de narratividad para convertirse en transcripción léxica de una experiencia visual directa de uno de sus personajes, *hic et nunc*, en donde los límites impuestos a cada frase parecieran coincidir con el recorrido natural que haría la vista sobre los objetos y las cosas:

En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía.<sup>10</sup>

En el fragmento de texto antes citado, el discurso busca establecer una analogía espacio-temporal con el recorrido

<sup>10</sup>Juan Rulfo. Pedro Páramo. México, Cultura-SEP, 1984. (Lecturas Mexicanas, 50) p. 9.

visual del objeto que nombra sin detenerse en demasiados detalles, y el encabalgamiento de cada cláusula pareciera tener un mayor afán de presentar la cosa que de describirla, como hace la fotografía: "un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía". De este tipo de efectos y muchísimos otros más se ha valido nuestro autor para construir lo que por falta de una terminología más precisa he denominado una *poética fotográfica*.

Al igual que la fotografía, los atributos narrativos de Juan Rulfo se emparentan con señales, indicios y signos como el humo, la huella, la sombra, la luz, el polvo, la cicatriz, las ruinas, etc. Su narrativa en vez de sustentarse en cosas concretas pareciera estar elaborada con puros residuos: de tiempo, de historias, de lenguaje, en fin, de huellas. De personajes fantasmales, sin rostro definido, que deambulan en un ambiente sórdido, obsesivamente caracterizado por un todo dejado siempre a medio hacer. Estos atributos tan genuinos no han pasado por desapercibidos ante los ojos de la crítica y de los artistas a la hora de ser interpretados metalingüísticamente. Una de esas interpretaciones ha sido la de su propio hijo Juan Pablo, el pintor, quien con motivo de conmemorarse los 25 años de existencia de Pedro Páramo, se dio a la tarea de ilustrar tanto la novela como el libro de cuentos, imprimiendo con su propio sello el mundo alucinante de los personajes rulfianos. A raíz de estas ediciones, Armando



Ponce publicó unas líneas donde se comentaba la labor llevada a cabo por el artista plástico, mismas que cito:

Se trata de líneas sueltas, muy libres, que dejan en borrón los rostros y dan en la plástica lo que los personajes rulfianos no han conseguido en versiones teatrales o cinematográficas: la imprecisión.<sup>11</sup>

El hecho mismo de emprenderse una interpretación pictórica basándose en un texto literario supone como probable el proceso inverso; es decir, que se pueda gestar una obra literaria a partir de elementos puramente iconográficos (como las fotografías, en nuestro caso) o que dicha escritura haga uso de algunas referencias de orden iconográfico para construir algunas atmósferas muy precisas.

En el terreno de lo propiamente literario es incontable ya el número de autores que se han aproximado a la obra narrativa del creador de Susana San Juan desde una óptica (no sin fundamentos) que pareciera pertenecer más bien al discurso empleado por la iconografía. Emulando a Umberto Eco podría uno preguntarse: ¿Evocan puras palabras las palabras de los textos de Juan Rulfo? ¿Es pura casualidad el que los autores perciban en su textualidad las huellas de otros sistemas de significación, como los iconográficos? ¿Presenta el discurso narrativo de Juan Rulfo sofisticados mecanismos que impulsan a gran parte de la crítica a considerar sus textos como una apología de la visión? Sin comprometerme a responder en este momento todo tipo de formulaciones, en lo

---

<sup>11</sup>Armando Ponce. "Ediciones especiales para conmemorar los 25 años de Pedro Páramo", en Rulfo en llamas. 2a. ed. México, U. de G.-Proceso, 1988. p. 51.

que respecta a la última de ellas he de decir por ahora que sí.

Como paradigma de este singular modo de aproximarse críticamente a la narrativa del escritor jalisciense, doy cuenta de algunas palabras emitidas por Julieta Campos, publicadas en el libro antológico La imagen en el espejo.

Allí se dice:

Para expresar la desintegración de una realidad tan desvanecida y quebrantada, percibida por los hombres dentro de una perspectiva "mágica" e intuitiva, Rulfo disloca la continuidad temporal del relato y fragmenta la narración en diálogos y monólogos entrecortados, sin transiciones. El lector se encandila con la descripción escueta de un paisaje donde todos los contornos se diluyen en la luz de un sol obsesionante, que nunca desaparece. Esa luz permanece sobre un mundo de sombras, de fantasmas, es como la mirada alucinada del artista.<sup>12</sup>

Otro de los que han logrado detectar en la fotografía elementos constitutivos de una poética rulfiana ha sido el investigador de la Universidad de Guadalajara, Yoon Bong Seo, quien, pese a la brevedad de su ensayo, citado en la primera parte de esta tesis, ha apuntado con singular agudeza hacia una de las fórmulas más genuinas del quehacer artístico del escritor jalisciense:

Sus personajes Juan Preciado y los narradores de los cuentos son fotógrafos de sus Mundos. Ficción encerrada en su imagen, abierta sólo hacia aquello que a partir de entonces se repite incansablemente. Porque para Rulfo, fotografiar es terminar un relato, saber cómo interrumpir, anudar el lenguaje sobre una historia conocida, imaginar la página poética necesaria en ese

---

<sup>12</sup> Julieta Campos. "El mundo absorto de Juan Rulfo", en: La imagen en el espejo. México, UNAM, 1965, p. 170.

momento con conciencia doblemente artística y con conciencia social.<sup>13</sup>

Pero si hay un atributo connatural a la entidad fotográfica con el cual la narrativa de Juan Rulfo se identifica esa es la muerte, recordando, por intermedio de Roland Barthes, que una de las prácticas esenciales de la fotografía es que nos hace retornar inusualmente lo muerto. Lo que uno ve a través del *index* fotográfico (ese papelito generalmente rectangular) no es una reproducción ni mucho menos una copia de la realidad concreta, sino su emanación, su huella; o para utilizar un término de mayor carga semántica, su *spectrum*. Adscribir estos principios a una problemática de naturaleza literaria comporta profundos riesgos, pero de lo que sí no se puede estar seguro es hasta dónde el escritor-fotógrafo haya intuido este principio fundamental a la hora de confeccionar sus textos. El carácter absolutamente espectral de los personajes en Pedro Páramo sería apenas una de las tantas modalidades en que la poética fotográfica podría manifestarse o asimilarse. Hay que tener presente que en esta novela, uno de los sujetos de la enunciación, como lo es Juan Preciado, va entrando en contacto no con personajes concretos, sino con "emanaciones" de unos referentes ya desaparecidos; es decir, con personas o situaciones que ya no existen. Este deliberado juego ilusorio, de espejos, comporta al menos dos niveles: 1) El que se da entre el yo narrador y algunos de sus personajes:

---

<sup>13</sup> Yoon Bong Seo. "De la fotografía a la literatura. La luz... y Juan Rulfo", p. 53.

Abundio Martínez, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros, entre otros, y 2) el que se da entre ese mismo yo narrador y nosotros (sujetos lectores), puesto que si a lo largo de la historia Juan Preciado va obteniendo noticias de que sus interlocutores no han sido más que "ecos de un pasado", emanaciones, nosotros (sujetos lectores) sufrimos el mismo desengaño cuando, en un lugar muy preciso de la textualidad, nos enteramos de que el sujeto enunciador es también --por ley de la misma ficción-- una emanación. En virtud de este artificio es como la narrativa de Juan Rulfo dialoga con la fotografía, puesto que en ella --a decir de Barthes-- lo que se establece "no es solamente la ausencia del objeto; es también a través del mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo".<sup>14</sup>

He podido dar cuenta de algunos sintagmas discursivos en donde Rulfo insta actitudes y procederes análogos a los desempeñados por la máquina, o en su relación con ella, por parte de sus personajes. Cumplo con señalar que los mismos pueden ser de naturaleza fotográfica o cinematográfica. El primero de ellos se localiza en "La cuesta de las comadres", en donde el yo narrador da cuenta de las circunstancias que lo indujeron a cometer un crimen sobre la persona de Remigio Torrico. Antes de suscitarse

---

<sup>14</sup> Roland Barthes. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. 2a. ed. Barcelona, Paidós, 1992. p. 193.

este fatal desenlace, aquél le adjudica a su futura víctima la cualidad siguiente:

Yo nunca conocí a nadie que tuviera un alcance de vista como el de Remigio Torrico. Era tuerto. Pero el ojo negro y medio cerrado que le quedaba parecía acercarse tanto las cosas, que casi las traía junto a sus manos.<sup>15</sup>

Considero que es innecesario hacer mucho esfuerzo para que se identifique este proceder con las cualidades inmanentes que posee el objetivo fotográfico.

El segundo caso lo he podido ubicar en el cuento "El Llano en llamas", en donde, igual que en el ejemplo anterior, se está en presencia de un sujeto que narra en primera persona. Dicho narrador va contando todas las peripecias que han tenido que pasar él y sus secuaces, para librarse de la persecución que les ha montado el gobierno. Entre tanta gente que se encuentra dispuesta a lincharlos -- arguye el sujeto que narra-- está uno que se apellida Olachea,

con gente aguantadora y entrona; con alteños traídos desde Teocaltiche, revueltos con indios tepehuanes: unos indios mechudos, acostumbrados a no comer en muchos días y que a veces se estaban horas enteras *espiándolo a uno con el ojo fijo y sin parpadear...* (p. 90) [El subrayado es mío]

Otro ejemplo más sofisticado se encuentra en "¡Diles que no me maten!" Ahora sí se está en presencia de un narrador omnisciente que presenta la extraña particularidad de adoptar, al final del cuento, el punto de vista de tan

<sup>15</sup> Juan Rulfo. El Llano en llamas. 2a. ed. México, FCE, 1991, p. 19. En lo adelante todas las citas procedentes de esta edición se cerrarán con la paginación entre paréntesis.

sólo uno de sus personajes, Juvencio Nava, como si se tratara de una cámara fija. De todos los cuentos de Juan Rulfo, probablemente sea éste el que más deudas tenga con el discurso cinematográfico; esto se puede colegir por el uso indiscriminado que se hace en el interior del relato, de recursos potencialmente fílmicos como el *flash back* y el *flash forward* y, de procedimientos como los que a continuación expongo. El hecho sobre el cual quiero llamar la atención se produce en las postrimerías del cuento, cuando Juvencio Nava es traído prisionero después de más de 30 años de búsqueda, por haber matado a don Lupe Terreros, padre del coronel a quien ahora el reo le es presentado. Por lo distante que se encuentran los segmentos de textos en los cuales quiero centrar la atención, me veo en la necesidad de abreviar, subrayando los mismos para simplificar el desarrollo:

-Mi coronel, aquí está el hombre.

Se habían detenido delante del boquete de la puerta. El, con el sombrero en la mano, por respeto, esperando ver salir a alguien. *Pero sólo salió la voz:*

-¿Cuál hombre? -preguntaron.

El de Palo de Venado, mi coronel. El que usted nos mandó a traer.

-Pregúntale que si ha vivido alguna vez en Alima -volvió a decir la voz de allá adentro (...)

-Que dizque si conociste a Guadalupe Terreros.

-¿A don Lupe? Sí. Dile que sí lo conocí. Ya murió.

*Entonces la voz de allá adentro cambió de tono:*

-Ya sé que murió -dijo-. Y siguió hablando como si platicara con alguien allá, al otro lado de la pared de carrizos:

"-Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta (...)

No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca".

Desde acá, desde afuera, se oyó bien claro cuanto dijo.  
Después ordenó:  
-¡Llévenselo y amárrenlo un rato, para que padezca, y luego fusílenlo! (pp. 108-110)

El desenlace de este cuento sorprende por la discontinuidad que se da a nivel de la enunciación. El narrador pierde, por un hábil artificio, su carácter omnisciente, cuando adopta el punto de vista de uno de sus personajes, en este caso, de Juvencio Nava. Espacio del acá (el de Juvencio), el abierto, el de la luz, en donde todo sucede, que se opone al espacio del allá (el del coronel), el cerrado, en donde ya no puede penetrar la omnisciencia y donde el único suceso sensiblemente reconocible es la voz. No cabe duda que la evolución de este desenlace fue pensada en términos del discurso filmico. El reiterado énfasis con el cual se señala la disyunción espacial del allá responde, analógicamente (desde un acá), a deliberadas y muy precisas focalizaciones. Los expertos en la materia saben que este fragmento de texto no está muy lejos de asimilarse a un guión de cine.

En Pedro Páramo detecté al menos dos ejemplos correspondientes a las ideas arriba anunciadas. No está de más decir que todas estas operaciones que buscan establecer cierto tipo de analogía con los procedimientos mecánicos están forzosamente vinculados a actos de mirada. El primero de ellos tiene que ver con la actitud asumida por Juan Preciado, el cual se encontraba acostado en el interior de la casa de los hermanos incestuosos, cuando de pronto entró

furtivamente una mujer desconocida para él en busca de algunos enseres; la reacción del sorprendido comporta los siguientes procederes:

Yo me quedé tieso, aguantando la respiración, buscando mirar hacia otra parte. Hasta que al fin logré torcer la cabeza y ver hacia allá, donde la estrella de la tarde se había juntado con la luna.<sup>16</sup>

Los que alguna vez hayan ejercido el oficio fotográfico saben perfectamente la relación que existe entre el encuadre deseado y el control deliberado de lo respiratorio. El segundo ejemplo connota el simple accionar de la cámara cinematográfica, actitud que le es delegada a Pedro Páramo y cuya información nos llega a través de un narrador omnisciente. El mismo sucede en uno de esos interminables momentos en que el cacique contempla y cavila en torno a la mujer de sus sueños, enunciándose en esa circunstancia lo siguiente: "Así pensaba Pedro Páramo, fija la vista en Susana San Juan, siguiendo cada uno de sus pasos" (p. 129).

No hacen falta demasiados conocimientos en el terreno de lo cinematográfico para que uno pueda percatarse de que se está en presencia de un barrido.

Líneas arriba Yoon Bong Seo señalaba acertadamente que los personajes de los textos de Juan Rulfo eran "fotógrafos de sus Mundos". Considero que su afirmación no debería ser tomada en un sentido estrictamente metafórico. Insisto en que gran parte de los mecanismos generadores de sentido en la obra narrativa del escritor jalisciense están

---

<sup>16</sup>Juan Rulfo. Pedro Páramo, p. 70.



necesariamente lexicalizados en actos de mirada, los cuales presentan múltiples modalidades. De todo este espectro de *haceres visuales*, me parecen particularmente significativos aquellos que devienen en espacios restrictivos, que en terminología de la semiótica fotográfica se conocen como "signos embragadores de fuera-de-campo"; tales son:

puertas o ventanas, más o menos entreabiertas, fondos o dobles fondos, escenario; espejos; cuadros; recortes de todo tipo; en resumen, todo lo que es susceptible de indicar o de introducir en el interior del espacio homogéneo y cerrado del campo, fragmentos de otros espacios, en principio contiguos o más o menos exteriores al espacio primero.<sup>17</sup>

Es lógico tener presente que lo señalado por Philippe Dubois no debe ser tomado literalmente al analizar la obra literaria; en principio, porque tales "signos embragadores" responden al análisis de la especificidad fotográfica, por lo cual debe ser tomado en sentido figurado, más bien como un proceso análogo, en virtud de que el espacio creado por la ficción literaria no puede concebirse como homogéneo. Si se supone como espacio uniforme el campo generado por la mirada del sujeto de la enunciación, se podrá dar cuenta que gran parte de los *haceres perceptivos* --tanto en la novela como en algunos cuentos de Juan Rulfo-- están deliberadamente asociados a espacios restrictivos, o incluyen "signos embragadores de fuera-de-campo"; en orden preponderante: puertas y ventanas, y de menor aparición: orificios, rendijas y concavidades; aberturas que connotan por sí mismas la idea de "marco", y si se quiere, de

<sup>17</sup>Philippe Dubois. *Op. cit.*, p. 166.

"encuadres". No voy a descartar aquí que dichos espacios puedan pertenecer por ley al territorio de lo simbólico, pero lo que sí no me parecen ser meras casualidades (en favor de una *poética fotográfica*) es que los mismos estén estrechamente ligados a naturalezas de orden lumínico, o se justifiquen para establecer un vínculo entre el espacio del sujeto que mira y otro espacio que puede ser interior o exterior. Nótese que estas demarcaciones espaciales, estas "ventanas", insurgen casi siempre como escenarios de revelación. Sin pretensión alguna de hacer una clasificación de corte semiótica, intentaré organizar los ejemplos que a continuación expongo, según la naturaleza clasemática que dichos hacerres visuales comportan:

#### PERCEPTIVOS

Enuncia el yo narrador de "Luvina":

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. *Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas.* (p. 124)

Enuncia Juan Preciado desde el interior de la casa de los hermanos incestuosos:

*Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día. Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna.* (p. 69)

## PUNTUALES-PERCEPTIVOS

Enuncia Pedro Páramo a escasos momentos de su desenlace fatal:

Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra. (p. 151)

Enuncia un narrador omnisciente, refiriéndose a la mamá de Pedro Páramo:

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela, en la mano. Su sombra recorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada. (p. 22)

## PERCEPTIVO-CERCIORATIVO

Enuncia el yo narrador de "Luvina":

[...] caminé de puntitas hacia allá, sintiendo delante de mí aquel murmullo sordo. Me detuve en la puerta y las vi. Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche. (p. 120)

## PERCEPTIVO-INFORMATIVO

Enuncia el narrador omnisciente que narra la infancia de Pedro Páramo:

Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche [...] Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. No había estrellas. Sólo un cielo plomizo, gris, aún no aclarado por la luminosidad del sol [...] aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies, regueros de luz... (p. 33)

## PERCEPTIVO-INTERROGATIVO

Diálogo entre Fausta y Angeles:

-¿Ve usted aquella ventana, doña Fausta, allá en la Media Luna, donde siempre ha estado prendida la luz?

-No, Angeles. No veo ninguna ventana.

-Es que ahorita se ha quedado a oscuras. ¿No estará pasando algo malo en la Media Luna? Hace más de tres años que está aluzada esa ventana, noche tras noche (...) ¿No será un mal suceso?

-Tal vez se haya muerto. Estaba muy enferma (...)

-Pobre del señor don Pedro.

-No, Fausta. El se lo merece. Eso y más.

-Mire, la ventana sigue a oscuras.

-Ya deje tranquila esa ventana... (p. 142)

## PERCEPTIVO-INTELECTIVO

Enuncia Anita, quien interpelada por su tío, el padre Rentería, para que le aclare lo sucedido con Miguel Páramo, ésta le contesta:

Lo supe cuando abrí los ojos y vi la luz de la mañana que entraba por la ventana abierta. Antes de esa hora, sentí que había dejado de existir. (p. 37)

## INFORMATIVO-DEVELATIVO

Le dice Agripina a su esposo, el cual es un yo narrador: -

Mira, allí tras las rendijas de esa puerta veo brillar los ojos que nos miran... Han estado asomándose para acá... Míralas. Veo las bolas brillantes de sus ojos. ("Luvina", p. 118)

## INFORMATIVO-INDICATIVO

A pregunta expresa de Juan Preciado para que le sea indicado el camino que le permita marcharse de allí, la hermana de Donis le contesta:

-Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá --y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto--. (p. 65)

#### INFORMATIVO-MEMORATIVO

Enuncia la voz omnisciente que narra la vida de Pedro Páramo, uniendo el recuerdo de la muerte de su padre, en el mismo segmento de texto en que le llega la noticia de la muerte, recién acaecida, de su hijo Miguel:

Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color gris de un cielo hecho de cenizas, triste, como fue entonces. (p. 86)

#### ESCRUTATIVO

Enuncia Juan Preciado:

Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en un rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí. (p.13)

(Los subrayados son míos)

Pese a que este tipo de enunciados son vastos, sirvan de ejemplo al propósito buscado, los que hasta aquí me he dado a la tarea de señalar.

Otro de los recursos manifiestos por la ficción rulfiana que bien pueden ser inscritos dentro del subsistema que comporta *actos de mirada*, son aquellos que, en términos de la ciencia psicológica, se conocen con el sugestivo

nombre de *Imágenes eidéticas*, correlato de una especialísima disposición mental, tendiente a convertir (fijar) en imágenes todos los sucesos de la experiencia real, como lo referí en el capítulo anterior, asimilándolo o estableciéndole ciertas analogías con el proceso que definí como "principio fotogénico". Allí traté de demostrar cómo la afloración de este principio pudo haber enriquecido el imaginario artístico y literario de nuestro escritor, incluso con un significativo y paradigmático ejemplo. Si bien este tipo de fenómeno no es tan fácil de deslindar (aislar) en el diorama de la motivación artística, no por ello quiere decir que el mismo no sea susceptible de transcodificarse en *signos* de sistemas particulares de representación, incluyendo el verbal, como lo expresa José Pascual Buxó, uno de los críticos más acuciosos de la obra narrativa del escritor jalisciense. En su ensayo "Juan Rulfo, los laberintos de la memoria", Buxó aborda este tipo de cuestiones y pone su acento en las imágenes eidéticas, advirtiendo sobre las serias implicaciones que dichas imágenes han podido tener en la constitución de Pedro Páramo. Allí, entre otras cosas, arguye lo siguiente:

aun cuando las personas corrientes sólo logramos recordar parcialmente algunos aspectos de una determinada escena que se haya mostrado a nuestra mirada, los sujetos dotados de una "viva imaginación eidética" son capaces de reproducir con exactitud los detalles de esa escena o cuadro como si, en verdad, estuvieran "examinándolo" directamente de nueva cuenta; es decir, como si al hacerse patentes en la memoria, las imágenes formadas en el pasado desbordaran las lindes divisorias de la experiencia anterior y la

evocación presente, fundiendo en una sola vivencia nemónica lo pretérito y lo actual.

[...] Así pues, las imágenes eidéticas no sólo pueden ser suscitadas reiteradamente en la memoria, sino --por supuesto-- traducidas a los signos de una lengua; en tal caso, las representaciones verbales de esas imágenes eidéticas conservan su semejanza con los objetos que las condicionaron naturalmente, esto es, mantienen su configuración gráfica independiente de cualquier función representativa...<sup>18</sup>

Este tipo de representaciones, no siempre fáciles de determinar, las he podido constatar en Pedro Páramo al menos en dos situaciones. La primera de ellas la experimenta el padre Rentería, en una larga noche de insomnio, en la cual expiaba sus culpas:

He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si en último momento... *Todavía tengo frente a mis ojos la mirada de María Dyada, que vino a pedirme salvara a su hermana Eduviges.* (p. 41) [El subrayado es mío]

Antes de seguir adelante hay que tener muy en cuenta que se están analizando procedimientos *análogos*, y que si bien el fragmento de discurso que he tratado de resaltar podría ser asimilado al universo de los actos retóricos, el mismo no está exento de considerarse como un intento de *discursivización* de una imagen eidética muy precisa, por la imposibilidad que tenemos (sujetos lectores) de penetrar la experiencia visual a la que el sujeto de la enunciación ha hecho referencia, y no suponer lo contrario. No cabe duda de que este tipo de construcción, como la que se desprende del texto de Juan Rulfo, viéndola como mero acto retórico,

<sup>18</sup>José Pascual Buxó. "Juan Rulfo: los laberintos de la memoria", en Juan Rulfo. Toda la obra, p. 611.

podría ser equivalente a los siguientes tipos de construcciones: "Todavía tengo en mis labios el sabor de los labios de María Dyada", o, "Todavía siento frente a mis narices el perfume de María Dyada", después de una notable ausencia del sujeto evocado; entonces sí perdería la imagen analizada toda su carga eidética; pero conociendo ya los procedimientos a los cuales Juan Rulfo nos tiene acostumbrados, se me hace difícil que no se esté en presencia de una imagen de este tipo.

La segunda analogía de carácter eidético recae, esta vez, en la personalidad de Juan Preciado, sujeto que enuncia el fragmento de texto que será sometido a examen, aquel en el que lo vemos alojado en la casa de los hermanos incestuosos. Aunque el segmento sobre el cual quiero centrar la atención se encuentra localizado en la página 71 de la novela, me es indispensable remitirme hasta la 69 para que pueda hallársele sentido a todo este proceso. Para agilizar la operación, al segmento de la página 69 lo llamaré A, y al de la página 71, B. A continuación descontextualizo a cada uno de ellos para que se puedan percibir mejor sus elementos constitutivos:

- A: *Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día. Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna.*  
El hombre y la mujer no estaban conmigo. Salieron por la puerta que daba al patio y cuando regresaron ya era de noche... □



B: Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz. Las paredes reflejando el sol de la tarde. Mis pasos rebotando contra las piedras. El arriero que me decía: "¡Busque a doña Eduviges, si todavía vive!  
Luego un cuarto a oscuras.

[Los subrayados son míos]

Aun cuando los segmentos discursivos están textualizados de modo distinto, la idea que expresan es significativamente la misma, como si B no fuera más que un reflejo de A. Lo primero que llama la atención de estos dos enunciados es que ambos están separados gráficamente por un "blanco"; es decir, por una laguna temporal, simbolizada por un pequeño recuadro al extremo de la línea. Esto es lo que determina el fin de una secuencia narrativa, pero a su vez presupone el inicio de otra, temporalidad que queda (entre ambas secuencias) por efecto de la misma espacialidad, casuísticamente indeterminada. El hecho particular de que se vean los mismos fenómenos en la cláusula B (la estrella junto a la luna, nubes deshaciéndose, parvadas de tordos) con tanta minuciosidad en los detalles como fueron experimentados en A, es pragmáticamente imposible si se toma en cuenta que al terminar esta secuencia --como puede colegirse de su textualidad y en donde a lo largo de ella no se sugiere lo contrario-- había entrado ya la noche. Lo indeterminado del tiempo transcurrido entre ambas secuencias, sugerido por el pequeño recuadro en blanco, aunado a la inserción de la cláusula temporal "Como si

hubiera retrocedido el tiempo", con la cual se inicia el segmento B, refuerza la posibilidad de que se esté en presencia de una perfecta imagen eidética, en la que el referido acto de volver a ver no sería más que la reproducción nemónica de una experiencia visual pretérita.

Por último, un incidente que no deja de ser del todo significativo a la hora de hacerse un balance sobre los constituyentes que permiten que una obra pueda ser inscrita entre las especificidades de una poética fotográfica. El mismo se da en los inicios de Pedro Páramo, y tiene que ver con el hecho concreto, real, de una de las modalidades en que puede manifestarse el index fotográfico: el retrato. La función que cumple la inserción de este elemento en el interior de la novela, no es otro que el de darle carácter de veracidad a una relación consanguínea, existente entre un padre (Pedro Páramo) y un hijo (Juan Preciado) que se desconocen mutuamente; es buscar --a través de un *medium* aparentemente anodino, como lo es el retrato de su madre-- justo reconocimiento, como se puede colegir por propia voz del hijo *apátrida*:

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. [...] Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón. Es el mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera. (pp. 10-11)

En sus asociaciones no desprovistas de analogías, el carácter *constativo*, verista, que posee la foto llevada por Juan Preciado a su padre, reproduce, en su misma esencia, uno de los elementos constitutivos del dispositivo fotográfico: la *veridicción*. El *Esto ha sido*, razón esencial del *noema* barthesiano, alma de la fotografía.

Entre los múltiples propósitos perseguidos en este capítulo, el principal ha sido demostrar cómo una actividad (la fotográfica) ejercida durante tanto tiempo por Juan Rulfo, hubo de tener serias implicaciones en su manera de ver al mundo y, por consiguiente, en su manera particular de concebir los textos literarios; ejerciendo dicha actividad poderoso influjo a nivel estructural. Hacer ver cómo tal cosmovisión se expresa en la textualidad a través de la utilización de sofisticados mecanismos análogos a los procedimientos de naturaleza fotográfica, los cuales parecieran responder --en su conjunto-- a una bien estructurada manera que subsume una poética. Por otra parte, se ha querido demostrar cómo la narrativa de Juan Rulfo presenta algunos atributos que son connaturales a la entidad fotográfica, y entre los cuales el más significativo sería *la muerte*. Del mismo modo, se ha intentado resaltar en el interior del discurso narrativo el papel jugado por las llamadas imágenes eidéticas, advirtiendo sobre las implicaciones que dichas imágenes han podido tener en la constitución de Pedro Páramo. Todo este proceso se ha situado dentro de la natural evolución que ha sufrido la novela moderna desde el momento

mismo en que surge la fotografía y su pariente más cercano el cine, impulsando ambos trascendentales cambios en la conciencia del hombre contemporáneo.

En este capítulo, no solamente se ha querido señalar, sino que además se ha querido demostrar que la fotografía sí es capaz de "despertar emociones estéticas", y de que el trabajo literario y fotográfico de Juan Rulfo, con su natural juego de correspondencias, es la interpretación más genuina de una compleja necesidad individual de expresión.

## CAPITULO IV. EL UNIVERSO FOTOGRAFICO DE JUAN RULFO

Características generales. Aplicaciones del studium y del punctum barthesianos. Una foto símbolo. Correspondencias texto-iconográficas.

La realización de este capítulo tendrá por objeto analizar la fotografía de Juan Rulfo en sí misma. En él se harán primero algunas acotaciones de carácter general, concernientes a la especificidad fotográfica, no descartando la posibilidad de asomar algunas correspondencias que se establecen con su obra literaria. En seguida se profundizará en el análisis, basándose en dos categorías aplicadas por Roland Barthes cuando somete a estudio al index fotográfico en su libro La cámara lúcida; para ello se tomarán algunas fotografías "modelo" con el objeto de ver si se hacen verificables algunas constantes específicas, y desembocar, finalmente, en el examen de una fotografía símbolo. Por último, se confrontarán fragmentos de los textos narrativos con fotografías del mismo autor, para ver notablemente cómo Juan Rulfo construye un sistema deliberado de autorreferencias.

Es importante señalar que para dicho análisis se hará uso de la segunda edición del libro Inframundo: El México de Juan Rulfo, realizada por Ediciones del Norte y cuyo

contenido totaliza 96 fotografías<sup>1</sup> del artista jalisciense, lo cual podría interpretarse como una seria limitante de origen si bien se toma en cuenta que la cantidad de fotos del corpus que será examinado pretende ser apenas una muestra representativa de un universo aproximado de 4 mil negativos, lo que da todo derecho a que sean tomadas con la debida precaución las impresiones personales que de ello se deriven. Sin embargo, la información que se tiene acerca de la participación directa del autor a la hora de confeccionarse éste libro, da pie para considerarlo como un trabajo unitario.

En razón de que Juan Rulfo no emplea "nombres" en sus fotografías, no las titula, me veo en la necesidad de enumerarlas, siguiendo el orden de lectura que me es habitual; es decir, de izquierda a derecha, y poder facilitar así mi exposición. En el sentido indicado, la primera foto que se encuentra al abrir la sección "Fotografías" sería, entonces, la # 1, y así hasta la # 96, con la cual culmina el libro.

Lorenzo Vilches, en su estudio La lectura de la imagen<sup>2</sup> señala que toda fotografía puede llegar a ser estudiada según el tipo de relaciones que se establezcan entre los distintos actantes inscritos en el index. Los mismos pueden

---

1 El uso privativo de este ejemplar responde en lo esencial a la imposibilidad que tuve, durante la investigación, de encontrar la edición primera, misma que, según palabras de Ivette Jiménez de Báez, contiene 100 fotografías y no 96.

2 Lorenzo Vilches. La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión. Barcelona, Paidós, 1988.

ser --según él-- de tres tipos: *actantes fijos* (paisaje, rocas, árboles, casas, edificios, etc.), b) *actantes móviles* (el viento, la corriente de un río, el humo, las nubes, etc.) y c) *actantes vivientes* (hombres y animales). Estos actantes pueden presentar un tipo de jerarquía, dependiendo del vínculo que establezcan entre sí en relación con el espectador, en cuanto a distancia, volumen y tonalidad.

Cuando se traslada este esquema al libro de fotografías de Juan Rulfo se puede dar cuenta de que los actantes comportan la siguiente jerarquía: En un 50% aproximado de las fotos prevalecen los actantes vivientes, y entre ellos los seres humanos. Entre los pocos animales que aparecen (8 fotografías) predominan los equinos. Sorprende la total inexistencia de los perros, a menos que se asuma como imagen alegórica de ellos los troncos de la foto 81. En segunda proporción aparecen los actantes fijos, y en tercera los actantes móviles, sin descartar todas las series de combinaciones que se dan entre los mismos.

El análisis de las fotografías en las que resaltan los actantes vivientes, *personajes*, para ser más exactos, arroja las siguientes características: El mundo que Rulfo muestra a través de sus fotografías es casi absolutamente de origen campesino. Sus personajes son mayoritariamente de procedencia indígena. Sus costumbres y hábitos, el maltrato de sus vestimentas, el deterioro de sus calles y casas, y la rusticidad de sus rostros y manos, hacen suponer de que se está en presencia de un mundo sórdido y deplorable. Casas

derruidas, praderas incendiadas, parajes solitarios, calcinados, puertas y ventanas desvencijadas, lugares abandonados, escombros, árboles solitarios, hombres míseros, mujeres enlutadas, explotadas, cementerios, cruces, símbolos religiosos, seres ambulantes, rostros endurecidos... sorteando el anchuroso mundo de su universo fotográfico. Al impregnar sus imágenes con todo este ambiente Rulfo consume un doble acto subversivo: elige como tema para sus fotografías al hombre del campo, y, de esta clase, de preferencia al indígena. Sus fotos no son "pintorescas" ni dejan entrever la trivial desorganización del típico voyeurista; no presentan el infeliz contratiempo de la fugacidad, la connatural abismación de la foto que ha sido cautelosamente "robada". Por el contrario, la paciente e imperturbable actitud en la mayoría de los sujetos fotografiados denota la noble aceptación del fotógrafo, a la vez que enfatiza un estrato singular de identidades. Rulfo fotografía a un mundo que conoce (o pretende conocer), que "habita", ennobleciéndolo. En la búsqueda de tal fin, pone a su servicio tanto el conocimiento que tiene de la técnica como el resorte no menos táctico de su sensibilidad artística. Si se observa con atención todo el corpus fotográfico de Inframundo, se podrá uno dar cuenta de que la mayoría de los personajes y cosas han sido fotografiados utilizándose planos en "contrapicado", o, planos con la cámara a "nivel" de la mirada, y casi como excepción se emplean planos en "picado". Los estudiosos de la iconografía saben que el



punto de vista adoptado por el constructor de la imagen puede determinar el tipo de relación que se establece con el personaje, y si nos atenemos a la creencia de que los planos en picado *minimizan* subliminalmente la personalidad, se puede deducir, entonces, que todo este proceso en Rulfo se imbuje de todo lo contrario. Adoptando el punto de vista más adecuado a su propósito (como es el "contrapicado"), el artista jalisciense logra enaltecer a un mundo signado por el abandono y la miseria, devolviéndole con irreprochable honestidad toda su dimensión simbólica. No asumiendo un punto de vista "aplastante" gana en confiabilidad, logrando así conferirles a sus fotografiados ciertos aires de nobleza.

Otro de los rasgos que más llaman la atención de los personajes que habitan las fotografías de Juan Rulfo se traduce en sus miradas. La mayoría de ellos tiene dirigida la mirada hacia un "fuera de campo"; es decir, hacia un lugar indeterminado que se "sale" del marco impuesto por el índice fotográfico; esto hace más significativo, por contraste, el resto de fotos, en las que sí aparecen personajes denunciando la presencia impertinente de la cámara, miradas que coinciden (como trataré de demostrarlo más adelante) con una de las posibilidades en que puede manifestarse el *punctum* barthesiano.

De modo equivalente a "Luvina" y Pedro Páramo, en las fotografías de Juan Rulfo redundan, significativamente, los "signos embragadores de fuera-de-campo", en sus

correspondientes configuraciones de puertas, ventanas y orificios, generándose un efecto de sentido totalmente distinto para cada caso en particular. Tales *fragmentos* de espacio pueden distinguirse perfectamente en las fotos 1, 5, 9, 46, 49, 52, 53, 54, 67, 75, 76, y 95.

Por último, encuentro un detalle que no deja de ser significativo, y es que, al igual que en Pedro Páramo, en Inframundo también irrumpen pequeños "momentos" de esperanza que contrastan con imágenes terriblemente cargadas de violencia.

#### EL STUDIUM Y EL PUNCTUM BARTHESIANOS

En su libro La cámara lúcida, Roland Barthes propone (no define) dos categorías que pueden ser de inestimable utilidad a la hora de confrontar al *index* fotográfico; tales son el *Studium* y el *Punctum*. A decir de él, las fotografías pueden despertar para cada *spectator* en particular cierta inclinación, cierto ardor o interés general, que se hacen patentes en función del saber y de la cultura de cada individuo: es el *studium*, lo cual no es

sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos...<sup>3</sup>

Pero no todas las fotografías pasan más allá del interés general, mediano; cuando esto sucede es porque un

3 Roland Barthes. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. 2a. ed. Barcelona, Paidós, 1992, p. 64.

segundo elemento ha venido a punzarme, ha venido a perturbar el *studium*, es lo que Barthes denomina como *punctum*,

pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me *despunta* (pero también me lastima, me punza).<sup>4</sup>

Cuando miro en su integridad las fotografías de Inframundo bajo la óptica de este par de categorías, siento que algunas despiertan en mí un interés particular, "como cuadros históricos buenos" o estimulan cierto tipo de emociones estéticas, tales serían la 1, la 2, la 5, la 8, 26, 27, 35, 49, 55, 61, la 67 y la 81; otras, incluso, no despiertan en mí ningún tipo de interés. En cambio, encuentro cierto número de fotografías que no solamente avivan la natural inclinación, sino que además me punzan, obligándome a decir algunas palabras en torno a ellas; tales serían --entre otras-- la 9, la 17, la 20, 31, 40, 43, 46, 63, 71, 75, 76, 77, 78, la 80, la 82 y la 91. Por razones de espacio me veo en la necesidad de seleccionar algunas de este amplio espectro, tratando de no dejar fuera los principales puntos de tensión que encuentro en estas fotografías, y procurando dar fe de una muestra que sea a su vez lo más plural posible.

---

4 *Ibidem*, p. 65.

Foto # 17



Aquí se está en presencia de un hombre que se encuentra semisentado en el suelo, casi en cuclillas. Por su vestimenta y aperos, y el ambiente que lo circunscribe, deduzco que este hombre es un campesino, un campesino pobre, tan miserable como la tierra, su tierra, que él se ha dignado mirar con cierto aire indiferente. Al fondo unos cerros semidesérticos. Como *studium* esta foto no podría despertar ningún otro interés, pero hay algo que se desprende de ella que obliga a la reflexión, que punza, traduciéndose en interrogación: ¿Qué mira este hombre? ¿Qué puede mirar en ese paraje desolado que no llama tan siquiera

la atención misma del fotógrafo? ¿Por qué ese aire tan indiferente? Hé allí para mí el origen del *punctum*. Este *punctum* no es tanto la materia enigmática que se encuentra "fuera de campo" y que yo como *spectator* no puedo mirar, sino que el mismo se origina en el *punto de vista* asumido por el fotógrafo, el cual ha construido deliberadamente este enigma. El pudo adoptar --si hubiese querido-- el "mismo" punto de vista del personaje, colocándosele a sus espaldas. No veo en la distribución del espacio ningún impedimento para ello. La actitud "indiferente" del fotógrafo de no mirar lo que mira el personaje, instaura el efecto de sentido de la Nada. Con inusitado poder de síntesis, Rulfo *despersonaliza* al espacio con su actitud irreverente de la no-mirada, mismo que, por momentos trae a la memoria a uno de sus cuentos más connotados: "Nos han dado la tierra", en donde uno de sus personajes reproduce analógicamente la misma situación: "Vuelvo hacia todos lados y miro el Llano. Tanta tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga..."<sup>5</sup>

---

5 Juan Rulfo. El Llano en llamas, p. 11.

Foto # 31



He aquí a 5 personas sentadas sobre unos escombros. Por sus rasgos fisonómicos y sus vestimentas deduzco que estas personas son indígenas, habitantes de un espacio en "perfecto equilibrio". Los atuendos en estado deplorable de estos cinco individuos son correspondidos por un espacio físico en ruinas. Al integrarse estos dos elementos la fotografía se carga de simbolismo: los habitantes de este espacio no solamente viven entre las ruinas sino que son la ruina misma, poseen las cualidades de la piedra, y así han quedado para siempre: "petrificados" en el acto meduzante

del fotógrafo. Como *studium* esta foto me parece de las más logradas del libro. Rulfo ha sabido incorporar, en un sólo registro, la zozobra y la "perplejidad" de tres generaciones. Tres generaciones que tienen fija la mirada hacia un "objetivo común". He allí el *punctum*, mismo que --al igual que el ejemplo anterior-- no está localizado en el fuera de campo, como podría pensarse. El *punctum* de esta foto lo encuentro en el interés que despiertan las miradas de estos cinco individuos, que me llevan más allá del espacio restringido por el *index* hacia una especie de campo ciego. Y me pregunto: ¿Qué puede despertar tanto interés en estas personas, que son incapaces de arredrarse ante la presencia escrutante del fotógrafo?

Foto # 40



A diferencia de las dos fotos anteriores, en que predomina cierto "estatismo", Rulfo incorpora en esta el movimiento. Aquella mujer que camina de espaldas al espectador y que se "fuga" por la bocacalle, contrasta con las otras tres mujeres que se encuentran sentadas con cierta inercia. Por sus rasgos físicos e indumentaria, no cabe duda que se está en presencia de mujeres indígenas. En un segundo plano, una casa semiderruida, y en el último, un montículo poco pronunciado. De las tres fotografías hasta ahora analizadas ésta es la primera en la cual se manifiesta



cierta *desarmonía* o "torpeza" en la composición. Aunque a simple vista parezca que el interés del fotógrafo converge hacia la mujer que ocupa el centro, en realidad esto no sucede así. La distribución *caótica* de los actantes vivientes en el espacio (corte de la mujer en la parte izquierda del encuadre y la aparición a medias de la segunda que ocupa el centro) denota premura. Premura que es instigada por la cuarta mujer, la que se "fuga" por el callejón. El interés por parte del fotógrafo de registrar a este cuarto actante le da el sentido a la composición. Ella es el *punctum*, la nota discordante, ella es esa especie de azar del que nos habla Barthes.

Cierta atmósfera *funesta* impregna a esta foto e inculpa al fotógrafo: ¿Estuvo esa mujer también sentada junto a todas las demás hace apenas unos instantes? ¿Por qué la obstinación en fotografiarla?

Foto # 63



A diferencia de las tres fotos anteriores, en que he estado analizando la distribución en el espacio y el comportamiento de puros actantes vivientes, se está ahora en presencia (en primer plano) de un actante fijo. En el extremo derecho de la casa y ocupando un segundo plano, otras dos casas; de fondo y ocupando un tercer plano, un cerro agreste. Como *studium*, esta foto tan sólo arrojaría información accesoria, incidental, de lo depauperado y triste que suele ser a veces la vida en el campo, y en donde esta casa (que *intercede* en la lente del fotógrafo) no haría

más que fungir de emblema de una cruenta e inexorable realidad. De no ser por un ingrediente que subvierte el orden aparente de esta fotografía, la misma podría considerarse como una foto "común y corriente", a excepción del ángulo escogido para registrar la casa. Ese elemento contingente que me golpea la vista, ese *punctum* que trastorna todo lo que veo es ese inciso que despunta en la parte superior de la fachada y que reza: "El temblor del 16 de abril de 1928". La inserción de este elemento en el index fotográfico redimensiona el nivel denotativo de la foto, pues el mismo abre ahora un espacio para que penetre la incertidumbre: ¿Sufre esta casa las inclemencias "naturales" del tiempo, el descuido humano, o es la consecuencia catastrófica del mencionado fenómeno sísmico?

Foto # 71



Dentro del espectro fotográfico de Inframundo esta fotografía posee un particular interés por tratarse de una de las pocas en que Rulfo adopta la forma del "retrato". Esta, la 60 y probablemente la 78, son las únicas fotos en donde el artista jalisciense ha tratado de destacar a una sola persona del grupo, desenfocando, ligeramente, al resto de los actantes. Bien es sabido que dentro del campo de la semiótica iconográfica (especialmente dentro de la fotográfica) tanto el enfoque como el desenfoco poseen marcas significativas, y éstas pueden --en pro de un efecto

de sentido determinado-- ser fácilmente manipuladas por el sujeto operador. En fotografía, mientras mayores rasgos de definición posea un cuerpo, mayor será su carga significativa a los ojos del espectador y viceversa.

Como se puede colegir de sus elementos constituyentes, en esta fotografía de Juan Rulfo sigue persistiendo el tema del indígena; y sin lugar a dudas, entre sus fotografiados siguen predominando sustancialmente las mujeres; mujeres como las seis que abarcan la totalidad de esta foto. De ella se pueden discriminar algunos datos de tipo "histórico", como el de encontrarse todas ellas en un día muy asoleado, de "atmósfera muy pesada", según se desprende de la manera peculiar en que son utilizados sus rebozos, y por la actitud somnolente que recae en la mujer que ocupa un segundo plano. Sus aletargadas actitudes connotan la espera de algo: ¿Guardan estas mujeres apaciblemente la siesta o esperan con resignación el cumplimiento por parte del gobierno de algunas de sus demandas? No se sabe. En medio de todo el espectro signico que esta fotografía puede arrojar por sí misma, llama poderosamente la atención uno sólo de sus detalles, que congrega, ostensiblemente, todas las características de *punctum*: la mirada de la mujer "retratada"; es decir, de la única que está perfectamente enfocada y ocupa indefectiblemente el centro de nuestras miradas. Sus ojos no sólo denuncian la posición del fotógrafo respecto a ella (la cual es bastante cercana si se atiende al corte que ha hecho de sus pies el encuadre

elegido) sino que además se postulan como mirada retadora. Esos ojos que miran con obstinación a la cámara no son ojos resignados, "vencidos", son el espejo de un misterioso mundo que jamás penetraremos; y el fotógrafo está allí para confirmarlo en su perenne fugacidad, para devolverle, en el mismo acto fotográfico, su mirada, la insondable mirada que jamás poseeremos.

Foto # 77



Dentro de las fotos incorporadas a Inframundo, pertenecientes al período en que Rulfo fotografía a los indígenas de la sierra oaxaqueña, probablemente sea ésta la

menos difundida. Por datos de naturaleza accesoria se sabe que se está en presencia de músicos de origen mixe o zapoteco, que a campo traviesa suelen resolver sus disputas territoriales valiéndose de pomposas bandas. Como *studium* esta foto no solamente atrae sino que parece de una riqueza inestimable. El punto de vista escogido por el fotógrafo no solamente parece el correcto, sino que además puede ser considerado como el único pragmáticamente posible de incorporar, en un sólo registro, todo un *concierto* de planos, que van desde el sujeto que está sentado al extremo derecho y que se "sale" hacia un "fuera de campo", hasta las colinas que se pierden en lontananza, en el extremo superior izquierdo, sin perder detalle. La lectura de esta foto me condujo a una experiencia visual riquísima, pues hube de experimentar frente a ella un desplazamiento virtual del *punctum*. En el recorrido aleatorio que hacía mi vista sobre los indistintos elementos que conforman esta fotografía, no sé por qué casi siempre me llevaban --en lecturas anteriores-- a centrar la atención sobre el rostro del muchacho que se encuentra sentado tocando el bombo, y que denuncia, con cierto halo displicente, la posición que ha ocupado el fotógrafo en relación a él. Si bien la *pose* adoptada por el muchacho guarda todas las características de *punctum*, en verdad no es tal. Pronto comprendí que el *punctum* no siempre debe traducirse como una emanación que procede de los actantes vivientes, sino que es toda cosa capaz de producir tensión; bien sea por grotesca,

discordante o anacrónica. Esto lo conseguí en el pequeño objeto que ocupa el extremo inferior izquierdo de la foto, en la "regadera" que se encuentra situada --precisamente-- en el mismo plano que ocupa el muchacho. ¿Qué relación guarda con él dicho objeto? ¿Qué relación establece con los instrumentos musicales? ¿Esa regadera ha sido colocada ahí para regar qué? Son apenas algunas de las interrogantes que un hecho (¿fortuito?) como éste puede desencadenar.

Foto # 82



Para cerrar este aparte he seleccionado una foto en la que el fotógrafo ha centrado su atención en tan sólo dos



actores principales. Dos actores que presentan las típicas características de los sujetos danzantes en el México de provincia, rural e indígena, espacio donde pululan copiosas y abigarradas fiestas de índole sincrética. En el mismo acto fotográfico, Rulfo ha sabido inscribir --por efecto del natural desenfoque-- a los actantes secundarios, que serían todas aquellas personas que se encuentran ubicadas en planos posteriores al ocupado por estos dos personajes. El interés de esta fotografía no solamente radica en el juego de jerarquías que se establece visualmente entre este par de personajes y el resto de los actantes, en cuanto a estatura, posición adoptada y fisonomía, sino que también tiene que ver con la que se establece en la vida real misma; en donde, como es sabido, en el núcleo de estas comunidades a este tipo de sujetos danzantes se les tiene reservado un lugar de privilegio. Rulfo construye con esta fotografía una perfecta metáfora. Eso y nada más.

Si todo lo anteriormente explicitado es lo que viene a constituir, a grandes rasgos, el *studium*, el *punctum* de esta foto lo voy a localizar en el "rostro" del sujeto enmascarado, cuya mirada, impenetrada e incorpórea, es la expresión más cabal del proceso transfigurador que ejerce sobre los seres el dispositivo fotográfico. Si uno de los roles esenciales de la fotografía es mostrarles a las personas el rostro desconocido de su propia máscara, el danzante enmascarado no hace sino devolverle el verdadero rostro al mismo acto que la realiza. Este sujeto que "mira"

con insistencia al *foco* que le depara una triste muerte, es la mirada del fotógrafo (que es también nuestra mirada) reflejándose en el espejo. Acto tanático el de la fotografía.

#### UNA FOTO SIMBOLO

Foto # 75



De todas las fotografías de Inframundo ésta guarda un especial significado. No cabe duda de que desde el punto de vista de la composición y los constituyentes temáticos que las integran, existen muchas fotografías dentro del libro

que podrían "superar", sustancialmente, a ésta; incluso, como *studium*, su sencillez temática podría ser considerada como más sobria en elementos informativos. A un espacio interior de considerables dimensiones, se le opone un espacio exterior de entorno muy restringido. En la frontera de ambos espacios (como ocupando un segundo plano) se está en presencia de un actante femenino, que guarda, con resignada constancia, todos los códigos inherentes a la cultura indígena. Más allá del umbral, como ocupando un tercer plano, los detalles de una casa. El espacio interior se me revela como muy pobre, pobre en su estado y pobre en detalles: ausencia de muebles, trastes e imágenes; excepto el juguete que se encuentra en el extremo derecho de la foto y la especie de listón que se apoya en el único rincón visible de este recinto. Si esta señora es habitante de esta casa ha de ser --por consiguiente-- también muy pobre; y lo que en principio podría considerarse como una fuente generadora de *punctum* para mí no lo es. De ella no emana el azar de esta fotografía, como podría naturalmente interpretarse. Este radica en el único punto de tensión que encuentro en ella: el camioncito de juguete, mismo que connota la presencia de un niño, presencia que si bien no aparece por ninguno de los lados del *index* es porque se ha transfigurado en el *punto de vista* del fotógrafo. Rulfo ha sabido adoptar --como puede interpretarse de las dimensiones que asumen las cosas en el espacio-- un punto de vista análogo a los experimentados ocasionalmente por un niño, si

bien se tiene en cuenta que el eje de la mirada no rebaza (horizontalmente) a la línea que demarca al zócalo pintado en la pared. Asumiendo este caprichoso punto de vista, Rulfo le otorga a esta sencilla imagen dimensión simbólica, al mismo tiempo que la carga --por el rapto de su propia magia-- de una profunda e inusual ternura.

En el terreno misterioso de las analogías, no por casualidad, la *historia* inherente a esta fotografía encuentra en Pedro Páramo singular arraigo. Recuérdese que en el capítulo anterior quise dejar constancia del interés que tenía en la construcción de una *poética fotográfica*, la inserción de los espacios restrictivos, poniendo al descubierto datos muy precisos extraídos de la textualidad. De la misma manera señalé al principio de este capítulo, que Juan Rulfo inscribía en sus fotografías, de modo análogo, signos embragadores de fuera-de-campo, y de todas las fotos que mencioné como portadoras de este tipo de signos, la que en este momento se analiza guarda, en relación a Pedro Páramo, especial significado. Es digno de tomar en cuenta (aun con sus notables diferencias) cómo esta imagen fotográfica es reconstruida en el interior de la novela en más de una ocasión, imagen que es observada --de modo análogo a la que se desprende del estudio de la fotografía-- a través de los ojos del pequeño Pedro Páramo. Sirva de ejemplo al objetivo buscado, el fragmento de texto que cito a continuación, en donde se puede apreciar cómo Rulfo --*mutatis mutandis*-- pone en práctica su propio sistema de

recodificaciones: "Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra recorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada" (p. 22).

Si se ha de entender al símbolo --en su acepción común-- como "...lo que representa otra cosa en virtud de una correspondencia analógica o ausencia hecha presencia"<sup>6</sup>, no cabe duda de que se está delante de una articulación de este tipo.

#### CORRESPONDENCIAS TEXTO-ICONOGRAFICAS

Me propongo darle término al capítulo, poniendo en confrontación algunos fragmentos de textos narrativos con fotografías del mismo autor, en donde son fácilmente perceptibles los haces de correspondencias. Si bien se tiene en cuenta que las fotografías que serán tomadas en consideración anteceden en el tiempo a la hechura de los textos narrativos, las mismas no pueden soslayarse en su función de *códigos de autorreferencia*. Es decir, el carácter analógico que se establece entre los constituyentes iconográficos y los referentes discursivos presupone un ejercicio serio (por parte del escritor) en el terreno de las recodificaciones.

---

<sup>6</sup> A. J. Greimas y J. Courtés. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid, Gredos, 1982.

Conciliando razones de espacio con la no pérdida de objetividad, sirva, pues, de ejemplo al propósito buscado, el corpus texto-iconográfico que a continuación presento:

Foto 5



"Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo".  
(Pedro Páramo, p. 61)

Foto 6



"-Otra cosa, señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el calin ceniciento. Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos..." ("Luvina", p. 114)

Foto 9



"Hasta vi cuando se derrumbaban las casas como si estuvieran hechas de melcocha, nomás se retorcían así, haciendo muecas y se venían las paredes enteras contra el suelo" ("El día del derrumbe", p. 151)



Foto 26



"Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apilados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados..." ("Talpa", p. 62)

Foto 43



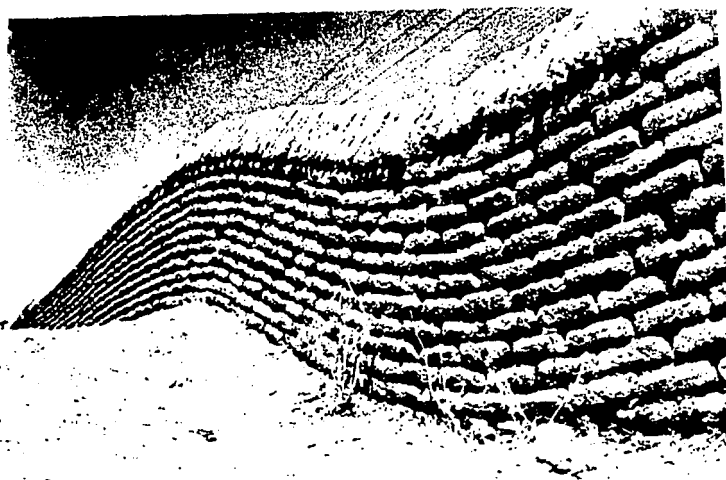
"Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí..." (Pedro Páramo, p. 13)

Foto 78



"Quién sabe quién fue a decirle a los músicos que tocaran algo, lo cierto es que se soltaron tocando el Himno Nacional con todas sus fuerzas, hasta que casi se le reventaba el cachete al del trombón de lo recio que pitaba..." ("El día del derrumbe", p. 159)

Foto 90



"Nosotros seguimos allí, sin movernos. Estábamos alineados al pie del lienzo, tirados panza arriba, como iguanas calentándose al sol. La cerca de piedra culebreaba mucho al subir y bajar por las lomas..." ("El Llano en llamas", p. 79)

El propósito fundamental de este capítulo ha sido el de puntualizar algunos de los acontecimientos más significativos de la obra fotográfica de Juan Rulfo. El primero que salta a la vista tiene que ver con el mundo que muestra: campesino e indígena, mismo que deviene --en su esencia-- en doble acto subversivo. Al fotografiar un mundo que conoce, logra enaltecerlo, evitando caer, ingenuamente, en cualquier tipo de *pintoresquismo* o de *folklorismo*. En sus fotografías se han podido precisar algunos elementos constitutivos equivalentes a los instaurados en los textos narrativos, tales como los "signos embragadores de fuera-de-campo" y la irrupción de breves "cuadros" llenos de esperanza, que contrastan con imágenes terriblemente signadas por la violencia. Al aplicarse ciertas categorías barthesianas para su estudio, se ha podido dar cuenta de que las fotografías de Juan Rulfo presentan casi siempre deliberados puntos de tensión, mismos que alcanza inscribiendo en el *index*, elementos discordantes o *violentando* (significativamente) el punto de vista. Su intuición artística lo lleva a redimensionar el nivel denotativo de la foto, otorgándole a los acontecimientos cotidianos una notable dimensión simbólica.

## CONCLUSIONES

La actividad artística de Juan Rulfo comenzó desde muy temprana edad. Nunca a un escritor de México le había pesado de manera tan definitiva su infancia ni había sido tan permeado por la realidad real. Los últimos descubrimientos de carácter biográfico se muestran develadores de complicados mecanismos que permanecieron soterrados en el inconsciente de nuestro autor durante muchísimo tiempo, para luego insurgir como conciencia transformada en producto literario. Más que artificio e invención literarias, la obra narrativa de Juan Rulfo está fundamentada en el recuerdo; en crudas y precisas estampas que lo marcaron indeleblemente para toda la vida. De esos episodios tan traumáticos que se suscitaron durante la frágil existencia del infante, cabe destacar la muerte violenta de su padre. El impacto visual y emocional de sucesos como éste activaron en la mente del joven Rulfo una especie de principio *fotogénico*, que aunado al descubrimiento de la fotografía, le brindó la herramienta necesaria para convertirse en artífice modelador de una visión de mundo. La puesta en práctica de este oficio, aparentemente anodino y de obligada manipulación técnica, no solamente fue surtiendo en la psique del escritor potencial una clase de efecto estético, sino que además se anticipó a la hechura de sus libros, para luego imbricarse dentro del mismo proceso creativo. El conducto hacia lo fotográfico

en Juan Rulfo responde a una cada vez más exigente y personal necesidad de renovación estética. Su caso (de buscar en un arte de factura mecánica el apoyo indispensable para recrear su imaginario literario) no es aislado, sino que se inscribe dentro de un singular proceso de correlaciones estéticas entre las distintas artes. Una actividad ejercida durante tanto tiempo habría de tener serias implicaciones en su manera de ver al mundo y, por consiguiente, en su manera particular de concebir los textos literarios. Tal cosmovisión se expresa en la textualidad, a través de la utilización de sofisticados mecanismos, análogos a los procederes de naturaleza fotográfica, los cuales responden, en su conjunto, a una bien estructurada manera que subsume una poética. La narrativa de Juan Rulfo presenta algunos atributos que son connaturales a la entidad fotográfica, y entre los cuales, el más significativo sería la *muerte*. Del mismo modo, cobra capital importancia dentro del discurso narrativo el papel jugado por las llamadas *imágenes eidéticas*, señalándose las serias implicaciones que dichas imágenes han tenido en la constitución de Pedro Páramo.

En el terreno de lo propiamente fotográfico, se han podido precisar algunos elementos constitutivos equivalentes a los instaurados en los textos narrativos y, al aplicarse ciertas categorías barthesianas para su estudio, se ha podido dar cuenta de que las fotografías de Juan Rulfo presentan casi siempre puntos de tensión. Su intuición

artística lo lleva a redimensionar el nivel denotativo de la foto, otorgándole a los acontecimientos cotidianos una notable dimensión simbólica.

Por último, se ha de desembocar en la más perspicaz de las conclusiones: que la fotografía es capaz de despertar emociones estéticas, y que el trabajo literario y fotográfico de Juan Rulfo, con su natural juego de correspondencias, es la interpretación más cabal y genuina de una compleja necesidad individual de expresión.



## REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRAFICAS

ABELLEYRA, Angélica. "Su fotografía, tan grande como su obra literaria: Alvarez Bravo" (El otro Juan Rulfo, el fotógrafo), en La Jornada, 11 de enero de 1986, p. 20.

----- "6 mil negativos esperan", en La Jornada, 22 de mayo de 1993, p. 21.

AGUSTIN, José. Tragicomedia mexicana I. México: Planeta, 1994. 274 p.

ALBA, Víctor. "José Revueltas recuerda a Orozco así", en Teresa del Conde. José Clemente Orozco (Antología crítica). México, UNAM, 1982. pp. 147-153.

ALCANTAR FLORES, Arturo. "Nadie como Juan Rulfo para concentrar estéticas", en Excelsior, 27 de agosto de 1988, p. 2.

ANONIMO. "Once fotos de Juan Rulfo", en América, n. 49, febrero de 1949, s. p.

----- "Exposición fotográfica de Juan Rulfo con la visión de México de hace años", en Excelsior, 13 de agosto de 1980, p. 2.

----- "Como fotógrafo, Juan Rulfo se adelantó a sus libros", en Excelsior, 2 de octubre de 1980, Cultura, p. 1.

----- "La inmortalidad del hombre por medio del retrato: Juan Rulfo", EL SMC, n. 380, 17 de enero de 1982, pp. 6-7.

----- "Las fotos de Juan Rulfo", en Quimera, n. 36, marzo de 1984, pp. 24-26.

----- "Juan Rulfo fue un fotógrafo notable: Jorge Alberto Manrique". El Nacional, 7 de enero de 1988, sec. 2da., p. 7.

ARENAS BETANCOURT, Rodrigo. "El arte de José Clemente Orozco", en Teresa del Conde. José Clemente Orozco (Antología crítica). México, UNAM, 1982, pp. 65-67.

AVILA ROMERO, Mauricio. "Juan Rulfo, el fotógrafo, presente en el Cervantino", en El Día, 21 de octubre de 1990, p. 19.

- BAIGTS, Juan. "¿No oyes ladrar los elogios?" (Juan Rulfo, fotógrafo), en "Diorama de la Cultura", Excelsior, 23 de noviembre de 1980, p. 5.
- BALDELLI, Pío. El cine y la obra literaria. Buenos Aires, Galerna, 1970.
- BARTHES, Roland. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona, Paidós, 1986. 380 p.
- La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. 2a. ed. Barcelona, Paidós, 1992.
- BATIS, Huberto. "La parquedad estilística de Juan Rulfo", en El Heraldó Cultural, n. 7, 26 de diciembre de 1965, p. 14.
- BECEYRO, Raúl. Henri Cartier-Bresson (Ensayo). México, UNAM, 1983. 64 p.
- BELLINGHAUSEN, Hermmann. "Entonces llegó Juan Rulfo", en La Jornada, 23 de mayo de 1993, p. 25.
- BENITEZ, Fernando. "Conversaciones con Juan Rulfo", en Inframundo. El México de Juan Rulfo. 2a. ed. México, Ediciones del Norte, 1983.
- BENJAMIN, Walter. Discursos interrumpidos I. Madrid, Taurus, 1973. 206 p.
- BIALOSTOCKI, Jan. Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes. Barcelona, Barral, 1973. 237 p.
- BOURDIEU, Pierre. La fotografía: un arte intermedio. México, Nueva Imagen, 1979. 381 p.
- BRADSHAW, Ian. La mirada fotográfica. Barcelona, Plaza & Janes, 1986. 192 p.
- BRADU, Fabienne. Ecós de Páramo. México, FCE, 1989. 68 p.
- BRUSHWOOD, John. México en su novela. México, FCE, 1973. 437 p.
- BUXO, José Pascua. "Juan Rulfo: los laberintos de la memoria", en Juan Rulfo. Toda la obra. México, CONACULTA, 1992, pp. 609-615.
- CALVILLO MADRIGAL, Salvador. La revolución que nos contaron. México, Metáfora, 1959. 59 p.

- CAMACHO, Eduardo. "Inframundo de Juan Rulfo", en Excelsior, 25 de enero de 1984, Cultura, p. 5.
- CAMPOS, Julieta. "La novela mexicana después de 1940" y "El mundo absorto de Juan Rulfo", en La imagen en el espejo. México, UNAM, 1965. 171 p. (Col. Poemas y ensayos)
- CANO, David. "Enormes, el sentido cinematográfico y la capacidad de Juan Rulfo: Antonio Reynoso", en Unomasuno, 3 de febrero de 1986, p. 23.
- CARBALLO, Emmanuel. "Arreola y Rulfo", en Juan Rulfo. Toda la obra. México, CONACULTA, 1992, pp. 701-704.
- CARDOZA Y ARAGON, Luis. Orozco. México, FCE, 1983. (Col. "Breviarios", )
- CASTRO LEAL, Antonio. La novela de la Revolución Mexicana. México, Aguilar, 1965. 2v.
- "Orozco y los símbolos de nuestro tiempo", en Teresa del Conde. José Clemente Orozco (Antología crítica). México, UNAM, 1982, pp. 87-91.
- CHATMAN, Seymour. Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine. Madrid, Taurus, 1990. 298 p.
- COLINA, José de la. "Retratos express, Juan Rulfo", en Unomasuno, 29 de octubre de 1978, p. 2.
- COMPANY-RAMON, Juan Miguel. El trazo de la letra en la imagen. Madrid, Cátedra, 1987. 121 p.
- CONDE, Teresa del. José Clemente Orozco (Antología crítica). México, UNAM, 1982. 158 p.
- CUELLAR, Rogelio. "Juan Rulfo: un modelo difícil", en Homenaje a Juan Rulfo. Guadalajara, jal., U. de G., 1989. pp. 289-299.
- DONDIS, D. A. La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual. 5a.ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1984. 208 p.
- DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción. Barcelona, Paidós, 1986. 187 p.
- DYCHES, Henry Perry. Juan Rulfo: una tradición y un principio (Tesis). México, UNAM-FFL, 1964.

- ECO, Umberto. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. 3a. ed. Barcelona, Lumen, 1986.
- EISENSTEIN, Sergei. ¡Qué viva México! 2a. ed. México, Era, 1971. 102 p.
- ESTRADA, Julio. El sonido en Rulfo. México, UNAM, 1990. 119 p.
- ESTRAZULAS, Enrique. "Los elogios de la crítica alemana al autor de Pedro Páramo como fotógrafo", en Excelsior, 5 de octubre de 1982, p. 1C.
- FELL, John. El filme y la tradición narrativa. Buenos Aires, Tres Tiempos, 1977. 252 p.
- FERNANDEZ, Justino. OROZCO. Forma e idea. 2a. ed. México, Porrúa, 1975. 221 p.
- FERRER, Manuel. El laberinto mexicano en Juan Rulfo. México, Novaro, 1972. 149 p.
- FIGARELLA, Mariana. "Modernidad y tradición en la fotografía de Manuel Álvarez Bravo", en Separata de la revista encuadre (Caracas) n. 47, marzo-abril de 1994.
- FIGUEROA, Gabriel. La mirada en el centro. México, Miguel Ángel Porrúa, 1994.
- FLORES, Miguel Ángel. "Otero Silva en blanco y negro con Juan Rulfo y Emmanuel Carballo", en Proceso, n. 461, 2 de septiembre de 1985.
- FLUSSER, Vilem. Hacia una filosofía de la fotografía. México, Trillas, 1990. 78 p.
- FREUND, Gisele. La fotografía como documento social. Barcelona, Gustavo Gili, 1976. 207 p.
- FUENTES, Carlos. Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México, FCE, 1990. 303 p.
- FUENTES, Silvia. Inframundo, entrevista a Juan Rulfo. Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1983. (Serie: Espejo de Escritores)
- GARCIA, Héctor. "Juan Rulfo: un modelo difícil", en Homenaje a Juan Rulfo. Guadalajara, Jal., U. de G., 1989. pp. 289-299.
- GARCIA AGUILAR, Eduardo. García Márquez: La tentación cinematográfica. México, UNAM, 1985. 123 p.

- GARCIA AGUILAR, Enrique. "Juan Rulfo en los aires. En torno a una fotografía...", en Sábado de Unomasuno, n. 477, 29 de noviembre de 1986, p. 14.
- GARDUÑO SOLANA, Susana. "Juan Rulfo, el hombre visible" (Sus fotografías). Novedades, 8 de enero de 1987, p. C4.
- GARRIDO, Felipe. "Pedro Páramo y El Llano en llamas de Juan Rulfo", en Juan Rulfo. Toda la obra. México, CONACULTA, 1992, pp. 752-763.
- GEDULD, Harry. Los escritores frente al cine. Madrid, Fundamentos, 1972.
- GIMENEZ CACHO, Marisa. "Juan Rulfo, fotógrafo", en Luna Córnea (México) n. 6, 1995, pp. 51-57.
- GINFERRER, Pere. Cine y literatura. Barcelona, Planeta, 1985.
- GONZALEZ BOIXO, José Carlos. Claves narrativas de Juan Rulfo. León, España, Universidad de León, 1984.
- "Lectura temática de la obra de Juan Rulfo", en Juan Rulfo. Toda la obra. México, CONACULTA, 1992, pp. 549-560.
- GREIMAS, A. J. y J. Coutés. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid, Gredos, 1982. 474 p.
- GUBERN, Román. La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea. Barcelona, Gustavo Gili, 1987. 418 p.
- GUILLEN, Claudia. Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. Barcelona, Crítica, 1985. 517 p.
- HILL, Paul. Diálogo con la fotografía (Conversaciones con Cecil Beaton et al). Barcelona, Gustavo Gili, 1980. 384 p.
- HUERTA, David. "Falleció anoche Juan Rulfo, a los 67 años", en Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo. México, Delegación Cuauhtémoc, 1986.
- Inframundo. El México de Juan Rulfo. 2a. ed. México, Ediciones del Norte, 1983. 52 p.

- MONSIVAIS, Carlos. "Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente", en Inframundo: El México de Juan Rulfo. 2a. ed. México, Ediciones del Norte, 1983. pp. 27-37.
- PACHECO, José Emilio. "Juan Rulfo en 1959", en Rulfo en llamas. Entrevista de. 2a. ed. México, U. de G.-Proceso, 1988, pp. 217-222.
- PANOFSKY, Erwin. Estudios sobre iconología. Madrid, Alianza, 1972. 350 p.
- PAZ, Octavio. "Paisaje y novela en México", en Corriente alterna. México, Siglo XXI, 1967. pp. 16-18.
- PEÑA-ARDID, Carmen. Literatura y cine. Una aproximación comparativa. Madrid, Cátedra, 1992.
- PONCE, Armando. "Ediciones especiales para conmemorar los 25 años de Pedro Páramo", en Rulfo en llamas. 2a. ed. México, U. de G.-Proceso, 1988, pp. 49-51.
- PONIATOWSKA, Elena. "¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon cara de disímulo", en Inframundo: El México de Juan Rulfo. 2a. ed. México, Ediciones del Norte, 1983, pp. 41-52.
- "Juan Rulfo: ¡Ay vida, qué mal me pagas!", en ¡Ay vida, no me mereces! México, Joaquín Mortiz, 1992, pp. 133-165.
- PORTAL, Martha. Proceso narrativo de la Revolución Mexicana. Madrid, Cultura Hispánica, 1977.
- Rulfo: dinámica de la violencia. Madrid, Cultura Hispánica, 1984. 320 p.
- PRAZ, Mario. Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales. Madrid, Taurus, 1979. 261 p.
- PUPO-WALKER, Enrique. "Los de abajo y la pintura de Orozco: un caso de correspondencias estéticas", en Cuadernos Americanos, n. 5, sep-oct. de 1967, pp. 237-254.
- "Personajes y ambiente en Pedro Páramo", en Cuadernos Americanos, n. 6, nov-dic. de 1969, pp. 194-204.
- RAMOS, Francisco Javier. "Por los páramos de Juan Rulfo", en La Jornada Semanal, n. 297, 19 de febrero de 1995, pp. 28-33.

- REVUELTAS, José. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. México, Era, 1991.
- REYES NEVARES, Salvador. "Los cuentos de Juan Rulfo", en "México en la Cultura". Novedades, n. 244, 22 de noviembre de 1953, p. 2.
- RODRIGUEZ, Antonio. La pintura mural en la obra de Orozco. México, Cultura-SEP, 1983. 191 p.
- ROFFE, Reina. Juan Rulfo. Autobiografía armada. Barcelona, Montesinos, 1992. 65 p.
- RUFFINELLI, Jorge. El lugar de Rulfo y otros ensayos. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980. 217 p.
- RULFO, Juan. El Llano en llamas. México, FCE, 1991. 191 p. (Col. "Popular", 1).
- Pedro Páramo. México, Cultura-SEP, 1984. 159 p. (Lecturas Mexicanas, 50).
- Toda la obra. México, CONACULTA, 1992. 950 p. (Coordinación de Claude Fell).
- Rulfo en llamas. 2a. ed. México, U. de G. - Proceso, 1988. 229 p.
- SALAZAR MALLEN, Rubén. "La castración de Juan Rulfo", en Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo. México, Delegación Cuauhtémoc, 1986. pp. 208-211.
- SCHAFFER, Jean-Marie. La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico. Madrid, Cátedra, 1990. 164 p.
- SCIASCIA, Leonardo. "Verismo y fotografía", en La Jornada Semanal, 30 de julio de 1989, pp. 27-28.
- SOMMERS, Joseph. La narrativa de Juan Rulfo (Interpretaciones críticas). México, SEP-Setentas, 1974. 167 p.
- Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna. Caracas, Monte Avila, 1970. 237 p.
- SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. Barcelona, EDHASA, 1989.

SOURIAU, Etienne. La correspondencia de las artes (Elementos de estética comparada). México, FCE, 1965. 353 p.

SOUTO-ALABARCE, Arturo. "Juan Rulfo, El Llano en llamas y otros cuentos", en Ideas de México, n. 4, marzo-abril de 1954, pp. 182-184.

----- "La técnica 'tremendista' de Juan Rulfo", en Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo. México, Delegación Cuauhtémoc, 1986. pp. 193-196.

\*

STELZER, Otto. Arte y fotografía: Contactos, influencias y efectos. Barcelona, Gustavo Gili, 1981. 264 p.

TAUSK, Petr. Historia de la fotografía en el siglo XX. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. 294 p.

TIBOL, Raquel. "La fotografía como escritura", en Fotógrafos mexicanos. 13 x 10. México, CONACULTA, 1992. pp. 10-12.

----- Orozco, Rivera, Sigüeros, Tamayo. México, FCE, 1974. (Col. "Testimonios de fondo", 17).

URRUTIA, Jorge. Imago literae. Cine. Literatura. Sevilla, Alfar, 1984.

UTRERA, Rafael. Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria. Sevilla, Alfar, 1987.

VERLICHAK, V. "El México de Juan Rulfo, recorrido estremeecedor" (Sus fotografías). Sábado. Suplemento Cultural de Unomasuno, n. 323, 7 de enero de 1984, p. 10.

VILCHES, Lorenzo. Teoría de la imagen periodística. Barcelona, Paidós, 1987. 287 p.

----- La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión. Barcelona, Paidós, 1988.

VILLANUEVA PARRA, Bertha. "Francisco Antolín: Los cuentos de Rulfo, pinturas fatalistas", en La Cultura al Día. Excelsior, 13 de diciembre de 1986, p. 2.

----- "La función del fotógrafo es ver lo que muchos no ven" (Daisy Ascher prepara nuevo libro sobre Rulfo). La Cultura al Día. Excelsior, 17 de junio de 1987, p. 2.

\* SOUTO, Arturo. Relación de la literatura con las otras artes. México, Complejo Editorial Latinoamericano, 1972. 45 p.