

Un acercamiento a la narración fotográfica de Juan Rulfo

WESELINA GACIŃSKA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El artículo trata de describir las diferentes facetas de la obra fotográfica de Juan Rulfo: su aspecto técnico, su lugar en el contexto de la fotografía mexicana y su aportación antropológica. El análisis se concentrará ante todo en la fotografía antropológica y arquitectónica para mostrar la visión de decadencia que predomina en la producción artística de Rulfo. Se tratará también el tema de la *narración fotográfica*, las *fotografías sin foco* como un punto de connotación entre el arte visual y la literatura, así como la presencia y el simbolismo de la fotografía como soporte físico y artefacto.

Palabras clave: fotografía mexicana, antropología, Juan Rulfo, estudios interdisciplinarios.

An approach to the photographic narration of Juan Rulfo

Abstract: The purpose of the article is to describe the different facets of Juan Rulfo's photography - their technical aspects, its place in the context of Mexican photography and the anthropological contribution. The analysis will focus primarily on anthropological and architectural photography to show the vision of decadence prevalent in Rulfo's artistic production. The paper discusses also the *photographic narration* and *unfocused photography* as a point of connotation between visual art and literature, as well as the presence and symbolism of photography as a cultural artifact.

Key words: Mexican photography, anthropology, Juan Rulfo, interdisciplinary studies

INTRODUCCIÓN

En los últimos 30 años se ha observado un auge en el interés por las fotografías realizadas por Juan Rulfo, tanto desde el punto de vista estético y formal, como antropológico¹. Desde su primera exposición en 1960 con regularidad se organizan muestras, más o menos selectivas de su obra. Los puntos clave de las disputas recientes entre los críticos son la supuesta cercana relación y unidad entre la obra fotográfica y literaria, y la esteticidad o valores etnográficos de sus fotografías. Este creciente interés indica la actual separación de dichos campos artísticos y los intentos de homogeneizar la obra rulfiana para permitir a los espectadores participar en un *voyeurismo* que la ficción no permite (Frazer, 2004: 110). En el presente artículo se tratará de sistematizar las diferentes facetas de la producción fotográfica de Juan Rulfo y buscar los puntos de convergencia entre este campo artístico y la literatura.

Cronológicamente la obra fotográfica de Rulfo se sitúa en la época del renacimiento mexicano, dominado por las ideas de la *mexicanidad* y por la búsqueda de lo nacional y de los orígenes culturales del país. Coincide con la publicación de *El laberinto de soledad* por Octavio Paz en 1950, la obra considerada el punto clave y el compendio para el análisis de la cultura mexicana, mientras que en 1953 se publica *El llano en llamas* y en 1955 sale a la luz *Pedro Páramo*. A su vez, se indica que una de las etapas más fructíferas en la producción fotográfica de Rulfo corresponde a los años 1947-1952, cuando viajaba como comerciante de la empresa Goodrich Euzkadi y el área de su trabajo era ante todo Jalisco, Colima y Oaxaca, aunque se pueden encontrar también numerosas y fascinantes instantáneas de las fiestas populares en Veracruz. Posteriormente, realizó varios encargos, como las fotografías de ferrocarriles o la serie filmográfica aprovechada en el rodaje de *La escondida* y *El despojo*.

Para realizar el presente estudio se propone establecer un punto de partida denominado la *unidad de la mirada* que supone la simultaneidad de la crea-

¹ La primera exposición de sus fotografías se organizó en el año 1960. La próxima tardó veinte años, pero a partir del 1980 se organizan las exposiciones con mayor frecuencia (1980 - México D.F.; 1986 - Barcelona; 1989 - México D.F.; 1992 - Puebla; 1994 - México D.F., Guadalajara, Colima, Miami; 1996 - México D.F.; 1999 - Monterrey; 1999 - Dijon; 1999 - Innsbruck; 2001 - Barcelona; 2006 - Provo; 2011 - Madrid).

ción (pictórica y literaria), y que ofrece una visión relativamente homogénea del México campesino posrevolucionario, tanto en relación con Juan Rulfo con otros fotógrafos de la época, como con el vínculo entre la obra y literatura de este mismo autor. Siguiendo las palabras de Nacho López (1986: 38) «su sensibilidad de artista conformó una visión poética y dolorosa del ámbito rural. Sus fotos connotan lecturas que producen metáforas muy ligadas a sus constantes literarias como la aridez, paredes agrietadas, atmósferas opresivas y ecos en las lejanías».

LA FOTOGRAFÍA DE JUAN RULFO - CLASIFICACIÓN Y CARACTERÍSTICAS

Lo que anteriormente hemos denominado *la unidad de la mirada*, la antropología nos ayuda a encontrar en el término *habitus*, popularizado por Pierre Bourdieu. Como subraya el sociólogo francés, el *habitus* se entiende como los esquemas generativos, asociados a la posición social del individuo, gracias a los cuales es capaz de interpretar su entorno y actuar en él. El *habitus* está producido por una serie de condicionamientos, mientras que la *disposición* es una estructura generadora de prácticas y representaciones – una base estructurante de comportamientos o juicios. La *disposición* permite la interiorización de las condiciones externas, como la política, la clase social, las dinámicas históricas, y su transformación en circunstancias individuales, su subjetivación. En el caso de Juan Rulfo, la *disposición* se puede entender como el contexto histórico de la revolución mexicana, sus experiencias familiares, su posición social e intelectual en el México posrevolucionario, así como la exposición al impulso cultural llamado el *renacimiento mexicano* de la primera mitad del siglo XX.

Benjamin R. Frazer (2004) sostiene una idea parecida expresada en otras palabras, buscando en cada fotografía no solamente la conciencia y la intención del fotógrafo, sino también el gusto, las proyecciones y las exigencias de sus espectadores. La fotografía resulta a la vez el espejo del fotógrafo y de su público, especialmente cuando trata de representar al Otro, y corre en peligro de convertirse en el retrato del *buen salvaje*, o mero objeto de estudio o admiración, debido a las estructuras de la *disposición* de las sociedades pos-colonialistas.



La modernidad de la fotografía hispanoamericana constituye la *disposición* artística y social de Juan Rulfo, por lo tanto se debe situar al autor mexicano en el panorama más amplio de la fotografía mexicana. Las influencias más cercanas son los trabajos de Hugo Brehme, Agustín Víctor Casasola, Guillermo Kahlo, Tina Modotti, Edward Weston y Manuel Álvarez Bravo. Todos ellos han aportado a la obra de Rulfo los intereses documentales, arquitectónicos, la preocupación por retratar el campo mexicano y el aspecto social de las vidas indígenas y mestizas.

A finales de los años 20 creció el interés de los artistas, mexicanos y extranjeros, por el campo mexicano. Uno de los más destacados, que retrató de manera muy peculiar los aspectos autóctonos y la artesanía de México, fue Edward Weston. Críticos como Mariana Figarella (2002: 78) apuntan que los diarios de Weston desvelan el escaso interés del fotógrafo por las circunstancias políticas y culturales del país, y suma ligereza en cuanto al análisis social². Los frutos de sus viajes por Oaxaca, Jalisco, Guanajuato y Querétaro fueron fotografías esteticistas, folklóricas y muy distantes del *México profundo*, ya que el propio autor admite no entender la cultura indígena y reconoce sus prejuicios respecto a la clase campesina. Escasean retratos de indígenas: «(...) retrata a sus amigos mexicanos pero casi nunca a un indígena, y cuando lo hace, es con distancia, evitando la confrontación directa. Las pocas veces que registra con su cámara a una indígena la fotografía de espaldas» (Figarella, 2002: 80)³. No obstante, *The daybooks of Edward Weston* también demuestra cierta admiración por los indígenas, pero esta fascinación está basada en la idea de la barbarie y de la belleza, representación del mundo auténtico, inocente, sencillo, pero ante todo diferente. En cuanto a la fotografía arquitectónica es menester anotar que Weston se abstenía de fotografiar la exuberante arquitectura mexicana considerándola demasiado cargada para poder someterla a una visión abstracta y sintética.

Tanto la influencia como las diferencias entre Edward Weston y Juan Rulfo son notables. Los aspectos estéticos del trabajo de Weston están presentes en gran medida en las instantáneas de Rulfo: el afán por la esteticidad, el cuidado de la composición, la manera indirecta de tomar las fotos, la agudeza del

² «(...) absolutamente acrítico, y a veces superficial, respecto al contexto político y social en el que se desenvolvía. Algunas anotaciones de este diario no están exentas de ese espíritu anecdótico propios de los apuntes o visiones de un viajero que se enfrenta a lo distinto» (Figarella, 2002: 78).

³ Consultar las fotografías *Mujer de espaldas sentada en un petate* (1926) y *Luz Jiménez, parada* (1926).



foco, la concentración en el uso de los claroscuros, y cierto romanticismo a la hora de representar a los sujetos fotografiados. Ambos fotógrafos no desean mostrar su visión ni interpretación de lo observado, sino más bien aportar una *presentación* (Weston, 1990: 156).

El parecido y la influencia más comentada es Manuel Álvarez Bravo⁴ quien a menudo ha sido denominado como «exótico», «surrealista», «mágico», y cuya figura también ha sido mitificada como padre de la fotografía mexicana moderna. Otros grandes artistas como André Bretón y Diego Rivera han denominado su trabajo fotográfico como «típicamente mexicano», donde el propio artista representa el «pathos mexicano» y es capaz de captar el «corazón de México» (González Flores, 2013: 16)⁵. Posteriormente, los mismos calificativos han sido otorgados a la obra pictórica de Rulfo, situando a los dos artistas en el lugar de los retratistas del *México auténtico*.

Resulta cierto que Álvarez Bravo fue uno de los fundadores de la fotografía moderna, relacionada con el concepto de *straight photography* – una corriente artística que implicaba la concentración del autor en el detalle, la naturalidad de los posados, el tiempo corto de exposición y la falta de manipulación de la fotografía en la posproducción. Aunque algunos fotógrafos optaban por no interferir en el proceso, existían varias técnicas de intervención realizadas en el cuarto oscuro como recortes o modificaciones de contraste y tonalidad, que permitían lograr mayor sensación de geometría y que implicaban significantes cambios estéticos en la fotografía⁶. A su vez, Klaus Honeff, teórico de fotografía, sostiene que la obra fotográfica de Rulfo es más cercana a *Neue Sachlichkeit*, una corriente concentrada en el esteticismo, el detalle, la forma y la belleza como objetivo central de la foto. La supuesta *objetividad* de la fotografía tiene carácter documental y pretende representar el objeto con mayor simplicidad posible (Jiménez, 2001: 36-37). Andrew Demsey (2005: 28) señala

⁴ Andrew Demsey (2005: 17) llama la atención sobre el parecido de ciertas fotografías de Rulfo con las instantáneas de Manuel Álvarez Bravo *Peluquero* (1924), *Campana y tumba* (1936), *Mar de lágrimas* (1939), *Las bocas* (1964).

⁵ Laura González Flores (2013: 20) se muestra contraria a estos calificativos insistiendo que los objetos y las personas fotografiadas por el artista mexicano son comunes y corrientes y es, quizás, la perspectiva y la expectativa de los espectadores europeos y anglosajones que quieren ver en la obra de Álvarez Bravo los arquetipos de la cultura mexicana.

⁶ Edward Weston destaca entre los representantes de *straight photography* especialmente por sus fotografías detallistas de los objetos cotidianos y los desnudos. Fotografías como *Shell 1S* (1927), *Egg Slicer* (1930), *Pepper* (1930), o los desnudos *Torso* (1925), *Tina on the Azotea* (1923) o *Nude 63N* (1927) pueden servir como definición clara del estilo.

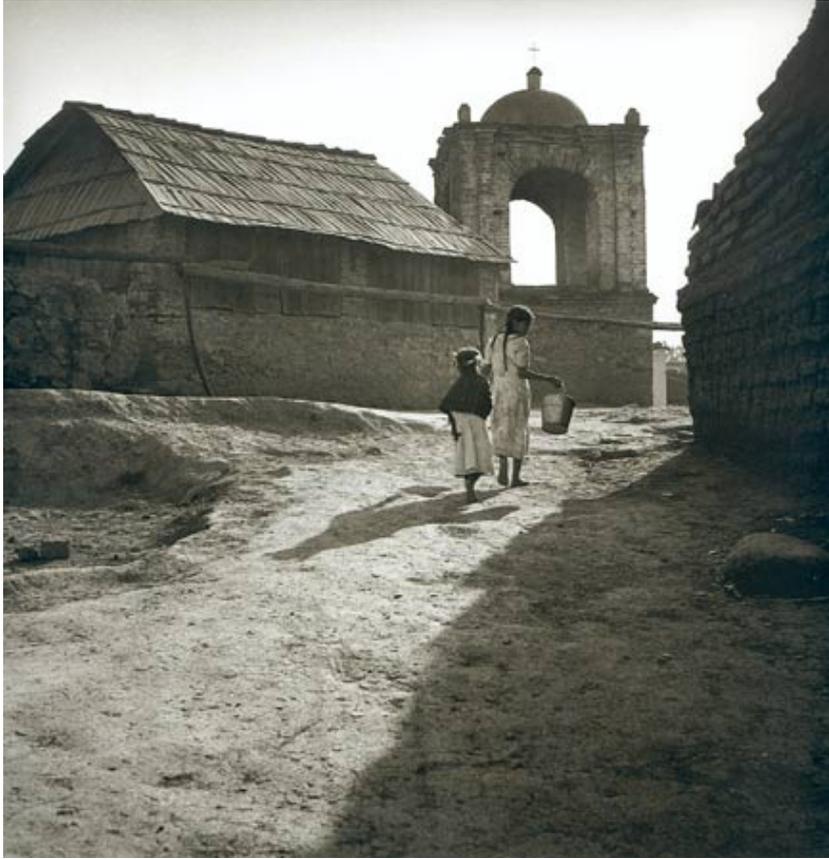
que la cámara Rolleiflex de la que disponía Rulfo permitía mayor precisión en la toma de la fotografía, lo que implicaba poca manipulación posterior, ya que el efecto fue conseguido a la primera. De allí el mayor cuidado de los detalles elogiado por los críticos contemporáneos, la precisión del encuadre y la naturalidad de las fotografías. Además, destaca el gran conocimiento del tema por parte del escritor, ya que su biblioteca personal contenía alrededor de 700 libros de fotografía, tanto técnica como monografías de Strand, Cartier-Bresson, Doisenau, Bischof, Atget, etc.

Víctor Jiménez (2006: 262-280) divide las imágenes rulfianas en las siguientes categorías: paisajística, antropológica, arquitectónica y algunos encargos especiales. El presente trabajo se concentra ante todo en la fotografía denominada como antropológica y arquitectónica, especialmente en las imágenes que aportan datos cruciales para la interpretación de las condiciones vitales de los habitantes *México profundo*, algunos elementos de los paisajes jaliscienses presentes como trasfondo de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* que escritores como Carlos Fuentes o Margo Glantz han interpretado como metáforas de la muerte.

FOTOGRAFÍA ANTROPOLÓGICA

¿Cómo definir la fotografía antropológica y cómo establecer los límites de lo exótico? La búsqueda de exotismo se halla en el origen de la fotografía de los “indios” donde se subraya las peculiaridades de los individuos pertenecientes a otra etnia, se trivializa sobre las costumbres y modos de vida “diferentes”. El rasgo crucial de la fotografía exótica es su interés por la marginalidad y “salvajismo” de los fotografiados, aparte de la pobreza y la fealdad de la gente o del entorno. La corriente que se encuentra en el origen de la fotografía antropológica se suele denominar *field photography* – las fotografías-documentos sobre la vida de los indígenas, sus costumbres, en muchas ocasiones realizadas con fines turísticos o como muestra de lo distinto, genuino o auténtico para cierta zona (Billeter, 1982: 13). Posteriormente, este tipo de fotografía adquirió el interés etnográfico y comenzó a servir como fuente de información y material para los investigadores.





Fotografía1. Todas las fotografías proceden del álbum *Inframundo: el México de Juan Rulfo* y no contienen títulos ni números de página.

A grandes rasgos la diferencia entre lo exótico y lo etnográfico en la fotografía se puede hallar en que lo exótico está dirigido a un público más amplio y heterogéneo, mientras que las fotografías etnográficas requieren a un espectador más especializado. Eso está condicionado por la misma naturaleza de las fotografías:

Son distintas en que unas no dudan en captar reconstrucciones artificiosas de la vida nativa, mientras que otras pretenden una escrupulosa fidelidad a lo pautado y habitual, (...) son distintas en que unas pretenden constituirse como representaciones autosuficientes de la alteridad cultural, mientras que las otras no se presentan sino como pistas, indicios o ilustración de algo que es construido por un discurso literario, más o menos académico (Gutiérrez Estévez, 1998: 147).

¿Dónde se sitúan entonces las fotografías de Rulfo? La definición clara no es fácil, ya que sus imágenes balancean entre el impacto que pueden producir al espectador evocando la pobreza, inocencia u otredad de sus protagonistas, y la información etnográfica que hoy en día pueden proporcionar sobre las tradiciones, condiciones de vida, organización del espacio en las aldeas o incluso la vestimenta habitual de esta época.

Benjamin R. Fraser recurre a los estudios poscoloniales y subraya que en el trabajo de Rulfo está presente el juego entre su condición de fotógrafo que “describe” con la cámara, pero también, como originario de Jalisco, pertenece al campo de lo subalterno, pero en sus fotografías encontramos sujetos que siguen siendo el Otro para él, ya que representan un estatus social y cultural aún más bajo.

Rulfo is, in a sense a subaltern himself appropriating another subaltern other. Nevertheless, his photos are easily incorporated into national ideas of what is Mexican. His subjects are, to use Said’s words on the Oriental, «given as fixed, stable, in need of investigation, and even in need of knowledge about themselves» (Frazer, 2004: 111)

El problema se encuentra en su doble condición – de conocedor de sus tierras, pero también de representante de otro entorno social. Su labor como fotógrafo consiste entonces en narrar lo visto, lo conocido, pero no lo vivido, por lo tanto estas fotografías corren el riesgo de caer en lo que Susan Sontag llamó «la ilusión de consenso» de las fotos de sufrimiento de la clase baja. Sin el contexto político y social, este tipo de fotografías invita a generalizar sobre la situación del campesino mexicano, por un lado denunciando la estratificación social y económica, pero por otro convirtiéndolo en una parte indispensable de México *auténtico*. De ahí la conversión del campesino mexicano en el símbolo nacional y del indigenismo popular. Se acostumbra hablar de la obra de Rulfo en términos de la *identidad cultural nacional* basada en la supuesta indiferencia de los indígenas y campesinos ante la muerte, la profunda espiritualidad o la vinculación con la tierra.





Fotografía 2.

En esta línea de interpretación se sitúan tanto los fotógrafos⁷ que comentan la obra de Juan Rulfo, como los críticos de la editorial Lundberg, especialmente Erika Billeter (2001). Favorecen la percepción de los retratos como imágenes notablemente estéticas, atemporales, mágicas y utópicas, donde más que el interés documental interesa la belleza de los fotografiados. Considero esta interpretación como excesivamente generalizadora, dado el interés documental que surge de las fotografías en cuestión. No obstante, la doble condición identitaria de Juan Rulfo y su pertenencia a los movimientos artísticos de la época incitan a matizar estos aspectos.

⁷ Yoon Bong Seo (2000) cita algunas opiniones de los fotógrafos mexicanos sobre la obra pictórica de Juan Rulfo. Lola Álvarez Bravo dice que «es una expresión auténtica de campo, nuestra raza y tradiciones»; Pedro Meyer ve su obra como «reflejo de la capacidad de ver al pueblo mexicano con la magia que Rulfo siempre planteó»; Mariana Yampolski destaca «sus andanzas por el mundo indígena y sus pasos por este sector del país que no es del todo conocido».

«The beauty seen in the object of this gaze is the exotic aestheticized; the exotic itself is the rationalization of the viewer's privileged and supposedly normative status. These beautiful figures are, in the manner of befitting a proper colonizing view of the natives, full of dignity» (Frazer, 2004: 111). Estas interpretaciones, atribuidas como se ha visto anteriormente también a Weston y Álvarez Bravo, resaltan ante todo la esteticidad de los sujetos, mantienen las fotografías en el campo de lo exótico privilegiando *nuestra* mirada como determinante. Georges Roque explica el mecanismo de la percepción del Otro y la inclusión de Rulfo, lejos de considerar las cuestiones estéticas, en el canon de los artistas mexicanos afines con el imaginario nacional. Las imágenes encajan en el nuevo ideario nacionalista mexicano exaltando los valores nativos, pero a la vez demuestran una mirada fascinada por la *otredad*. Este proceso se construye «de manera diferencial, distinguiéndose del Otro y al mismo tiempo integrando identificaciones parciales con el Otro. Sin la imagen del Otro, no se podría consolidar la propia identidad» (Roque, 1994: 1017).

El problema de la mirada, del enfoque de las fotografías y de la manera de retratar también pueden ayudarnos a determinar el carácter de la fotografía rulfiana. En cuanto al aspecto más técnico de sus fotografías, la serie antropológica se caracteriza por la frecuente utilización de los planos medios, las perspectivas laterales, la posición elevada de la cámara y la manera de retratar a los protagonistas de espaldas o sin captar su mirada.

Un aspecto fundamental que debe ser estudiado es el de la posición de la cámara, cuestión que en la fotografía antropológica es determinante. Básicamente existen dos situaciones: la aceptación del personaje a ser fotografiado o la captación de su imagen sin que se percate de ello. En la mayoría de los casos Rulfo opta por fotografiar a sus personajes sin que se den cuenta (Jiménez, 2006: 268).

Los protagonistas de estas fotos robadas se mantienen indiferentes ante el fotógrafo y el hecho de fotografiar, no posan. Sus posturas son pasivas, a veces temerosas o con un toque de molestia por la presencia de un extraño, ajeno a su cotidianidad y cultura (el *Otro* para los sujetos retratados). El hecho de realizar las fotos sin que sus protagonistas posen garantiza mayor naturalidad y autenticidad de la foto.



Fotografía 3.

El silencio y la “lentitud” de las fotos transmiten una impresión de resignación, como si faltara vida en los lugares fotografiados. En las posturas de los fotografiados se puede denotar el miedo a ser visto, una incomodidad ante un extraño, un alejamiento. Este temor a la mirada ajena y posiblemente dañina, y el peso simbólico de la fotografía se pueden encontrar en *Pedro Páramo*, en el único pasaje donde aparece la fotografía como soporte físico. Se trata del retrato de la madre de Juan Preciado:

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. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas; hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retra-

tos 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 (Rulfo, 2008: 68).

Aunque no extenso, este fragmento ofrece múltiples interpretaciones. La mención del retrato de Dolores aparece en el momento de entrada en Comala y coincide con las circunstancias de inseguridad y el profundo cambio de realidad. Constituye un cruce del umbral a partir del cual el destino se vuelve incierto, el protagonista se sumerge en el pasado y deja atrás el mundo conocido para encontrar la muerte. Siguiendo la línea de la dicotomía entre la modernidad urbana y el campo, Dan Russek (2008: 16) propone considerar el retrato como elemento modernizador que encuentra su origen en otro orden social: «the photograph of the mother is a token that signifies urban progress and technological modernity». Esta consideración puede reforzar la idea del miedo a la novedad y el choque entre los estratos sociales, como la oposición entre la ciudad y el campo donde permanecen vigentes los prejuicios y las supersticiones mágicas relacionados con la fotografía como algo peligroso para el alma. Russek (2008:17) sugiere también, sirviéndose de la novela de Elena Garro, que la fotografía cumple el papel de un *recuerdo del porvenir*, una anticipación o profecía del futuro y de la muerte⁸.

El aspecto simbólico es quizás el más relevante. El retrato de Dolores acompaña a Juan en todo momento y cumple la función de un amuleto o un fetiche. Representa algo que guía y protege a Juan Preciado, un objeto que permite la comunicación constante para reconocer a los habitantes de Comala: «es el mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera» (Rulfo, 2008: 68). Dice la escritora mexicana sobre el poder simbólico del retrato que parece tener el mismo poder que una estampa religiosa o una imagen de la Virgen de Guadalupe:

La fotografía está investida de poder, profundamente inscrita en la esfera religiosa, pero también en el universo de la superstición. El retrato duplica como símbolo de la fuerza de los ojos, pero también es su máxima concreción, en tanto mirada que guía y protege, la mirada de unos ojos hermosos, lo más distintivo del rostro de Dolores (Glantz, 2011: 18).

⁸ Dan Russek desarrolla la idea comparando el texto de Juan Rulfo con la obra de Roland Barthes *Cámara lúcida: nota sobre la fotografía*.



Juan lleva la fotografía de Dolores en el bolsillo en el corazón como un escudo contra la maldición y brujería, ya que el retrato posee una fuerza protectora. Se sirve de su poder de protección cuando Abundio admite que Pedro Páramo es «un rencor vivo». El protagonista automáticamente lleva la mano al corazón y recuerda la presencia de su madre.

El retrato es, a su vez, la memoria de la madre difunta, un portal de conexión para permitirle recordar los lugares y las personas de antaño. Gracias al retrato y los susurros constantes de Dolores Preciado, su hijo no sólo emprende el peregrinaje en busca de su padre, sino tiene la oportunidad de conocer a la madre, realizar el viaje con ella y ver el pueblo con sus ojos, como nunca ha tenido la oportunidad.

Otro aspecto de los retratos, especialmente de las fotos robadas es lo que Margo Glantz denomina como las *fotografías sin foco*. Según la escritora, estas imágenes constituyen un punto de connotación entre la fotografía y literatura y un ejemplo de lo que hemos llamado *la unidad de la mirada*. Hay que tener en cuenta que no se trata en absoluto de unas fotos desenfocadas o defectuosas, sino de una manera especial de retratar a sus protagonistas que no los permite ver en su totalidad, una visión expresionista del entorno. Abundan los «claroscuros, los contrastes de luz y sombra que acentúan las convulsivas agonías del dolor o las asimetrías y deformaciones que el cuerpo asume al manifestarlo» en vez de las composiciones armónicas (Glantz, 2001: 19).



Fotografía 4.

Rulfo parece dar más importancia al contexto y las circunstancias de los retratados, al detalle que distingue cada persona o cada pueblo, que un retrato tradicional. En el campo literario, tanto en *Pedro Páramo* como en *El llano en llamas*, los rasgos de las figuras se diluyen, no se dejan ver, igual que los personajes retratados por el autor evitan ser vistos, se alejan del espectador con su mirada.

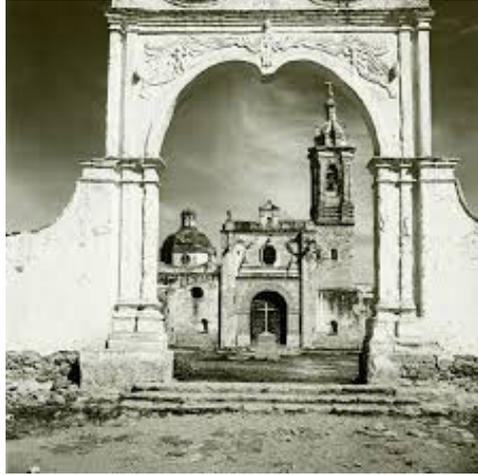
Una de las constantes en la construcción de los protagonistas es la manera muy minimalista presentar su aspecto. Las descripciones son esenciales, se concentran únicamente en los detalles que distinguen a cada personaje escogiendo los rasgos más relevantes. Es lo único que sabemos del aspecto del protagonista del cuento «El hombre»: «Los pies del hombre se hundieron en la arena dejando una huella sin forma, como si fuera pezuña de algún animal. (...) – Pies planos – dijo el que le seguía -. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas» (Rulfo, 1990: 60). En «Talpa» resaltan las piernas de la protagonista: «sus piernas redondas, duras, calientes al sol» (Rulfo, 1990: 78); en «Es que somos muy pobres» los pechos de la niña Tacha se convierten en su rasgo distintivo y el mal presagio: «los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a trabajar por su perdición» (Rulfo, 1990: 59); los ojos del asesino revelan su condición: «Lo conocí por el arrastre de sus ojos: medio duros, como que lastimaban. (...) Le vi los ojos, que eran dos agujeros oscuros como de cueva» (Rulfo, 1990: 67). En «Luvina» solamente con realizar una referencia a los ojos de las mujeres del pueblo Rulfo es capaz de transmitir la sensación de desolación y del miedo que sienten los habitantes del pueblo, como si en los ojos se encerrara la esencia de su experiencia vital: «Unas mujeres... Las sigo viendo. 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» (Rulfo, 1990: 124).

FOTOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA Y PAISAJE

La fotografía arquitectónica y el paisaje se caracterizan por el interés especial en los espacios humildes y decadentes. Las ruinas, tanto precolombinas como restos de los edificios coloniales destruidos durante la revolución, los cementerios, los pueblos solitarios y las iglesias forman parte del entorno



presente en la totalidad de la obra rulfiana. Aquí también se entremezclan el interés documental y el afán reconocido del fotógrafo por la arquitectura, con la presentación de la historia desde un punto de vista romántico, enfocado en la destrucción y decadencia. Esta parte de la obra puede ser considerada como una meditación sobre la historia de México.



Fotografía 5.

Este tipo de fotografía también tiene sus rasgos característicos. Es frecuente la aplicación de los contrastes de luces y sombras y los elementos configurativos llamativos, como por ejemplo ventanas, ornamentos, las partes corrompidas de los edificios que son fieles testigos de la historia del país, dado el gran interés del autor por los momentos cruciales de la historia mexicana tales como la conquista o la revolución.

Entre los rieles y los magüeyes, la humanidad rulfiana transita o se detiene en espacios históricos de los muchos Méxicos. Aparecen aquí los monumentos del pasado indígena pero también los del pasado español. Las ruinas zapotecas y las ruinas barrocas. Lo extraordinario de la fotografía de Rulfo es que esa asociación refleja del «pasado» con la «ruina» desaparece como actualidad estática. Y algo más como sostén cultural de una humanidad que parece surgir de las tumbas del pasado, como emerge la iglesia de Michoacán entre el mar de lava de un volcán (Carlos Fuentes, 2001:14).

El vacío, los agujeros, y la sobriedad de los detalles corrompidos forman parte de las características más destacadas de su obra pictográfica. «Rulfo

logró un lenguaje fotográfico donde la síntesis triunfa con el mínimo de elementos plásticos sin barroquismos. Su realismo parece moldeado a golpes, casi siempre con luz del cenit, que nos obliga a observar los detalles» (Seo, 2000). Gracias a estas particularidades presentes en las fotografías arquitectónicas, el fotógrafo puede ofrecer una visión diferente de las consecuencias de la violencia. La presentación del aspecto Comala se lleva a cabo en este breve fragmento: «Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de hierba» (Rulfo, 2008). El abandono a la consecuencia de la revolución y la guerra cristera encuentran su reflejo en muchos poblados jalisciencios de los cuales Comala es la esencia y metáfora. Rulfo presentó la visión de la historia mexicana como serie de continuos atropellos, sin limitarse solamente a los años de la revolución o de la guerra cristera.



Fotografía 6.

En este punto de se puede hacer una lectura de las fotos en el contexto de su *disposición* – la reciente guerra cristera que había constituido una experiencia personal para el escritor. Como ejemplo pueden servir las fotografías de las iglesias y la imagen de la iglesia católica encarnada en el padre Ren-

tería en *Pedro Páramo*. «Esas iglesias, si nos atenemos a lo expresado en su obra literaria, son símbolos de opresión, de desencuentro entre un pueblo que confía en la religión para salvarse y unas instituciones eclesiásticas más preocupadas por mantener su poder secular» (Jiménez, 2006: 272).

Otro aspecto vinculado con este tipo de fotografía es lo que Margo Glantz llama *la narración fotográfica*, definiéndola como una descripción detallada del paisaje, reparando en los elementos típicos de la fotografía del mismo autor que incluyen referencias a los claroscuros, atención especial a los colores y la composición. Glantz percibe algunas imágenes de la novela como fotografías, o por lo menos, frutos de una narración fotográfica, como la de Abundio Martínez que es una mirada panorámica, natural y concreta⁹. Dice Glantz (2001: 17) que «el gesto de Abundio es el del fotógrafo: un ojo que repara en los lugares, los endura, los captura y los estampa en una placa fotográfica». Los puntos de vista del narrador coinciden con las diferentes distancias focales de la cámara creando una sensación de fotografía panorámica, a la vez amplia y detallada. También el cuento «Nos han dado la tierra» comienza con una fotografía convertida en palabras:

Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza (Rulfo, 1990).

Este fragmento evoca muchas de las fotografías paisajísticas de Rulfo. Aparte del fuerte impulso visual y la evocación de la sequedad y del inmenso desierto que rodea la única aldea del llano, el pasaje juega con otros estímulos consiguiendo transmitir el angustia, el tedio y la esperanza del narrador.

Las fotografías arquitectónicas proporcionadas a lo largo del artículo tendrán la función de complementar los textos. La aridez, la soledad, las atmósferas opresivas y los edificios solitarios que se convierten en auténticas

⁹ “-Mire usted -me dice el arriero, deteniéndose-: ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puercos? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada” (Rulfo, 2008: 68).

metáforas de la muerte encuentran sus equivalentes en los pueblos literarios como Luvina.

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 calín ceniciento. Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto... (Rulfo, 1990: 120).

Si bien en *Pedro Páramo* los protagonistas son los muertos que *viven* en la ultratumba, las fotos de los pueblos jalisciense retratan a los *vivos muertos*. «Luvina» es el cuento más representativo puesto que el lugar se muestra como completamente desolado, sin vida, sin colores. Tanto la naturaleza como sus habitantes parecen “desteñidos” de vida y los colores que emplea Rulfo en la descripción del pueblo son solamente gris, pardo, negro, blanco y ceniciento.

El pueblo adonde se dirige el protagonista está descrito como un lugar abandonado, de extrema pobreza, donde ni siquiera la naturaleza favorece la vida o por lo menos alivia la existencia de los habitantes. Claudio Lomnitz (2005: 390) dice de Luvina que es: «una sala de espera de la muerte. Sus habitantes viven suspendidos en una vigilia eterna, aferrados al lugar únicamente por los reclamos de sus muertos».

Destaca la esterilidad de la vida en Luvina (que coincide con la esterilidad de la naturaleza presenta en las fotografías) porque parece que los habitantes del pueblo han muerto en vida, lo que constituye un complemento de la visión de la vida y muerte en Comala. La sensación de muerte impregna también otros lugares manifestándose de la misma manera. No se trata de una muerte explícita, sino más bien de falta de vida - en las aldeas rulfianas no podemos encontrar ni alegría, ni voces, ni vegetación:

Esperó a que se despejaran las nubes. Pero el sol no salió ese día ni al día siguiente. Me acuerdo. Fue el domingo aquel en el que murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta del sol (Rulfo, 1990: 63).



Tanto la fotografía como la obra literaria de Rulfo se nutren de un afán documental. Se ha tratado de demostrar, que las dos disciplinas pueden ejercer influencias mutuas, las imágenes se superponen y aportan visiones y elementos complementarios para servir a la memoria de unas tierras doloridas y maltratadas por la historia. Dice Antonio Ansón (2010: 266) que «La literatura y las fotografías de Juan Rulfo resultan de escuchar más allá del silencio. En *Pedro Páramo* oímos el paisaje a través de las voces. En las fotografías se ven las voces suspendidas en las plazas, los mercados, las calles despobladas y el desierto». Juan Rulfo, con su eterna doble condición (de fotógrafo y escritor; de jalisciense y hombre blanco; de observador y cronista) nos permite traspasar los límites de las disciplinas artísticas para ofrecer una visión basada en el detalle y en lo personal en un contexto de la historia regional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANSÓN, Antonio (2010), «La fotografía en la literatura hispanoamericana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 39, págs. 265-279.
- BARTHES, Roland (2009), *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona
- BILLETER, Erika (2001), «Juan Rulfo: imágenes de recuerdo», *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Lundwerg Ediciones, Barcelona, págs. 39-43.
- BOURDIEU, Pierre (2008), *El sentido práctico*, Siglo XXI, Madrid.
- COMBALIA, Victoria (2012), *Edward Weston*, Manuel Barbié Galería de Arte, Barcelona
- FIGARELLA, Mariana (2002), *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF
- FRASER, Benjamin R. (2004), «Problems of the photographic criticism and the question of a truly revolutionary image: the photographs of Mario Algaze, Juan Rulfo, and Manuel Álvarez Bravo», *Chasqui* 33, 2, págs. 104-122.
- FUENTES, Carlos, (2001), «Formas que se niegan a ser olvidadas», *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Lundwerg Ediciones, Barcelona, págs. 13-15.



- GLANTZ, Margo (2001), «Los ojos de Juan Rulfo», *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Lundwerg Ediciones, Barcelona, págs. 17-21.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura (2013), «Manuel Álvarez Bravo. Syllables of light», *Manuel Álvarez Bravo*, Fundación Mapfre, Madrid, págs. 13-32
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel (1991), «Exotismo y etnografía», *Revista de Occidente*, Vol. 127, págs. 141-155.
- Inframundo. El México de Juan Rulfo*, (1983) Ediciones del Norte, México.
- JÍMENEZ, Víctor (2001), «El México de Juan Rulfo», *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Lundwerg Ediciones, Barcelona, págs. 33-37.
- LOMNITZ, Claudio (2006), *Idea de la muerte en México*, FCE, México.
- LÓPEZ, Nacho (1986), «El fotógrafo Juan Rulfo», *México indígena*, número extraordinario, 1986.
- ROQUE, Georges (1994), «Imágenes e identidades: Europa y América», *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF, págs. 1017-1030
- RULFO, Juan (1990) *El llano en llamas*, Cátedra, Madrid
- RULFO, Juan (2008) *Pedro Páramo*, Cátedra, Madrid
- RUSSEK, Dan, (2008), *Rulfo, photography and the vision of emptiness*, Chasqui, 37, 2, págs. 15-27.
- SEO, Yoon Bong, (2000), «Juan Rulfo, escritor y fotógrafo: dos artes en conjunción», *Sincronía*, <<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Soncronia/Rulfofoto.htm>> Acceso: 25 de septiembre 2015.
- SONTAG, Susan (2005), *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Madrid
- WESTON, Edward (1990), *The daybooks of Edward Weston*, Aperture, New York

