



# **Juan Rulfo: Un ojo fotográfico puesto en la creación literaria**

Rosy Maribel Salgado García

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Humanidades

Maestría en Estudios Literarios

Bogotá, Colombia

2016



# **Juan Rulfo: Un ojo fotográfico puesto en la creación literaria**

Rosy Maribel Salgado García

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

**Magíster en Estudios Literarios**

Director (a):

**Fabio Jurado Valencia**

**Línea de Investigación:**

Literatura comparada

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Humanidades

Maestría en Estudios Literarios

Bogotá, Colombia

2016

*“El hombre camina días enteros entre los árboles y las piedras.  
Raramente, el ojo se detiene en una cosa, y cuando la ha reconocido como el signo de otra:  
una huella en la arena indica el paso del tigre,  
un pantano anuncia una vena de agua, la flor del hibisco el fin del invierno.  
Todo el resto es mudo, es intercambiable; árboles y piedras son solamente lo que son.”*  
Ítalo Calvino: *Las Ciudades Invisibles* (1972).

*“Un fotógrafo es, literalmente,  
Alguien que dibuja con la luz  
Alguien que escribe y reescribe el mundo con luces y sombras”.*  
*La sal de la tierra, Sebastião Salgado*

*A la memoria del profesor Carlos Pacheco.*

# Agradecimientos

Agradezco a mi abuela Ana María Parra por su eterno cariño; ella me oirá allá “en donde el aire cambia el color de las cosas”. A mis padres José Vicente Salgado Sánchez y Luz Marlene García Parra por su apoyo y paciencia y a mis hermanas Ana María, Jazmín y Nazly Salgado por su compañía en mi caminar. Igualmente a mis demás familiares y amigos.

A Óscar Moreno González por su motivación, su comprensión e inefable amor.

Al maestro Fabio Jurado Valencia por sus vastos conocimientos acerca de Juan Rulfo y su dedicación y paciencia en las asesorías.

A Alfredo Sánchez Aguilar por su tiempo, sus orientaciones y sus ganas de trabajar en la generación de ideas.

## Resumen

A través de la novela *Pedro Páramo* (1953) y algunos cuentos de *El Llano en Llamas* (1955) de Juan Rulfo, se realiza el análisis de la creación literaria del autor en relación con la fotografía. Para este propósito se estudia la teoría de la relación triádica propuesta por Peirce, a través de la cual se reconoce el carácter iconográfico de la obra; de esta manera se presenta la formación de efectos visuales a partir de cinco tipologías que identifican algunas de las formas como Rulfo configuró los signos icónico-verbales. En el segundo capítulo se estudia al Rulfo fotógrafo, sus antecedentes y la manera como creó efectos con su *Rolleiflex*; asimismo se reconoce en la serie de fotografías arquitectónicas, paisajísticas y antropológicas el paralelismo respecto a su obra literaria. En el estudio de esta relación se develan algunos íconos que recobran la historia mexicana; íconos que aducen un valor universal.

**Palabras clave:** Literatura, fotografía, historia mexicana, composición, efecto visual, signo icónico-verbal, creación literaria.

## Abstract

Through the novel called *Pedro Páramo* (1953) and some short stories from *El Llano en Llamas* (1955) by Juan Rulfo, an analysis of the literary creation of the author, in relation to the photography, is done. To reach this objective, the theory of the triadic relation proposed by Pierce is studied, this theory recognizes the iconographic nature of the writings; in this way the formation of visual effects is presented in five typologies that identify the ways Rulfo configured the verbal-iconic signs. In the second chapter the Rulfo-photographer is studied; his background and the way he created some effects with his *Rolleiflex*, at the same time in the architectural, landscape and anthropological photographic series, the parallelism, in relation to his literary works, is recognized. In the study of this relation some icons that recover the Mexican history are revealed; icons that claim for universal value.

**Keywords:** Literature, photography, history mexican, composition, visual effect, iconic - verbal sign, literary creation.

## Tabla de contenido

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Resumen.....</b>   | <b>6</b>  |
| <b>Lista de figuras.....</b>  | <b>9</b>  |
| <b>Lista de tablas.....</b>   | <b>10</b> |
| <b>Introducción .....</b>   | <b>11</b> |
| <br>  |           |
| <b>1. Fuerza iconográfica: rasgos que hacen de la obra literaria de Rulfo una fotografía .....</b>          | <b>13</b> |
| <br>  |           |
| 1.1 Comprensión de la relación triádica de los signos de Charles Sanders Peirce .....                       | 17        |
| 1.1.1 Ícono tipo 1: Íconos que circundan a los personajes para definir un sentimiento .....                 | 20        |
| 1.1.2 Ícono tipo 2: Íconos que crean contrastes respecto a su condición con otros íconos.....               | 23        |
| 1.1.3 Ícono tipo 3: Íconos que crean atmósferas.....  | 27        |
| 1.1.3.1 <i>El calor</i> .....   | 27        |
| 1.1.3.2 <i>El aire</i> .....  | 28        |
| 1.1.4 Ícono tipo 4: Íconos que reivindican el valor del pasado .....  | 32        |
| 1.1.5 La revolución agraria (1910-1917).....  | 32        |
| 1.1.5.1 La reforma constitucional de 1917 .....   | 36        |
| 1.1.5.2 La revolución cristera (1926-1928) .....  | 39        |
| 1.1.6 Ícono tipo 5: Íconos que generan efectos de duda y realidad.....                                      | 52        |
| <br>  |           |
| <b>2. Leer la obra rulfiana a través de la fotografía: del relato fotográfico al relato literario .....</b> | <b>55</b> |
| <br>  |           |
| 2.1 Los antecedentes fotográficos de Rulfo y consideraciones previas .....                                  | 55        |
| 2.2 La <i>Rolleiflex</i> .....  | 57        |
| 2.3. La mexicanidad en la literatura y la fotografía .....  | 59        |
| 2.3.1 Serie de fotografías de arquitectura .....  | 61        |
| 2.3.1.1 La puerta del Atrio .....   | 63        |
| 2.3.1.2 Iglesias .....  | 64        |

|  |           |
|--|-----------|
| 2.3.1.3 Las Haciendas .....  | 68        |
| 2.3.1.4 Los cementerios y sus muertos .....                                    | 69        |
| 2.3.2 Serie de fotografías paisajísticas.....                                  | 70        |
| 2.3.2.1 Los paisajes y su profundidad de campo .....                           | 70        |
| 2.3.2.2 Formas y diseños.....  | 72        |
| 2.3.2.3 Paisajes generalistas y paisajes detalle .....                         | 73        |
| 2.3.2.4 Paisajes exóticos.....   | 75        |
| 2.3.3 Serie de fotografías antropológicas: el ícono del hombre marginado ..... | 76        |
| 2.3.4 Otra iconografía: Los Ferrocarriles en Nonoalco.....                     | 81        |
| 2.4 Otras consideraciones.....   | 82        |
| <br>   |           |
| <b>Conclusiones .....</b>  | <b>86</b> |
| <b>Obras Citadas.....</b>  | <b>91</b> |



## Lista de figuras

|  |    |
|--|----|
| <b>Figura 1:</b> Mujer sentada en el umbral, década de los cincuenta .....                     | 22 |
| <b>Figura 2.</b> Instrumentos de una banda de Oaxaca .....                                     | 25 |
| <b>Figura 3.</b> Niño de Oaxaca e instrumentos musicales .....                                 | 25 |
| <b>Figura 4.</b> Campesino de Cardonal .....   | 39 |
| <b>Figura 5.</b> Las Soldaderas Casasola .....   | 46 |
| <b>Figura 6.</b> Carmen Robles, Coronela Zapatista, Guerrero, 1913 .....                       | 47 |
| <b>Figura 7.</b> "Adelitas" Female soldiers, México 1910. Archivo Casasola. ....               | 48 |
| <b>Figura 8.</b> "La destroyer". María Zavala. Agustín Víctor Casasola. 1915 .....             | 49 |
| <b>Figura 9.</b> Macario .....   | 50 |
| <b>Figura 10.</b> Jinete y Arriero .....   | 59 |
| <b>Figura 11.</b> Puerta del atrio, Chimalhuacán Chalco .....                                  | 64 |
| <b>Figura 12.</b> Iglesia de Lolotique.....  | 66 |
| <b>Figura 13.</b> Hacienda de Actipan, 1955 .....  | 68 |
| <b>Figura 14.</b> Cruz de hierro en una tumba .....  | 69 |
| <b>Figura 15.</b> Cactus senectus en la región de Metztitlán.....                              | 72 |
| <b>Figura 16.</b> Tronco en la playa, década de 1940 .....                                     | 73 |
| <b>Figura 17.</b> Cráter del Nevado de Toluca, década de 1940 .....                            | 74 |
| <b>Figura 18.</b> Alicia en los Ahuehuetes, década de 1950 .....                               | 75 |
| <b>Figura 19.</b> Anciana de Apan, Hidalgo .....   | 77 |
| <b>Figura 20.</b> Músicos con tambor y tuba en Tlahuitoltepec, 1955 .....                      | 77 |
| <b>Figura 21.</b> Mujeres mixes en reposo, 1955.....   | 79 |
| <b>Figura 22.</b> Escultura totonaca en Castillo de Teayo, c 1950.....                         | 80 |
| <b>Figura 23.</b> Casas en los patios del ferrocarril en Nonoalco, ciudad de México, 1956..... | 82 |

## Lista de tablas

|  |    |
|--|----|
| <b>Tabla 1.</b> Tipología de íconos basada en la relación trídica del signo propuesta por Peirce ..... | 16 |
|--|----|

# Introducción

*¿La ilusión? Eso cuesta caro.  
A mí me costó más de lo debido.  
Juan Rulfo*

En el libro *Letras e imágenes* (2002) Víctor Jiménez narra que al elogiar a Rulfo su biblioteca éste le responde que no es tan rica como hubiese deseado: “una buena biblioteca es una biblioteca de historia; yo sólo tengo literatura [...] aunque no es desdeñable en materia de historia” (p.18). Jiménez reconocería en Rulfo a un intelectual que tuvo la comprensión precisa de su pasado, tanto en su fotografía como en su literatura, el escritor-fotógrafo representó las imágenes de su cultura dejando ficcionalizada la imagen de unos íconos que al ser evocados se tornan impecederos pues connotan un significado universal. Se diría que Rulfo no sólo fue un escritor y un fotógrafo, también fue un arquitecto, un arqueólogo, un cineasta, pero sobretodo un hombre que sustrajo en todo su pensamiento la cuestión por su historia: Rulfo fue un historiador.

El estudio de su fotografía y de su obra literaria presenta en primera medida el reconocimiento de los dos discursos desde una perspectiva semiótica, en donde las representaciones icónico-verbales de su obra y la relación con la iconografía de sus fotografías, se analizan de manera paralela propiciando la reconstrucción del sentido histórico. Por esta razón, en el primer capítulo se aborda la teoría de la relación triádica de Charles Sanders Peirce; se da una visión general sobre dicha propuesta para luego exponer algunos hallazgos encontrados en *Pedro Páramo* (1953) y *El Llano en llamas* (1955). Tras el estudio de esta perspectiva semiótica se detecta cómo algunos principios fotográficos se imbrican en el entendimiento de la creación literaria, por esta razón, se origina la clasificación de cinco tipologías de íconos que pretenden profundizar la manera como el escritor logró diferentes efectos visuales. La tipología presentada determina cómo Rulfo estructuró su obra literaria, la forma en que describió personajes sin dar detalles de los mismos o cómo creó contrastes para dar fuerza a un mensaje, la estructuración de las atmósferas, la disposición para abarcar el pasado histórico y la capacidad para crear dudas donde todo parece ser real. La tipología se trabaja principalmente a través de la novela *Pedro Páramo* aunque se señalan algunos de sus cuentos.

En el segundo capítulo la comprensión icónica de la fotografía y la literatura acceden a plantear la autonomía de cada obra de arte, pues ninguna depende de la otra; es el lector quien puede establecer los diálogos entre ellas para plantear hipótesis relacionadas con representaciones semejantes; el lector que conoce las fotografías tiene más insumos para la conjetura. De esta manera, se estudia en primera medida algunos antecedentes de Rulfo como fotógrafo y algunas consideraciones ante el

estudio de la relación análoga entre la fotografía y la literatura. También se señala la técnica que utilizó por medio de su *Rolleiflex* y cómo el formato elegido tiene que ver en el estudio paralelo de los discursos. A continuación se desarrolla el estudio de la relación entre la fotografía y la literatura; se aborda la serie de fotografías arquitectónicas, paisajísticas, antropológicas y ferroviarias y desde la observación de estos íconos se explora la historia mexicana: la conquista española, la guerra cristera, la revolución mexicana y otros hechos históricos para comprender y exaltar el sentido de la creación literaria de Rulfo. Aquí, tanto la novela como algunos de sus cuentos, incluyendo “El Castillo de Teayo” (1950) son objeto de análisis en la perspectiva de Víctor Jiménez, Andrew Dempsey, José Carlos Boixo, Danielle De Luigi, Alberto Vital y Jorge Zepeda quienes se acercaron con curiosidad ante la labor fotográfica que desempeñó Rulfo y así mismo reconstruyeron los datos necesarios para comprender la composición de sus imágenes

# 1. Fuerza iconográfica: rasgos que hacen de la obra literaria de Rulfo una fotografía

Juan Rulfo immortalizó en la literatura y la fotografía la esencia del tiempo con un lenguaje universal y eterno, un lenguaje que evoca en nuestras mentes una “atmósfera”, “un “paisaje”, un “universo simbólico” y “semiótico”. En su novela y sus cuentos la arquitectura, la naturaleza y las ruinas son una voz que demanda y recobra las reminiscencias del tiempo, un tiempo del no tiempo, un tiempo situado en un no espacio. Las voces y los relatos recapturaron la vida de la obra en imágenes, nos llenaron de misterio, de poesía, de mito. El escritor creó a través de los signos icónico-verbales de su obra, una fotografía, una representación que congela los hechos para detallarlos con su “ojo cámara” y en los que se hace posible la aparición de efectos visuales.

Rulfo fue un escritor con capacidad para observar su mundo. En las dos pasiones de su vida: escribir y fotografiar no sólo captó imágenes, descubrió además nuevas formas y estilos. Planteó una prosa llena de sensaciones, percepciones y tonalidades; describió y capturó paisajes, lugares y situaciones con sencillez y a través de los dos campos logró destacar una reflexión en torno a la muerte, la pérdida de la identidad, la pobreza, el abandono, la soledad y el despojo. Ahora bien, la pregunta que surge según lo anterior es ¿cómo afectó su “mirada fotográfica” la producción de su obra? El presente trabajo no es una comparación entre las más de seis mil fotografías en relación con su literatura ni se basa en argumentar que la literatura y la fotografía de Rulfo son iguales; se centra más bien en el análisis de las representaciones icónico-verbales en *Pedro Páramo* (1955) y los cuentos de *El llano en llamas* (1953) para caracterizar el proceso de creación literaria en relación con algunos principios y técnicas del “discurso” fotográfico.

Para llevar a cabo este objetivo nos propusimos identificar en primera medida, el tratamiento del signo icónico-verbal y establecer a partir de allí las relaciones respecto a la composición estética de la fotografía. Luego fue posible fijar cómo los efectos que se presentan en la imagen fotográfica, lograron refractar en el proceso de enunciación de la obra, por ende, se hizo una reflexión de los principios estéticos del lenguaje fotográfico remitiéndonos a los efectos de la composición de la imagen.

Respecto a los antecedentes históricos del problema investigativo, planteamos que el estudio de las relaciones sobre fotografía y literatura inició hacia finales del siglo XIX, cuando algunos escritores en América Latina incorporaron la fotografía como materiales para los argumentos de sus obras.

Aunque se encontraron muy pocos estudios comparativos acerca de los dos sistemas –la imagen fotográfica y la imagen literaria-, en el artículo de Antonio Anson, titulado “Influencia de la fotografía en la literatura española y latinoamericana”, se identifican a algunos escritores que se apoyaron en la fotografía, ilustraron abstracciones o explicaron hechos que pasaban inadvertidos al ojo humano. En dicho artículo se determinó la posibilidad de destacar la imagen fotográfica como elemento mediador para constituir una pieza con los personajes portadores de un secreto, la comprobación de una hipótesis o fotografiar algo inasible como la presencia de un espíritu.

Por su parte, Fabio Jurado Valencia (2005) reconoció la existencia de un paralelismo entre la literatura rulfiana y la fotografía al señalar cómo “cada cuento, o escena de la novela de Rulfo, es como una configuración de fotos en secuencia que el lector parece construir a medida que penetra en la historia contada. Cada texto suyo invita al montaje, a la puesta en escena de estas historias, a la vez trágicas y a la vez socarronas” (p.25). Jurado Valencia identificó el carácter icónico en la narrativa rulfiana y exaltó la capacidad del escritor mexicano para trabajar el lenguaje a partir de analogías y recrear con imágenes su prosa; para Jurado Valencia “la fotografía es también una forma de escritura y parece constituir el material fundamental para la escritura literaria, en el caso de Rulfo; si uno lee una fotografía de Rulfo ella será reconocida como palimpsesto en las historias que sus narraciones nos cuentan” (p.26). En el análisis que realiza a través de los cuentos y la novela no sólo tiene en cuenta al relato fotográfico sino también el cinematográfico, se recuerda con ello que el nacimiento del cine se debe en primera medida a la aparición de la fotografía y, al tener esto en cuenta, no sobra decir que algunas técnicas de cine estarán presentes en este estudio.

Por otra parte, las anteriores afirmaciones permitieron confirmar algo que Cortázar había asegurado: “la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un ‘orden abierto’, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación.” (Cortázar, 1997). Los anteriores postulados dan cabida a nuevos problemas de estudio: ¿cómo se caracteriza el proceso de creación literaria de Rulfo a través de otros relatos semióticos como la fotografía? ¿cómo se explica el carácter iconográfico del relato rulfiano? ¿existe una “escritura fotográfica”? ¿qué aporta la fotografía al análisis del proceso de producción de Rulfo? ¿los elementos compositivos de la fotografía pueden dar sentido a la enunciación del relato?

Yoon Bong Seo intentó dar respuesta a estos cuestionamientos en “Juan Rulfo, Escritor y Fotógrafo: dos artes en conjunción”. En su propuesta teórica explicó cómo el escritor no buscó

intencionalmente analogías entre los dos discursos sino que por el contrario, su sensibilidad artística formó en él una visión poética del mundo rural. Al reconocer este paralelismo exaltó en su artículo la concepción del muralista Diego Rivera quien retoma la fotografía como expresión del arte, considerándola “la expresión más viva de la plástica moderna”. Con esta premisa Bong Seo cita teorías sobre luz, color, oscuridad y paisaje, como principales elementos del análisis fotográfico y los asocia con la significación de la obra *Pedro Páramo*. El artículo es un abrebocas para investigar a fondo la comparación de la composición fotográfica y literaria, los matices y efectos de las técnicas que se configuran en esta interrelación y la posibilidad de narrar el nacimiento de las obras como si se tratara del revelado de una fotografía: leer el color, la luz, la oscuridad, la historia mexicana y los problemas sociales a partir de técnicas y efectos fotográficos.

En esta propuesta nos remitiremos a la teoría de la relación triádica de los signos propuesta por Peirce; de esta manera, se pretende en el primer capítulo exponer cinco tipologías resultantes de las inferencias y deducciones que surgieron al contrastar los diferentes signos icónico-verbales de la novela. Las cinco tipologías explican la manera como el escritor ubica los íconos para definir un sentimiento o establecer la condición de un personaje (ícono tipo 1), también se estudia cómo a través de los contrastes por sinonimia y antonimia se significan los elementos (ícono tipo 2), por otra parte, se determina la creación de atmósferas de la obra (ícono tipo 3), se aduce una valoración de íconos que reivindican el valor del pasado (ícono tipo 4) y finalmente, aquellos íconos que generan efectos de duda y realidad (ícono tipo 5). La identificación de esta tipología dio como resultado algunas inferencias en torno a la relación de la literatura de Rulfo respecto a la fotografía, y a su vez posibilitaron justificar el texto y su carácter iconográfico.

| <b>Tipología</b>    | <b>Descripción</b>   | <b>Desarrollo a partir de la teoría triádica del signo icónico-verbal</b>  |
|---------------------|--|--|
| <i>Ícono tipo 1</i> | Íconos que circundan a los personajes para definir un sentimiento o condición. | Los íconos que aparecen alrededor de un personaje poseen signos indiciales que se relacionan con el sentimiento o condición del mismo. |
| <i>Ícono tipo 2</i> | Íconos que crean contrastes respecto a su condición con otros íconos           | Relaciones de sinonimia y antonimia entre los íconos.  |
| <i>Ícono tipo 3</i> | Íconos que crean atmósferas  | El efecto visual de los íconos de la naturaleza permite que estos cobren vida, es decir, se personifiquen.                             |
| <i>Ícono tipo 4</i> | Íconos que reivindican el valor por el pasado                                  | Relación de los íconos de la fotografía y la literatura en relación con hechos del pasado mexicano.                                    |
| <i>Ícono tipo 5</i> | Íconos que generan efectos de duda y realidad                                  | Los efectos visuales que ejerce el escritor en los íconos generan incertidumbre y vigorizan el carácter fantasmagórico de la obra.     |

**Tabla 1. Tipología de íconos basada en la relación triádica del signo propuesta por Peirce**



## 1.1 Comprensión de la relación triádica de los signos de Charles Sanders Peirce

Al leer la novela *Pedro Páramo* se percibe la potencialidad de Rulfo para hacernos mirar a través de su escritura una serie de efectos visuales que se representan en la mente del lector. Su fuerza iconográfica hizo que las palabras se convirtieran en imágenes y secuencias de imágenes que van hilándose y confluyendo en un mismo sentido o intencionalidad, como si estas elaboraciones fuesen una cadena de fotografías; el escritor mexicano produjo texturas, diseños, formas, colores, sombras y oscuridades. Ahora bien, estas representaciones mentales no son el producto de una descripción habitual, pues nos encontramos frente a una novela sin tiempo ni espacio en donde los personajes están “aquí”, “allí” y “allá”, en donde no hay detalles de sus edades y los rasgos psicológicos o físicos no se presentan de manera explícita. Por el contrario, pareciera que Rulfo ejerciendo la labor de un pictógrafo hubiese pintado como en un mural una atmósfera en donde la carga de la naturaleza confluye.

La principal razón por la cual la obra de Rulfo es equivalente con la fotografía tiene que ver con el carácter icónico, puesto que tanto la una como la otra son capaces de producir, a través de imágenes, sensaciones y percepciones de una realidad: la fotografía a través del fotograma y la literatura a través del signo verbal: la palabra. El cómo y por qué funcionan estas iconografías y sus efectos visuales dentro del conjunto de signos icónico-verbales son preguntas que encuentran respuestas en el campo de la semiótica<sup>1</sup>, ciencia que pretende explicar e interpretar el conocimiento humano, es decir, el conjunto de signos que otorgan sentido al mundo que nos rodea.<sup>2</sup>

1 El concepto de semiótica está abordado desde las ideas fundamentadas por Peirce, quien influyó inicialmente en los pensadores anglosajones. La principal propuesta que estableció fue el esquema triádico de los signos. Otros teóricos como Thomas Sebeok y Umberto Eco asumieron esta perspectiva. Lo interesante de estas aproximaciones conceptuales radica en que la orientación va más allá del enfoque lingüista y estructuralista. (Zecchetto, 2002, p.250)

2 El concepto de semiótica está referenciado a partir de la concepción de Charles Sanders Pierce, quien la ubicó “en el conjunto de la teoría de la realidad, digamos de su sistema metafísico y de los principales puntos referenciales que sostienen todo su pensamiento tanto filosófico, como cosmológico.” (Zecchetto, 2002,p.43)

A través de la teoría semiótica se detectan, comprenden y analizan los efectos visuales de la novela y los cuentos y se determina cómo éstos se representan en la mente del lector. Es necesario entonces abordar el estudio de la relación trídica que propuso Peirce, quien definió el término Ground como “la primera impresión o sentimiento que recibimos de las cosas”; el ground es el elemento inicial, es una *primeridad*, son aquellas sensaciones que se perciben en los íconos que construimos en el desarrollo del relato, aquello que nos suscita la presencia de, por ejemplo, “Juan Preciado”, “Comala” o la “lluvia” que vislumbra Pedro Páramo a través de la ventana.

Para explicar la presencia del Ground en la prosa rulfiana, podemos evocar el ícono de la palabra “ojos”, en el siguiente enunciado:

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los **ojos**<sup>3</sup> con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver. (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983,p.67)

Hay tres aspectos a considerar: la presencia de la madre muerta, sus recuerdos y la existencia del hijo. Las tres entidades nos hacen ver a través de esos “ojos” una metáfora visual que informa sobre la relación estrecha entre dos seres y su conexión. A esta entidad Peirce la llamó *representamen*<sup>4</sup>. El *representamen* es “algo que está en lugar de otra cosa bajo algún aspecto o capacidad”<sup>5</sup>. Esta entidad se instala desde la arbitrariedad o el artificio. En el ejemplo, la palabra “ojos” dirige al pensamiento estímulos y a través de la experiencia, el lector puede crear una imagen mental. Cuando un *representamen* da origen a una imagen, se forma entonces un *ícono*. Un ícono puede ser una palabra, pero también lo es una fotografía o una pintura. El ícono deviene de la relación de la palabra “ojos” y aquella imagen mental que se obtiene de ella.

En la estancia de la *segundidad* se ubica el índice. Como su nombre lo refiere posee una naturaleza indicativa, una marca que señala algo. El índice “*es el signo que conecta directamente con su objeto: las huellas de un caballo sobre el camino, o bien, el pronombre “tú” para indicar la*

3 La obra *Pedro Páramo* se citará con base en la edición: Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid-España. Ediciones Cátedra. 1983.

4 En los estudios de Peirce es notable observar en primera instancia el término *Ground*. En el estudio se ha querido referenciar su teoría, guardando el mismo orden en el que él lo presenta.

*persona con la que se habla*” (Peirce, 1986,p.22). El índice entonces se refiere a todas las marcas que el escritor introduce para que al seguirlas configure en la mente no sólo una representación de ese “algo”, sino también las marcas que me deja ese “algo”. En el caso del fragmento citado, Rulfo a través de la metáfora visual hace que fijemos la atención en aquello que mira Juan Preciado por medio de sus ojos. Al tener en cuenta los recuerdos que Dolores dejó en él, observamos que el hijo ha llevado en su memoria las referencias de un pueblo lleno de belleza y vitalidad. El índice puesto allí es determinante para Rulfo, pues cuando Juan Preciado llega a Comala se destruyen los recuerdos de Dolores con las nuevas imágenes; predomina el deterioro de la tierra.

Recordemos que en la *primeridad* se consideró una representación mental sobre los ojos, luego el escritor en la *segundidad* ha arrojado una serie de índices alrededor del ícono para destacarlo, por último, en la *terceridad* surge el símbolo. El símbolo media entre el ícono y el índice, pues estos son comprendidos y explicados a través de las palabras. El símbolo está regulado por una mediación social o ley. En el ejemplo citado, “los ojos”, en Juan Preciado permiten connotar varios sentidos, por un lado encontramos la idea del vínculo o estrechez de la madre hacia el hijo, la tristeza de sentir que un ser querido está al borde de la muerte, que nos deja, pero también es posible ver cómo la muerte de Dolores no fue un impedimento para lograr su propósito de regresar a Comala, pues su sueño se concreta ahora en la vida de ese “otro” que es su hijo.

Hasta aquí parece situarse la presencia de dos pactos de lectura: el primero asociado a la relación entre el lector y el mundo y el segundo afiliado al vínculo que se forma entre el lector y la figurativización del texto. En el primero, el lector en su relación con el mundo, bajo su aprendizaje y experiencia, reconoce por una mediación social la palabra “ojos”. Al reconocer el ícono, el lector ha accedido a la comprensión del signo icónico-verbal por medio del texto literario, es decir, ha entrado en un segundo pacto de lectura en el que se modifican los índices del ícono y los connota.

En lo que respecta a la fotografía, un fotograma es ya un ícono, porque nos remite inmediatamente a una imagen ya establecida. Los elementos de la imagen están dispersos en un espacio limitado y a través de los contrastes, percepciones y sensaciones que producen, el espectador puede connotarla. La diferencia con la fotografía radica precisamente en ese aspecto, en que mientras la literatura obliga al lector a partir del representamen hasta llegar a la imagen mental, la fotografía es un ícono en sí misma. Por ello se puede afirmar que Rulfo entendió que el único modo de comunicar directamente una idea era por medio del ícono.

En el proceso de figurativización el escritor, tal vez consciente o inconscientemente, tuvo en cuenta que el “ícono es una imagen mental, o sea, algo que existe en el interior de la persona, a manera de imágenes, o de esquemas, o de formas y colores de las cosas” (Zecchetto, 2002,p.57). En los textos rulfianos cada signo icónico-verbal está formulado desde diferentes perspectivas; tras la lectura de los fragmentos de la novela es posible distinguir algunos de estos mecanismos y fines específicos en el tratamiento de los signos. El análisis de la creación de efectos visuales hace posible visualizar que, a pesar de los diferentes modos de presentar un ícono, todos conducen a una misma intencionalidad. A continuación, se presenta una tipología de cinco formas de uso del signo por parte de Rulfo.

### **1.1.1 Ícono tipo 1: Íconos que circundan a los personajes para definir un sentimiento**

Como se mencionó al inicio del capítulo, Rulfo omitió la descripción de características físicas y psicológicas de los personajes; sin embargo, es notoria la intensidad de la narración. Sin utilizar adjetivos, ni datos como la edad, o puntualizar en sus rasgos físicos o de personalidad, Rulfo se adentra en la naturaleza y en la condición de las cosas que se sitúan alrededor del personaje para denotarlo.<sup>6</sup> En el ícono tipo 1 se distingue cómo Rulfo destacó uno o varios íconos para dar sentido a su condición anímica y humana. Una situación que llamó la atención fue la definición del sentimiento de tristeza albergado por la madre 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, despoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada.

–Me siento triste –dijo.

<sup>6</sup> Ha sido tan influyente la prosa poética de Rulfo que en una conversación con Fernando Benítez, explicaba: “Algunos maestros norteamericanos de literatura han ido a Jalisco en busca de un paisaje, de unas gentes, de unas caras, porque las gentes de Pedro Páramo no tienen cara y solo por sus palabras se adivina lo que fueron y, como era de esperarse, esos maestros no encontraron nada” (Dempsey, 2010,p.5)

Entonces se dio la vuelta. Apagó la vela. Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la lluvia. (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983 p. 77)

Alrededor de la madre se encuentran signos indiciales (allí) e icónicos (la madre con una vela en la mano) que dan fuerza a la composición narrativa. Los íconos en las palabras “vela”, “sombra”, “sollozos”, “lluvia”, “umbral” y “techo” forman un campo de sentido –o isotopía– que remite a la tristeza de la madre; a pesar de que en el diálogo está explícito su estado, los íconos que la circundan energizan la escena. El ícono de la “vela” está reflejando la “sombra” de la mujer que se asperja por el techo, la “sombra” está despedazada y despoblada; de esta manera, cuando la luz proyecta el reflejo pareciera como si ésta estuviese proyectando el interior de su alma, pues transmite el mismo sentir desolador. Luego, cuando la luz de la “vela” se apaga, se da lugar a un nuevo evento que fluye desde la oscuridad: el llanto de la mujer, cuando Rulfo lo describe, conjuga el ícono de los “sollozos” con el ícono de la “lluvia”, de esta manera el elemento de la naturaleza se conecta con la presencia abatida de la madre y desprende su intensidad en las lágrimas que derrama. Es decir, la lluvia está llorando por ella.

Otro de los íconos que se rescatan en la escena es el “umbral”. Es curioso que Rulfo evoque la figura de la madre en este lugar, en dos partes de la historia:

Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. Y aquí, 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; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas. Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo.

-Han matado a tu padre.

-¿Y a ti quién te mató, madre? (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.87)

Cada vez que Rulfo la sitúa en el “umbral” la mujer está triste. Ahora bien, la pregunta que hace Pedro Páramo a su madre es contundente para dar sentido al ícono que produce la palabra: “*Y a ti quién te mató, madre*”. Esta expresión permite entrever que ha entrado en un estado de sufrimiento y ha pasado a un espacio en el cual hay una especie de muerte transitoria: no mata su cuerpo pero sí su alma.

Al observar la imagen de la madre de Pedro Páramo rodeada de elementos diversos que la connotan y por lo tanto representan su interior, vemos que Rulfo ha creado una imagen limitada, una composición, un fotograma que produce diversos interpretantes (sentido). Además es posible observar que los elementos de la imagen tienen sentido por separado, y, en conjunto, conllevan a determinar el sentimiento de la madre. Al relacionar esta idea con la fotografía de Rulfo titulada “Mujer sentada en el umbral, década de los cincuenta”, se puede contrastar la ordenación de los elementos dentro de la composición fotográfica en relación a los de la composición narrativa. En el texto rulfiano, como se vio anteriormente, los íconos y sus índices crean vínculos que conducen a apoyar la significación del sentimiento de un personaje. En cuanto a la fotografía se observa a una mujer en medio de íconos como la habitación y las paredes desvencijadas, la locación externa del lugar y la luz del sol señalan algo en relación con la mujer: ella se encuentra sentada en el umbral de la puerta, en medio de un contexto externo y uno interno; en el uno hay luz, mientras en el otro oscuridad. Los ojos y las manos de la mujer se encuentran activos en el trabajo que desarrolla y su cuerpo se encuentra más al lado de la luz que de la sombra. La oscuridad, la ausencia de muebles, la condición del suelo y las paredes reflejan la pobreza de la mujer, mientras que la luz del sol se manifiesta como algo positivo, pues es la que permite fijar su atención en la actividad y la que significa la dedicación y laboriosidad del personaje.



Figura 1: Mujer sentada en el umbral, década de los cincuenta

En el lenguaje literario como en el fotográfico, el montaje se presenta para dar orden a todos los íconos presentes en la composición. Cada enunciado de una obra o una fotografía presenta una serie de íconos que se van relacionando para indicar algo sobre el personaje. Dichas relaciones suponen además un juego metafórico en el cual dos o más íconos se unen para dar sentido a alguien o a algo. Por otro lado, es preciso señalar que Rulfo refuerza el carácter de sus personajes evocando algunos íconos de la naturaleza, así, Pedro Páramo recuerda a Susana San Juan y siempre que esto sucede aparece la lluvia para connotar la melancolía y la nostalgia que siente cuando la recuerda. Cuando Miguel Páramo muere, el alma de su fiel caballo connota remordimiento; el alma perturbada del caballo se mezcla con los sentimientos de Pedro Páramo quien por su parte se siente alterado y triste por la muerte del hijo; el elemento del caballo es crucial, pues Rulfo utiliza el movimiento desesperado que este ejecuta en la escena para reforzar la angustia del padre. Otro ejemplo se establece en el momento en que Florencio, el amado de Susana San Juan, es presentado como una “figura borrosa”; la metáfora creada en relación con su cuerpo da sentido a la barrera que siente Susana frente a su inalcanzable presencia.

La “lluvia”, el “caballo” y la “figura borrosa” se fusionan con los personajes para reforzar diferentes aspectos: la lluvia, refuerza la tristeza de Pedro Páramo; el caballo, su desesperación ante la noticia y, en el tercer ejemplo, la figura borrosa connota la distancia que existe entre los dos amantes.

### **1.1.2 Ícono tipo 2: Íconos que crean contrastes respecto a su condición con otros íconos**

En la novela se presentan signos icónico-verbales en condición comparativa para significar algo. Una situación para resaltar son los íconos producidos por las palabras “Comala” y “Sayula”, y “Pedro Páramo” y la planta “La “Capitana”. En el primer ejemplo existe un efecto visual de antonimia entre lo que vio Juan Preciado en Sayula y lo que ve a su llegada en Comala. Éste hace una comparación entre la atmósfera de la tarde de los dos pueblos y menciona que en Sayula a esa misma hora los niños juegan en las calles, la luz se refleja en las paredes negras de las casas, las palomas vuelan y se escuchan los gritos infantiles y el aire. Por otra parte, en Comala, ese “pueblo sin ruidos”, sólo se oyen sus “pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles” (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.69); hay un silencio profundo y aterrador al cual Juan Preciado debe acostumbrarse.

Los íconos de los pueblos Comala y Sayula, aunque similares respecto a su referencia, se confrontan por sus índices, allí podemos ver un caso de oposición que sirve para vigorizar la soledad y el abandono de Comala. Además la *antonimia* propicia la fuerza a cada uno de los íconos para detallar y generar una percepción del lugar; debido a esto, la oposición sonido/ silencio genera un nuevo interpretante: presencia/ausencia. Es decir, los ruidos producidos por los niños y el aire connotan vida y existencia, mientras que el silencio de Comala significa deserción. La contrariedad de los índices y símbolos considera una discordancia semántica entre los dos pueblos. Este hecho permite al lector adentrarse en el conocimiento de cada signo y tomar conciencia de las diferencias señaladas a partir de las marcas o los índices que propician la oposición y que a su vez dan mayor precisión semántica a los dos lugares dotándolos de sentido.

En el segundo ejemplo vemos lo contrario, un caso de sinonimia entre “Pedro Páramo” y la planta “La Capitana”; tanto el uno como el otro están en las tierras de Comala para “invadirlo todo”. Pedro Páramo despoja a los habitantes de sus tierras, sin razones ni clemencia; la Capitana, por su parte, es “una plaga (que) no más espera que se vaya la gente para invadir las casas” (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.70). A lo largo del relato la acumulación reiterada de sinónimos entre los dos íconos consigue reforzar la expresión y el sentido de cada uno. La tristeza profunda de Dolores Preciado se refuerza con la impresión que Juan Preciado tiene al ver en su retrato un agujero muy grande cerca del corazón y la atmósfera de Comala se relaciona con el calor sofocante del infierno para resaltar las condiciones exasperantes del lugar.

Tanto la antonimia como la sinonimia hacen que el lector reconstruya los íconos para significar. En el texto poético de Rulfo se pueden identificar vínculos inusuales y aspectos con esmerados detalles. Comala y Sayula representan íconos espaciales con sus particularidades: los dos son pueblos; a la vez son índices, es decir nombres; Comala es un topónimo: viene de comal, parrilla pandeada que permanece sobre las brazas. Pedro Páramo es ícono e índice; ícono por la investidura del personaje e índice por ser un nombre que remite a un antropónimo: Pedro: piedra; Páramo: aridez, aislamiento. La poeticidad del texto permite decir más cuando sus elementos juegan entre sí. En discursos como la fotografía y la publicidad, la antonimia y la sinonimia también son recursos artísticos.



Un fotógrafo puede evocar, por ejemplo, a una mujer embarazada en medio de un centenar de soldados muertos para crear el contraste vida/muerte; en la publicidad la sinonimia entre el carmín o labial rojo frente a una rosa roja puede significar belleza, encanto, sensualidad. En lo que respecta a Rulfo-fotógrafo, las fotografías “Niño de Oaxaca e instrumentos musicales” (1956) e “Instrumentos de una banda musical de Oaxaca” (1956) existe un contraste: en el primer fotograma se puede observar una profundidad de campo: a lo lejos se contemplan unas montañas, más cerca se vislumbra el techo de una casa y en el primer plano hay unos atriles sin partituras, así como algunos instrumentos musicales en el suelo; la diferencia respecto al segundo fotograma es la presencia de un niño descalzo que fija su mirada hacia la escena. La distinción ausencia/presencia del referente humano crea una antonimia en la que es posible significar un aire de abandono.<sup>7</sup> Esta distinción es posible cuando la mirada del espectador presta su atención a los contrastes; en la primera imagen fijamos la atención en los instrumentos musicales, pero al visualizar el segundo fotograma, el centro de interés o el elemento destacado es el niño. Este efecto visual hace que el personaje adquiera mayor relevancia respecto al escenario y sus circunstancias, él actúa como testigo de los hechos, es quien nota la ausencia de los músicos y la expresividad de su rostro presenta extrañamiento ante la



Figura 2. Instrumentos de una banda de Oaxaca



Figura 3. Niño de Oaxaca e instrumentos musicales

<sup>7</sup> Para complementar esta idea, en *100 Fotografías de Juan Rulfo* de Andrew Dempsey, Víctor Jiménez explicó: “Las fotografías (...) de esa orquesta en la cual no hay músicos, en la cual el viento es el cielo (...) son unas fotografías de orden metafísico. Cuando él fotografía esas nieblas entre esas ruinas nos está hablando también de los espíritus que habitan esos lugares, esas casas que no existen más.” (Dempsey, 2010, p.15)

situación.

El contraste es utilizado para destacar ciertos aspectos de la imagen fotográfica. Existen diferentes tipos de contrastes: los hay por colores, luminosidad y matices entre los objetos (blanco/ negro, sombra/luz, verde/magenta...), también por escala (grande/pequeño, alto/bajo) y por significación como en el ejemplo anterior, en el cual se contraponen situaciones que presentan elementos opuestos. Este aspecto se puede relacionar con la sinonimia y la antonimia, en cuanto Rulfo a través de estos elementos da fuerza lírica a los signos icónico-verbales pues éstos logran definirse y crear un efecto en la historia, así, los contrastes implantan nuevas conjeturas que abren el camino a la comprensión de la condición humana de los personajes. En el texto el escritor plantea a través de los frutos de Comala una sinonimia respecto a los hijos de Pedro Páramo, con el fin de producir una sensación de degradación en la tierra y en los personajes. Desde los tiempos de Dolores Preciado la tierra empezó a perder vitalidad, ya no fue próspera para cultivar, todos los frutos se daban con acidez:

Tiene usted razón, señor cura. Allá en Cómala he intentado sembrar uvas. No se dan. Sólo crecen arrayanes y naranjos; naranjos agrios y arrayanes agrios. A mí se me ha olvidado el sabor de las cosas dulces. ¿Recuerda usted las guayabas de China que teníamos en el seminario? Los duraznos, las mandarinas aquellas que sólo con apretarlas soltaban la cáscara. (Rulfo, *Pedro Páramo*, 198, p.130)

En el diálogo se examina el cambio abrupto de los árboles frutales desde los tiempos en que ellos iban al seminario y el tiempo presente; hay una relación de equivalencia con el mundo de Pedro Páramo en un antes (eufórico) y un después (trágico). La amargura y la acidez se asocian con la “mala sangre”:

Le había dicho:

-Don Pedro, la mamá murió al alumbrarlo. Dijo que era de usted. Aquí lo tiene.

Y él ni lo dudó, solamente le dijo:

-¿Por qué no se queda con él, padre? Hágalo cura.

-Con la sangre que lleva dentro no quiero tener esa responsabilidad.

-¿De verdad cree usted que tengo mala sangre?

-Realmente sí, don Pedro.

-Le probaré que no es cierto. Déjemelo aquí. Sobra quien se encargue de ello.

(Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.127)

Pedro Páramo bautizó a sus hijos pero a ninguno crió, excepto a Miguel Páramo, a quien acepta y reconoce para probar que él no tiene mala sangre; no obstante, su propósito fue en vano. Miguel Páramo violó a Ana Rentería, se acostó con muchas mujeres, mató sin piedad, hacía lo que quería y nunca nadie se lo prohibió y siempre Pedro Páramo le justificó todos los problemas que tuvo; Miguel Páramo es pues la réplica del padre y como tal un ícono: el que se refleja en un espejo o en una fotografía.

El ícono de los frutales y el antropónimo “Miguel Páramo” (Miguel: Dónde encuentro a Dios Páramo: aridez) establecen una relación de analogía: frutos dulces/frutos ácidos y juventud, fogosidad y decaimiento/muerte.

### **1.1.3 Ícono tipo 3: Íconos que crean atmósferas**

Rulfo utilizó los elementos de la naturaleza para establecer la atmósfera en la que participan los personajes: los sentimientos de alegría, tristeza, soledad y desilusión. El aire, la canícula de agosto, la arquitectura de las casas, la lluvia y los sonidos de las cosas, vigorizan u opacan las escenas. Así, la confusión de Juan Preciado al ver una Comala aniquilada se alterna con el “calor sofocante” de la canícula de agosto; la partida de Dolores coincide con el “crepúsculo ensangrentado del cielo” y los murmullos y ecos que salen de las paredes alimentan el ambiente fantasmagórico del lugar.

El papel protagónico se ejerce en los elementos de la naturaleza y de la arquitectura para destacar los efectos en diferentes momentos de la historia; en cambio, los íconos tipo uno se centran en estudiar los efectos en torno al personaje. Por esto es necesario considerar la figuratividad del calor y del aire:

#### ***1.1.3.1 El calor***

Al descender a Comala, Juan Preciado empezó a sentir la falta de aire; se sintió ahogado en una tierra desconocida: la “canícula de agosto”, el olor podrido de las saponarias y sus “ojos revenidos por el sopor del sueño”, hacen parte de la confusión al hallarse inquieto por los abruptos cambios del tiempo. Comala adquiere entonces un carácter infernal:

Aquella está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija. (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p. 65)

La descripción de la temperatura de Comala –dijimos que proviene de comal-, es un indicio negativo para Juan Preciado y presupone el presagio de aquello que encontrará más adelante: “las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba”. Juan Preciado se convierte entonces en un testigo de los hechos y mientras recorre el pueblo, la arquitectura del lugar parece hablarle y narrarle las historias del pasado y de los muertos. Lo que ve son íconos que su mente construye porque lo que es mirado –sombras, oscuridades, casas deterioradas- produce representaciones.

### ***1.1.3.2 El aire***

El aire es la vida con sus contrastes:

El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida; como si fuera un puro murmullo... (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.118)

El aire hace reír a Pedro Páramo y a Susana San Juan mientras vuelan papalotes. La falta de aire en Juan Preciado produce sofoco. El aire es también ilusión; en diferentes partes de la historia, los personajes miran hacia el cielo (donde hay aire) y evocan la esperanza:

Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul; detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces. . . Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar. (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.86)

El aire es un índice en torno a los hechos de la historia, predice la llegada de los cristeros y se detiene junto con la vida de Pedro Páramo:

Sus ojos apenas se movían; saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo. Y el aire de la vida. (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p. 178)

Hasta aquí planteamos que tanto la narrativa como la composición fotográfica nos muestran que los signos verbales (símbolos) e icónicos no son meros referentes de la realidad; por el contrario, tienen el poder de producir un nuevo sentido de la realidad a partir de la metaforización, es decir, la

ficcionalización de la realidad, en donde las cosas adquieren una nueva dimensión. Respecto a esta idea, Octavio Paz dijo:

La piedra de la estatua, el rojo del cuadro, la palabra del poema, no son pura y simplemente piedra, color, palabra: encarnan algo que los trasciende y traspasa. Sin perder sus valores primarios, su peso original, son también como puentes que nos llevan a otra orilla, puertas que se abren a otro mundo de significados indecibles por el mero lenguaje. Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es –ritmo, color, significado- y, asimismo, es otra cosa: imagen. La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes. Y esta segunda nota, el ser imágenes, y el extraño poder que tienen para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poemas todas las obras de arte. (Paz, 1956, p. 22)

Para recrear la atmósfera, Rulfo evoca los referentes de la naturaleza (aire, fuego, agua, tierra) y la arquitectura de las calles y las casas de Comala. Estos elementos son transpuestos y metaforizados en la realidad ficcional de la obra. En la transposición pareciera que tanto en la geografía como en la arquitectura, los elementos se sintieran “vivos”, pues Rulfo los evoca en una especie de animismo que permite visualizarlos como si estos fueran seres humanos dotados de razón, inteligencia y voluntad. Retomando la idea de Paz, ni el ícono en la palabra “aire” ni en la palabra “calor” han perdido su valor primario; estos siguen siendo palabra; sin embargo, los elementos han dejado de sentirse meros signos verbales por dos razones: el carácter poético de las palabras; su especial forma de referenciarse en una nueva realidad y además en la forma como el lector siente dichas palabras.

De acuerdo con lo anterior se puede inferir que la recreación de atmósferas por parte de Rulfo, tiene que ver con el carácter oral a través del cual el escritor logra fijar imágenes mentales en el lector. En la “Comarca Oral”, Carlos Pacheco afirma que al leer la ficción de Rulfo se identifica un “universo de sonidos” que está ligada a la esfera perceptual de lo auditivo. De este modo, el lector en realidad es un oyente, pues mientras lee pareciera estar escuchando cada enunciado de la obra; como afirma Pacheco, en Rulfo “la letra se pretende sonido, encarnación de una voz”<sup>8</sup> (Pacheco,

8 “Una de las ideas más interesantes desarrolladas por los estudios de la oralidad y particularmente enfatizada por Walter Ong, es la que se refiere a la condición oral o letrada de una cultura en una sociedad determinada (considerando por supuesto una amplia gama de situaciones intermedias) y la atención de sus sentidos perceptivos. Parece hoy día completamente aceptado el hecho de que la transición entre la oralidad primaria y

2012,p.66).En los estudios que realizó Walter Ong en torno a las condición oral o letrada de una cultura en una sociedad determinada y sus sentidos perceptivos, observó que la transición entre la oralidad primaria y la difusión de la escritura ha conllevado a “un cambio complejo y gradual de la preeminencia de lo oral/auditivo a la preeminencia de lo visual.” (Pacheco, 2012, p.75). Esta idea tiene que ver con Rulfo en cuanto el escritor aprovecha los elementos fonológicos (onomatopeyas, sonidos, diálogos, silencios) para influir de manera prominente en la reproducción mental del lector.

Rulfo quiso que su prosa tuviese ese carácter oral: “Precisamente, lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla” (Pacheco, 2012,p.66). En la novela, Juan Preciado le confiesa al arriero que es hijo de Pedro Páramo, acto seguido una bandada de cuervos irrumpen al cruzar el cielo vacío, al pasar, las onomatopeyas “cuar cuar cuar” se enuncian en un ritmo que marca una pausa entre los dos hablantes; la interrupción marca un silencio en la charla y desvía el tema de conversación, únicamente por un momento; este aspecto hace que el lector se sienta expectante respecto al conocimiento de quién es Pedro Páramo. En esta misma conversación, existe otro aspecto sonoro que pareciera no tener relevancia: el ¡Ah! del arriero:

—Voy a ver a mi padre —contesté.

— ¡Ah!—dijo él.

—Y volvimos al silencio. (Rulfo, 1983,p. 66)

— ¿Y qué trazas tiene su padre, si se puede saber?

—No lo conozco— le dije— Solo sé que se llama Pedro Páramo.

— ¡Ah!, vaya

—Sí, así me dijeron que se llamada.

Oí otra vez el “¡Ah!” del arriero. (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p. 67)

El arriero a través de la expresión indica que ha comprendido las afirmaciones de su interlocutor; actúa como un escucha que responde lo necesario y pregunta con cautela o límite aquello que

---

una situación de amplia difusión de la escritura ha acarreado invariablemente, en las diferentes sociedades y momentos históricos donde ha tenido lugar, un cambio complejo y gradual de la preeminencia de lo oral/auditivo a la preeminencia de lo visual.” (Pacheco, 2012, p.75) La consideración de Ong permite dar afirmar el carácter iconográfico de los signos verbales de Rulfo. Asimismo, señalar cómo este aspecto se ve directamente relacionado con la fotografía, como lo veremos en el desarrollo del ícono tipo 4.

considera oportuno preguntar. La exclamación ¡Ah! marca una conversación pausada, y a la vez manifiesta un tono irónico, en cuanto el lector; al final del diálogo colige que el arriero omitió información que pudiese haber manifestado desde un inicio como la noticia de la muerte de Pedro Páramo y la desolación de Comala tras el abandono. Pero entonces el arriero se convierte para Juanpreciado en un guía que le orienta hacia su destino, para que a través de sus propios ojos se dé cuenta de la realidad deteriorada del pueblo.

A partir de los fragmentos citados se observa cómo los elementos fonológicos de la novela, la primacía del habla popular de los personajes y los sonidos y silencios, confieren al relato una atmósfera que permite reconstruir y vivificar la época de Rulfo: la sociedad rural jalisciense, su cultura tradicional y su habla popular. La oralidad del relato facilita su reproducción iconográfica. Hasta aquí se recuerda cómo Rulfo trasladó en su forma de narrar historias la cultura oral de sus familiares o habitantes de México:

Yo tenía un tío que se llama Celerino. Un borracho. Y siempre que íbamos del pueblo a su casa o de su casa al rancho que tenía él, me iba platicando historias. Yo no sólo iba a titular los cuentos de *El llano en llamas* como los *Cuentos del tío Celerino*, sino que dejé de escribir el día que se murió. Por eso me preguntan mucho por qué no escribo: pues porque se murió el tío Celerino que era el que me platicaba todo...  
(Pacheco, 2012, p.67)

Según Jean Meyer, el sesenta por ciento de la población en la época de la cristiada no había asistido a la escuela -no eran tampoco extraños al mundo de la escritura-, pero la cultura era básicamente oral. Por otro lado, se puede inferir que así como el tío Celerino reconstruye las historias populares de su pueblo, la fotografía actúa como crónica de sucesos pasados. Así lo afirmó Susan Sontag:

Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. Poco importa cuáles actividades se fotografían siempre que las fotografías se hagan y se aprecien. La fotografía se transforma en rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados de Europa y América, empieza a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se extirpaba de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la

continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar. (Sontag, 2008,p.23)

Cuando Juan Preciado se dirige hacia Comala, la única pertenencia que tiene de su madre es un retrato que lleva consigo para que su padre lo reconozca; esta fotografía es la única imagen que conoció de ella y cuando él la observa reconstruye una parte de su pasado: la apatía de Dolores ante la idea de retratarse, sus creencias frente a la fotografía y la brujería, la probabilidad de que sus angustias y tristezas fuesen provocadas por un maleficio pues su retrato tenía agujeros y ella “tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón” (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.68). Alrededor de la imagen fotográfica como hemos podido notar se conmemora a la madre y se establece una simbología que permite reconstruir las vivencias y nexos entre seres queridos; es decir, a partir de la fotografía se fructifica el testimonio del pasado. Junto con las reminiscencias del ayer, Juan Preciado a través del relato logra evocar una atmósfera, esto se puede sustentar en la manera como señala la ubicación del retrato “dentro de una cazuela de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda” (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.68). Los objetos dan a la escena un ambiente esotérico de hechicería y magia negra.

### **1.1.4 Ícono tipo 4: Íconos que reivindicán el valor del pasado**

Tanto la fotografía como la literatura tienen el poder de recordar el pasado y de reivindicar el valor de los muertos. Desde esta premisa se comprenden los signos icónico-verbales que albergan indicios que exaltan el olvido y el recuerdo. Qué tanto podemos recordar de eventos históricos decisivos en la vida política de México como la revolución agraria (1910-1917), la reforma constitucional de 1917 y la revolución cristera (1926-1928), es un aspecto que determina la capacidad del lector para reconstruir la fuerza icónica de los anclajes históricos.

### **1.1.5 La revolución agraria (1910-1917)**

La revolución mexicana recuerda al personaje Pedro Páramo en la figura de José de la Cruz Porfirio Díaz (1830-1915), más conocido como Porfirio Díaz. El militar mexicano nació en una época de turbulencias para la historia del país caracterizada por varios conflictos como la guerra de Texas (1836), la Guerra de los pasteles (1838) y la guerra de los Estados Unidos (1846-1848). Desde muy joven Porfirio Díaz se incorporó en las tropas de los contingentes liberales que lucharon en la



rebelión de Ayutla (1854-1855), la Guerra de la Reforma (1858-1860) y la guerra contra la Intervención francesa (1862-1867). Tras los combates, la fama de Díaz se extendió, pues fue él quien recuperó la Ciudad de México en 1867. Pero de héroe a Villano, “caudillos militares, como Díaz, seguros de merecer los más altos puestos políticos por ser los verdaderos artífices de la victoria militar sobre las tropas francesas y el bando conservador mexicano” (Von Wobeser, 2010,p.210) inició un levantamiento armado en contra de Benito Juárez quien lo había derrotado dos veces en las elecciones. Después de casi 10 años de luchar para obtener el poder gobernó a México desde 1876 hasta 1911 y su cargo marcó tanto la vida social, política y económica de los mexicanos, que a este periodo de más 30 años de dictadura se le denominó “porfiriato” o “porfirismo”. (Porfirio Díaz; ícono de dictadura y autoritarismo).

Durante su mandato, Díaz, al igual que el personaje Pedro Páramo, mantuvo un poder unipersonal, (Pedro Páramo: ícono de dictadura y autoritarismo) determinó situaciones de explotación y abuso de todo un pueblo (México-Comala). Si bien, Díaz propició un proceso de modernización y de “progreso” respecto a las transformaciones económicas alrededor del impulso minero, el desarrollo de la industria textil y el petróleo, la provisión de una red telegráfica y la construcción de ferrocarriles, los cambios no se desdoblaron en la mejora de la calidad de vida del pueblo, pues empezaron a aparecer diferentes situaciones que afectaron el campesinado; por un lado, Díaz, por medio de sus reformas, dividió a la población en ricos y pobres; las comunidades indígenas fueron perdiendo sus campos, pues debido a la ley de desamortización sus tierras fueron vendidas a bajos precios. En consecuencia, los campesinos tuvieron que migrar a otras zonas para poder sobrevivir o mudarse a las haciendas y habitar como asalariados por casa y comida.

Este suceso está presente en el cuento “Nos han dado la tierra”, en el que los gobernantes negocian los latifundios y arrebatan a los campesinos la tierra buena y próspera, para concederles un Llano Grande e infértil: “—No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.” (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p. 10)<sup>9</sup>. En respuesta, los personajes mencionan: “nosotros páramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río” (Rulfo, *El llano en llamas*, p.10) pero sus necesidades no son oídas y el representante del gobierno se marcha. En la Historia Oficial, los campesinos fueron tratados como esclavos; se les prohibió el derecho a la

<sup>9</sup> La obra *El llano en llamas* se citará con base en la edición: Rulfo, Juan. *El llano en Llamas*. Editorial RM Colección literatura siglo XX.2006. Páginas: 169.

huelga, eliminando con ello la disidencia política (campesinos: íconos de marginación y sometimiento), en analogía con los murales de pintores como Orozco y Rivera.

Por otro lado, si existía algún robo el cura tocaba la campana para llamar a la gente, si el hecho era muy grave la “guardia rural” lo asesinaba y dejaba su cuerpo colgado en un árbol o en la cerca de un camino para escarmentar a los demás. Este aspecto se encuentra vinculado con el cuento “La noche que lo dejaron sólo”: Feliciano Ruelas y sus tíos son revolucionarios, han decidido andar en la oscuridad de la noche para ganar tiempo, pero Feliciano decide detenerse; cansado y sudoroso, se recuesta en el tronco de un árbol y al otro día sigue su camino tratando de alcanzar a sus tíos:

Llegó hasta las bardas del corral y pudo verlos mejor, reconocerles la cara: eran ellos, su tío Tanis y su tío Librado. Mientras los soldados daban la vuelta alrededor de la lumbre, ellos se mecían, colgados de un mezquite, en mitad del corral... No quiso seguir viéndolos. Se arrastró a lo largo de la barda y se arrinconó en una esquina, descansando el cuerpo, aunque sentía que un gusano se le retorció en el estómago. (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p.114)

Se trata de una fotografía o un fresco verbalizado por el narrador: es la relación ícono-símbolo o símbolo-ícono. El gusano es indicio de miedo; él sabe que lo están buscando para matarlo. Algún vigía habría mencionado que habían visto a tres y por los indicios que arroja el cuento se permite inferir que los soldados no descansarán hasta encontrarlo. De esta manera, se representa el miedo de los campesinos de la Historia oficial en Feliciano, quien recuerda el temor de la persecución en el fervor de la guerra. (Feliciano Ruelas: ícono de miedo y persecución)

En el porfiriato, Díaz ejerce una represión sobre la población; su doctrina filosófica “Orden y Progreso” contenía a los manifestantes, pues cualquier tipo de rebelión se acallaba con la idea de mantener el “orden”. En *Pedro Páramo*, el poder dictatorial está marcado por el autoritarismo y la verticalidad en la toma de las decisiones:

—Pues mándalos en comisión con el Aldrete. Le levantas un acta acusándolo de «usufruto» o de lo que a ti se te ocurra. Y recuérdale que Lucas Páramo ya murió. Que conmigo hay que hacer nuevos tratos. (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.100)

Los lemas o palabras por parte de los gobernantes se utilizan para acallar la defensa de la gente, para esconder la realidad de las situaciones y disipar el pensamiento revolucionario. Estas “tretas

políticas”, permiten detectar la manipulación de los gobernantes y revelar la insolencia en el ejercicio del mandato. En “El día del derrumbe” el pueblo de Tuzcacuexco, afectado por un temblor, recibe la visita del gobernador junto con una comitiva. El objetivo del encuentro es proponer algunas estrategias para ayudar a los afectados después del desastre; sin embargo, el evento terminó en una fiesta y luego en tiroteos y botellazos. El gobierno se retiró de manera hipócrita sin resolver el deterioro que había ocasionado el fenómeno natural.

Peonaje, esclavitud, sangre, trabajo insufrible, condiciones de vida deplorables fueron algunas de las penurias sufridas por los campesinos. Esta violencia se ve reproducida en la literatura de Rulfo, en el que los personajes campesinos presentan la incomunicación y la soledad provocadas por el gobierno opresivo. La violencia, la venganza y la miseria de la tierra son elementos comunes tanto en los cuentos como en la novela. Si apreciamos tan sólo los títulos de algunos relatos podremos reconocerlo: “¡Diles que no me maten!”, “Es que somos muy pobres”, “El llano en llamas”, “El día del derrumbe”. También en los diferentes hechos que atraviesan los cuentos y la novela, donde los personajes a manera de testimonio recuentan asesinatos, persecuciones y vicisitudes causadas por el despojo de la tierra, la corrupción del gobierno.

Ahora bien, la situación para los campesinos era insostenible, pero debido a las circunstancias de injusticia en torno a la expropiación de la tierra, empezaron a surgir héroes que formaron movimientos en contra del gobierno. Los hermanos Flores Magón fueron los primeros en realizar las primeras expresiones armadas. Luego, siguieron las gestiones de Francisco Madero, quien a través del “Plan de San Luis Potosí” citaría a los líderes de clubes antireeleccionistas, al grupo de Pancho Villa y Pascual Orozco y al grupo de Emiliano Zapata a combatir en contra de la dictadura de Díaz; se luchaba por la libertad y la democracia y la defensa de las tierras usurpadas. (Revolucionarios: íconos de esperanza, lucha y beligerancia política).

Los líderes de las tropas recuerdan el espíritu aventurero de Juan Preciado, quien es llamado a la aventura para reclamar lo que le pertenece. Al relacionar esta premisa con las ideas de Joseph Campbell es posible reconocer las distintas estaciones del “viaje del héroe”, como lo insinúa Jurado (2005). En la primera, “El mundo familiar” permite identificar cómo al inicio de la historia, Juan Preciado se presenta como un personaje común y corriente que advierte su deseo por realizar “algo más”. Luego, hay un “llamado a la aventura”, en donde se abre un mundo mágico; en este caso, el mundo es un espacio de ultratumba: el inframundo. En el camino, “aparece el guía” (tercera estación), el arriero que orienta su camino y le anuncia que él también es hijo de Pedro Páramo.

Cuando “el héroe cruza al umbral” (cuarta estación), se desdibuja la imagen mental sobre Comala, pero estando allí, no hay vuelta atrás, el viaje es un encuentro consigo mismo: el pasado y su propia muerte. Juan Preciado se enfrenta a la incertidumbre y en el camino descubre voces y murmullos que le esclarecen algunas de sus dudas u otras que le producen más inquietudes (estación quinta). El héroe estando en Comala se “enfrenta al temor” (séptima estación), piensa que su madre lo ha enviado a una dirección mal dada; por otro lado, no sabe cómo salir de allí. “El encuentro con la diosa” (séptima estación) se hace posible con Dorotea, un alma que a través de sus preguntas le revela que ha muerto:

— ¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalabrado como mueren los que mueren muertos de miedo. (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983,117)

El héroe se enfrenta al desafío más grande (octava y novena estación), como es descubrir su muerte: “—Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos”. La muerte es simbólicamente una transformación, pues en las conversaciones con Dorotea, Juan Preciado inicia una comprensión acerca de su vida, la historia de su familia y las consecuencias del infortunado destino de su pueblo. Ahora Juan Preciado sabe quién es su padre y lo que éste significó en la vida de su madre y en la de los habitantes de Comala. De esta manera cumple con el ciclo completo, porque es precisamente el hecho de morir el camino hacia la revelación. Así como una fotografía, Juan Preciado ha desafiado la barrera de la muerte y ha tenido el valor de enfrentar todas las vicisitudes.<sup>10</sup> (Juan Preciado: ícono de esperanza y búsqueda).

### **1.1.5.1 La reforma constitucional de 1917**

Fue hasta la reforma de la Constitución Política de la República Mexicana, promulgada el 5 de Febrero de 1917, cuando se pudieron incluir muchos derechos sociales en pro de los campesinos. En 1914, Venustiano Carranza gobernador de Coahuila derrocó a Victoriano Huerta. El 14 de

<sup>10</sup> Así como en una fotografía, las imágenes muertas por la captura, se reconstruyen en el testimonio: en la oralidad.

Septiembre convocó a un Congreso Constituyente para reformar la Constitución, teniendo en cuenta las demandas exigidas durante la Revolución. Para los campesinos, la propuesta favoreció su trabajo y las condiciones de vida; ofrecía garantías individuales; se retomaron los derechos humanos; el gobierno se identificó por su carácter republicano que frenaba los posibles abusos de las personas de mayor poder en el gobierno o las mayorías; además era representativo, democrático y federal. De esta manera, se refrendó la división de poderes y se decretó la no reelección presidencial; además se suprimió el cargo de la vicepresidencia. También se estableció un nuevo ordenamiento agrario: “La propiedad de las tierras y aguas comprendidas dentro de los límites del territorio nacional corresponde originalmente a la nación, la cual ha tenido y tiene el derecho de transmitir el dominio de ellas a los particulares, constituyendo la propiedad privada” (Prepa Tec, 1917, Art. 27). Sin embargo, el político y etnólogo mexicano Arturo Warman reflexionó en torno a la reforma agraria mexicana:

... La reforma presenta signos alentadores pero no está exenta de incertidumbre y señales de alarma. Los conflictos agrarios han sido menos frecuentes e intensos, aunque persisten focos aislados de riesgo en regiones indígenas, donde los conflictos se utilizan como instrumento para la satisfacción de otras demandas. Aparentemente se ha detenido el deterioro económico del sector agropecuario, aunque su crecimiento ha sido modesto e insuficiente para compensar los atrasos acumulados. Los ingresos y el nivel de vida de la mayor parte de los sectores más pobres del campo no han disminuido, aunque las aspiraciones y las expectativas creadas por las reformas distan de haberse realizado.

Hay desaliento, confusión e incertidumbre entre los productores rurales; y pese a la movilización reciente de las organizaciones rurales, las instituciones públicas se han mostrado indiferentes o ineficaces al atender sus peticiones. (Warman, 2011, p.9)

Los personajes de Rulfo ilusionan el retorno de un pasado mejor o un cambio positivo para sus vidas; parece no haber salida, no hay leyes que los protejan. Lo único que les queda es la esperanza: en la muerte, en el cielo, en Dios. Este sentimiento se observa en “El Paso del Norte”, donde el personaje principal, cansado de la pobreza, decide ir en búsqueda de mejores oportunidades para darle algo de comer a la familia, pero al atravesar el río, matan a su acompañante de batalla y decide regresar a casa. Se da cuenta que su esposa se ha ido con otro y su padre ha vendido la casa para pagarse los gastos que ha tenido, al cuidar a los hijos del personaje protagonista. (Reforma constitucional: ícono de desesperanza e imposibilidad; protagonista de “Paso del Norte”: ícono de desesperanza e imposibilidad).

Los íconos de los personajes en la novela y los cuentos representan la imagen de la desesperanza: la no oportunidad del pueblo campesino en dignificar y mejorar sus condiciones de vida; hay una irracionalidad por parte del gobierno en la reforma de sus leyes que no solucionan los conflictos desde las causas del problema y esto precisamente se ve reflejado a través de la obra literaria y fotográfica: la marginación del pueblo.

En la fotografía “Campesino de Cardonal” (1959) el personaje está sobre una roca mirando la distancia de la tierra. Sus ropas y bolsa son las del trabajador del campo (signo indicio-ícono a través del símbolo: la palabra). La dignidad del personaje recuerda el cuento “Nos han dado la tierra”:

“Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la tatemá del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra. Pero nosotros, cuando tengamos que trabajar aquí, ¿qué haremos para enfriarnos del sol, eh? Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos.” (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p.9)

Se aprecia la preocupación del personaje, a quien el gobierno ha dado una porción considerable de tierra como solución al problema del latifundio; pero estos cambios, como lo mencionó Warman, sólo le traen incertidumbre; sabe que no logrará sembrar en esa tierra seca y que, por otro lado, el gobierno no dejará de aprovechar su poder para arrebatarles lo que realmente le pertenece.



Figura 4. Campesino de Cardonal

### **1.1.5.2 La revolución cristera (1926-1928)**

En 1926, la vida religiosa de los mexicanos se vio amenazada por el gobierno de Plutarco Elías Calles (1877-1945), quien buscó centralizar su poder en el gobierno federal. Al llevar a cabo su propósito vio a la iglesia católica como un obstáculo. Implantó la “ley Calles”, que condenaba todo acto religioso, ordenó cerrar las iglesias y vigiló a los sacerdotes; prohibió el repique de las campanas, se quitaron los santos, se dejó de enseñar a rezar y se prohibió cualquier acto de rebeldía en contra del régimen:

A las 12 en punto se hizo la Exposición del Santísimo y a continuación dio principio la Santa Misa. Pasado el Evangelio, nuestro querido P. González ocupó la cátedra sagrada... Tan pronto apareció en el púlpito, comenzó el llanto de todo el pueblo reunido a los pies de Jesús Hostia. Las palabras entrecortadas del padre también llenas de dolor eran interrumpidas... Continuada la Santa Misa, en la cual hubo comunión general y terminado el santo sacrificio nos fue dada la bendición con S.D. Majestad...

Finalmente el Padre, despojado de sus ornamentos, se arrodilló al pie del altar, con sus ojos fijos en la imagen del Señor de las Misericordias; en silencio se despidió de Él y salió confundido entre los fieles: Cristo y su Ministro se habían ido” (Meyer, 2005, p. 96)

En la novela, el Padre Rentería siente que el poder de Pedro Páramo ha trazado en él una imposición tan grande que anula las posibilidades de ejercer sus funciones en la iglesia: dar comunión a los santos, realizar confesiones; se siente culpable y temeroso por ello: “he traicionado a aquellos que me quieren y me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios” (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.91). La corrupción y la manipulación de Pedro Páramo ha aumentado; cansado de su condición, decide involucrarse en el movimiento de los cristeros:

“El *tilcuate* siguió viniendo:

—Ahora somos carrancistas.<sup>11</sup>

—Está bien.

— Andamos con mi general Obregón.

—Está bien.

—Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.

—Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.

—Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él o contra él?

—Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.

—Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.

—Entonces vete a descansar.

—¿Con el vuelo que llevo?

—Has lo que quieras, entonces.

—Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta cómo gritan. Además lleva uno ganada la salvación.

—Haz lo que quieras. (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.171)

11 Venustiano Carranza organizó un ejército que se llamó constitucionalista y expidió el Plan de Guadalupe. Por su parte, Emiliano Zapata siguió con su lucha, al igual que Francisco Villa, antiguo maderista, y un grupo de sonorenses que habían combatido a Orozco, entre los cuales destacaba Álvaro Obregón, se sumaron a Carranza. La Revolución comenzó a escindirse a partir del reparto de tierras y hubo necesidad de instalar una convención en Aguascalientes, quedando divididos en dos fuerzas: por un lado Carranza con Obregón y por el otro Villa y Zapata. (Von Wobeser, 2010, p. 287)



En la Historia oficial, si bien los arzobispos y obispos no participaron directamente en la guerra e hicieron un llamado a la comunidad para abstenerse a luchar violentamente en armas, los fuertes actos de la “ley Calles”, las matanzas y las provocaciones del gobierno, desataron la sensibilidad popular y el sentimiento religioso de hombres, mujeres, niños y ancianos para apoyar a la iglesia. En Zacatecas, Guerrero, Guanajuato, Colima, Jalisco y Michoacán los campesinos emprendieron la guerra contra Calles. (Padre Rentería: ícono de revolución eclesiástica).

La revolución inició como algo pacífico, entonces la mayoría de las diócesis en la semana de pasión hizo un llamado a la penitencia para pedir misericordia. En el libro *La Cristiada: La guerra de los cristeros*<sup>12</sup> escrito por Jean Meyer (1994), se describe el fervor de los llamados feligreses en realizar acciones religiosas: “Los actos de penitencia fueron incontables... peregrinaciones tarde y mañana todos los días, todos rezando el rosario o el viacrucis, coronados de espinas y con los pies descalzos...” (Meyer, 2005, p. 103). Este hecho se ve vinculado en el cuento “Talpa”, a través del personaje Tanilo. En él se puede identificar el fervor de la fe religiosa, pues a pesar de su grave enfermedad decide ir en busca de la Virgen de Talpa en compañía de su esposa y su hermano. En el recorrido soporta dolores y golpes y los acepta como forma de penitencia: se cuelga pencas de nopal como un escapulario, se amarra los pies para que sus pasos se hagan más difíciles, se pone una corona de espinas, se venda los ojos, anda apoyado en los huesos de sus rodillas y, con coraje, danza junto a otros feligreses. (Tanilo: ícono de fe religiosa; el ícono de un cristo en viacrucis)

Según la Historia Oficial los campesinos vieron que con la lucha pacífica no lograrían nada, por esta razón decidieron tomar las riendas y combatir:

En las asambleas se planteaba claramente el problema: “otros opinaban que sería necesario por medio de las armas levantar una revolución para ver si así podían combatir al gobierno, y Victoriano Ramírez [futuro gran jefe de guerra de los Altos de Jalisco] dijo: ‘No hay más remedio nomás de echar cocolazos’.” (Meyer, 2005, p. 104).

12 Así fueron llamadas las personas que participaron a favor de la cristiada. Historiadores como Jean Meyer afirman que el término fue utilizado por una manera despectiva por parte del gobierno federal; sin embargo otros consideran que el término fue originado por ellos mismos.

Victoriano Ramírez (1892-1929) fue conocido como *El Catorce* y es retomado por Rulfo en “La noche que lo dejaron solo”. En el cuento, es nombrado por uno de los soldados que mató a los tíos de Feliciano Ruelas y quien está buscándole para matarlo:

— ¿Y por qué no salimos mejor a buscarlo? Así hasta se nos quitaría un poco lo aburrido.

— No hace falta. Tiene que venir. Todos están arrendando para la sierra de Comanja a juntarse con los cristeros del *Catorce*. Éstos son ya de los últimos. Lo bueno sería dejarlos pasar para que les dieran guerra a los compañeros de los Altos. (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p.115)

¡Viva El Catorce! Decían los cristeros para acallar a los callistas. Victoriano Ramírez lideraba el escuadrón “Dragones del Catorce”; se decía de él que tenía una puntería increíble y que era afamado por las mujeres. En el documental *La Cristiada* dirigido por Nicolás Echeverría (1986), Francisco Gallegos mencionó la razón por la cual a este líder cristero se le apodó de tal forma: “En alguna ocasión Victoriano se agarró a balazos de frente con un adversario y lo mató. El duelo estaba prohibido. El jefe político de San Miguel el Alto mandó a todos sus policías detrás de él con la orden de llevárselo vivo o muerto. Eran catorce policías. Se dice que Victoriano entre los potreros fue matando a uno por uno, hasta que los mató a todos. Entonces hizo un atado con las armas, se lo dio a un arriero que iba pasando y le mandó decir a la oposición que a la próxima vez que quisiera enviar gente por él, no le enviaran tan poquitos. Por eso le llamaron *El Catorce*.”<sup>13</sup> (Victoriano Catorce y La perra en *El Llano en Llamas: íconos de rebelión*)

A través de este personaje histórico evocado por Rulfo, se pueden recordar figuras que como Victoriano Ramírez, Nicho Hernández y Miguel Hernández, entre otros combatientes, decidieron crear guerrillas contando con poco personal y escasos recursos. A pesar del miedo de los campesinos, sin saber nada de armas ni ejércitos, estos líderes lograron organizar verdaderos cuerpos para luchar contra la guerra; con piedras, hondas y palos, contra un ejército despiadado, que “juraron primero morir que negar a Cristo Rey, sin temerle al martirio ni a la muerte del modo que viniese.” (Meyer, 2005, p. 121).

En otro cuento, “Anacleto Morones”, Rulfo vincula a Anacleto González Flores, que por su vida religiosa fue declarado beato en Noviembre de 2005. Luz Ontiveros cuenta que un día Anacleto González encontró un libro deshojado con la vida de San Francisco, se lo mostró al señor cura y se dio cuenta que quería estudiar leyes. Cuando se recibió de abogado, formó un grupo de jóvenes líderes al que llamó la ACJM<sup>14</sup>; más tarde este grupo se convertiría en la Unión Patriótica y tendría otro objetivo: luchar a favor de la revolución cristera. Anacleto González siempre creyó en “la revolución de lo eterno”, argumentaba que el pueblo debía ser mártir y morir de rodillas antes que defenderse en armas. En su vida, tuvo presentes las ideas de Mahatma Gandhi; algunos mencionan que quiso ser el Gandhi mexicano. Su obra más relevante se titula, *Tú serás Rey* (1950), un libro dirigido a la juventud, donde se exalta la osadía para enfrentar a los imprudentes y necios. Su libro fue consecuente con su muerte; el 10 de Febrero de 1928, a las 6 de la tarde, fue sacado del templo por los guardias hasta el cuartel del Refugio. Allí le desollaron los pies con un cuchillo y lo hicieron caminar hasta el cementerio. Él caminó gritando vivas a Cristo Rey y a Santa María. Estando en el cementerio, lo apuñalaron, más él seguía gritando. Finalmente, un soldado le disparó y cayó en su tumba.<sup>15</sup>(Anacleto González Flores; ícono de religiosidad y entrega).

En el cuento de Rulfo, Lucas Lucatero recibe la visita de la congregación de mujeres de Amula; el personaje sabe de antemano a qué vienen a su casa y quiere esconderse pero las mujeres son más rápidas. Anacleto Morones ha desaparecido y figura como suegro de Lucas Lucatero. Las mujeres necesitan de él, para que atestigüe ante el señor cura que Anacleto era un santo y así; poder canonizarlo; sin embargo Lucas Lucatero niega la santidad de su suegro mencionando que éste se hizo santo porque mintió a unos peregrinos y les dijo que había llegado de Roma con un mensaje de la Santa Cruz; luego, asegura que cuando le dio la mano de su hija, ésta ya tenía un hijo de él; además, les dice que él había tenido relaciones con muchas mujeres. Las mujeres se enojan y se van excepto una: Francisca. La mujer pasa la noche con Lucas Lucatero y le ayuda a correr unas piedras en el corral, ella no sabe que Anacleto Morones está muerto bajo esas piedras. Lucas Lucatero lo había matado porque al salir de la cárcel éste le reclamó la devolución de todas sus propiedades.

14 Asociación Católica de la Juventud Mexicana.

15 En la película *For Greater Glory: The true history of Cristiada*, de Dean Wright, Eduardo Verástegui protagoniza la vida de Anacleto González Flores. En una entrevista el actor señala su identificación con el personaje, primero por ser mexicano y segundo por la integridad, inteligencia y las ganas de luchar por él mismo.

La caracterización de Anacleto Morones entra en contraposición con la de Anacleto González Flores. Esta antonimia resalta con ironía y sarcasmo el fanatismo del pueblo mexicano, en algo que Rulfo llamó *antifé*, pero no sólo en este cuento realizó este tipo de efectos, en las descripciones del *Catálogo* también:

No menos significativas son las omisiones de Rulfo: en el *Catálogo*, por ejemplo, ocupan un gran espacio los pasajes extraídos de cronistas religiosos que exaltan la santidad de sus colegas de antaño. Proliferan aquí los consabidos milagros, el amor agradecido de los nativos hacia los religiosos y todo un repertorio de estereotipos que hacen de esta literatura uno de los géneros historiográficos de más penosa lectura. Pocas veces reproduce Rulfo unas líneas de esto. Si acaso el nombre de un fraile, y reduce los calificativos encomiásticos a su mínima expresión. Casi no recoge Rulfo un término como «evangelización», y en una relación de conventos, santuarios e iglesias de Hidalgo prefiere escribir “la colonización religiosa en el Estado” al referirse a la misma. (Jiménez, 2002,p. 27)

Los anteriores anclajes históricos permiten reconocer cómo la iconografía de Rulfo rememora sucesos que resuenan y resonaron en el alma de los mexicanos y en el mundo entero. A raíz de esto, la fotografía y la literatura son productos de la sociedad y para la sociedad; por ende, en ellos se logra expresar una cultura, una época, un pensamiento; los dos tienen el poder de demandar lo que la historia ha callado, dando voz a los muertos.<sup>16</sup> Michael De Certeau (1999) dijo: “hablar de los muertos es al mismo tiempo negar la muerte y casi desafiarla” (p. 63); sin duda, evocar la muerte es animar la llama que había estado apagada. Y si en la literatura existe la posibilidad de avivar esa llama, en el discurso fotográfico, también: “la fotografía recoge una interrupción en el tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad. De ello se infiere que la muerte, o lo que es lo mismo, la evidencia del *esto-ha-sido*, va ligada esencialmente a la aparición del doble de la imagen fotográfica.” (Barthes, 1989, p. 22).

Rulfo conoció las fotografías de Agustín Víctor Casasola (1874-1938) y de Gabriel Figueroa Mateos (1907-1997). Los proyectos fotográficos son ecos que resuenan en la novela y los cuentos de Rulfo. Casasola fue reconocido por fundar el “Archivo Casasola”, una colección de fotografías

<sup>16</sup> Ejemplo de esto es Jean Meyer quien por medio de una recomendación decide realizar su trabajo doctoral acerca de la Cristiada. La revolución que se había mantenido oculta ha sido escrita e incluso proyectada gracias a la labor de historiador que realizó Meyer.

que capturan la historia mexicana desde 1900 hasta la década de 1970. En las fotografías se puede observar a la gente del pueblo; la burguesía, los obreros, artesanos, las cárceles y los tribunales, escenas de la vida cotidiana, imágenes de indígenas, personajes públicos, hombres y mujeres trabajando, aspectos de desarrollo tecnológico y del crecimiento del país. Desde joven reconoció que la imagen fotográfica tenía el poder de capturar momentos decisivos de la historia; a través de su lema, “Tengo o hago la foto que usted quiere”, pudo obtener una cantidad de material considerable, que hoy en día ha sido vital en la reconstrucción de la historia mexicana.<sup>17</sup>

Con Casasola se recuerda, entre otras cosas, el papel histórico ejercido por las mujeres durante la revolución. En varias de sus fotografías se encuentran las “soldaderas”<sup>18</sup> o “adelitas”. Según la escritora Elena Poniatowska las soldaderas mantuvieron viva y fecunda la Revolución mexicana y la alimentaron durante años. Las mujeres acompañaron a las tropas de Francisco Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza, fueron luchadoras y rebeldes; proveían a los hombres de comida y municiones, ropa limpia y, si había un herido, ellas realizaban el trabajo de enfermería. Otra de sus misiones era la de espiar al enemigo y contrabandear armas de los Estados Unidos, para conseguir comida muchas veces tuvieron que saquear negocios o casas. Pero con todas las funciones que tenían los hombres no les reconocieron sus méritos; no tenían derecho a utilizar el caballo; si las tropas debían partir hacía otro destino, tenían que viajar en el techo o afuera y llevar alimento, provisiones y utensilios de cocina y si debían dar a luz, el tren realizaba una parada y al momento debían seguir como si nada.<sup>19</sup>

17 Casasola reunió alrededor de 500.000 fotografías acerca de la historia mexicana, algunas tomadas por él mismo y otras obtenidas de otros fotógrafos.

18 Las mujeres fueron bautizadas con varios nombres, las “vivanderas”, las “comideras”, “las galletas de capitán”, las “chimiscóleras”, las “juanas”, las “cucarachas”, las “argüenderas. Las “mitoterías”, las “busconas”, las “hurgamandaderas”, las “pelonas” y las “guachas”, entre otros.

19 Narra la Sra. Irene Copado Vda. de Reyes: “Las esposas de los generales siguieron a sus hombres porque no había gente que les hiciera de comer, no sabían hacer nada y los soldados que llevaban sus esposas no querían tampoco que les ayudaran porque también ellas se cansaban. Andábamos todas con ellos en el monte, todos, sí. La vida en los campamentos era muy triste, muy dura”. (Martha Eva, 2016). Artículo digital de Internet.



Figura 5. Las Soldaderas Casasola <sup>20</sup>

En la Revolución Mexicana, a las “soldadas”<sup>21</sup> tampoco se les reconoció su valor militar. Entre ellas se destaca la historia de Carmen Amelia Robles Ávila quien sabía de armas y manejo de caballos; por su condición de mujer no contaba con el reconocimiento de los hombres; por esta razón empezó a vestirse como ellos y pidió ser llamada “Coronel Robles”. También Petra Herrera, alias “Pedro Herrera”, sintió el rechazo de los hombres por ser mujer, por tanto, tuvo que disfrazarse de hombre. Se le reconoció por participar en la segunda batalla de Torreón el 30 de mayo de 1914 junto a otras 400 mujeres teniendo victorias significativas; cuando Francisco Villa se negó a dar crédito a su gestión Petra se retiró de la tropa para crear su propia brigada exclusivamente de mujeres.

20 Algunos investigadores intentan hallar el verdadero autor de la fotografía “las soldaderas” o “La Adelita”. Algunos afirman que fue Casasola quien tomó la fotografía, mientras que otros aseguran que se trató de Jerónimo Hernández.

21 Habrá que distinguir las “soldaderas” de las “soldadas”. Las primeras realizaban diferentes oficios, las “soldadas” eran mujeres de combate, que tomaban armas y en muchas ocasiones organizaron sus propias brigadas.



Figura 6. Carmen Robles, Coronela Zapatista, Guerrero, 1913

La denominación “adelitas” se concibió a partir de la revolucionaria Adela Velarde Pérez (1900-1971), nacida en Ciudad Juárez. Adela estudió medicina y se incorporó en la Asociación Mexicana de la Cruz Blanca. Más tarde creó el grupo revolucionario “las adelitas”, que curaban a los soldados combatientes. A Adela se le caracterizó por su hermosura y su valentía; a los 13 años de edad, en contra de sus padres, se alistó para servir a la Revolución. Allí conoció al sargento Antonio Gil del Rio Armenta, en las milicias villistas, quien le visitaba en las noches y le regalaba serenatas. Para estar cerca de su amada pidió una licencia y sirvió como camillero; ya tenían planes de boda, cuando en la batalla de Torreón, perdió la vida. Antonio Gil muere en brazos de Adelita, pero tras su agonía escribe una canción que trascendió fronteras en México.<sup>22</sup>

22 La historia de este amor se recuerda también en el cine. La película *La Enamorada* dirigida por Emilio “Indio” Fernández, recuenta los encuentros del general José Juan Reyes y Beatriz Peñafiel, una hija de familia notable. Algo que cabe señalar a través de este fenómeno intertextual es el machismo de la Revolución Mexicana. Al final de la película, el general va a caballo mientras que su amada va de pie. Las acciones y previsiones del trabajo cinematográfico señalan la realidad de la mujer mexicana frente a las disposiciones del hombre. (En esta película participó como director de arte Gabriel Figueroa Mateos).

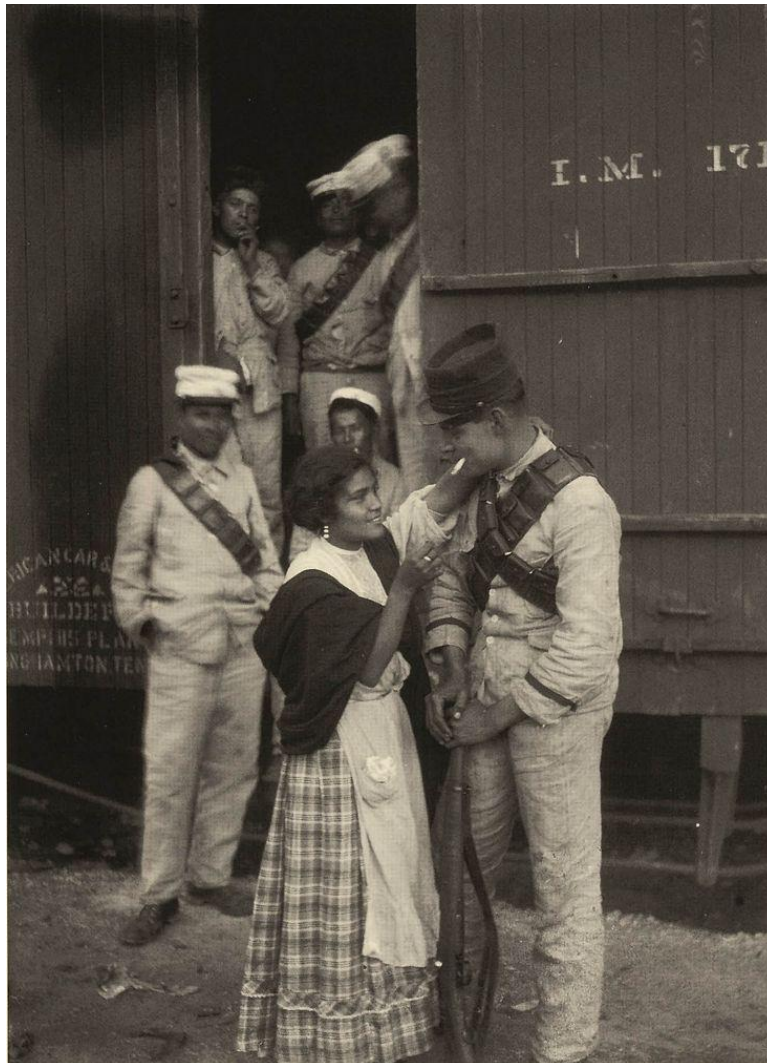


Figura 7. "Adelitas" Female soldiers, México 1910. Archivo Casasola.

En la novela, los personajes femeninos son portadores de íconos de pobreza, abandono y despojo, pero son ellas quienes, además, son íconos de lucha, coraje y valentía. Las mujeres se endeudan y cosechan para sobrellevar la vida trágica; como en la antigua Grecia, rezan a sus muertos y no abandonan el territorio para no dejar a sus familias; ellas añoran con nostalgia pero también con alegría el pasado y aunque los recuerdos las mortifiquen prefieren recordar que olvidar. Asimismo, se guardan aspectos negativos del ayer; por ejemplo Dolores Preciado omitió expresar a su hijo las situaciones negativas que sufrió en Comala y decidió transmitir únicamente imágenes paradisiacas (iconicidad del pasado en la memoria, verbalizada en la agonía: otro ícono) de sus tierras. Nunca le contó de su amargura y sometimiento propiciado por Pedro Páramo, ni de la vida que tuvo después de su exilio.



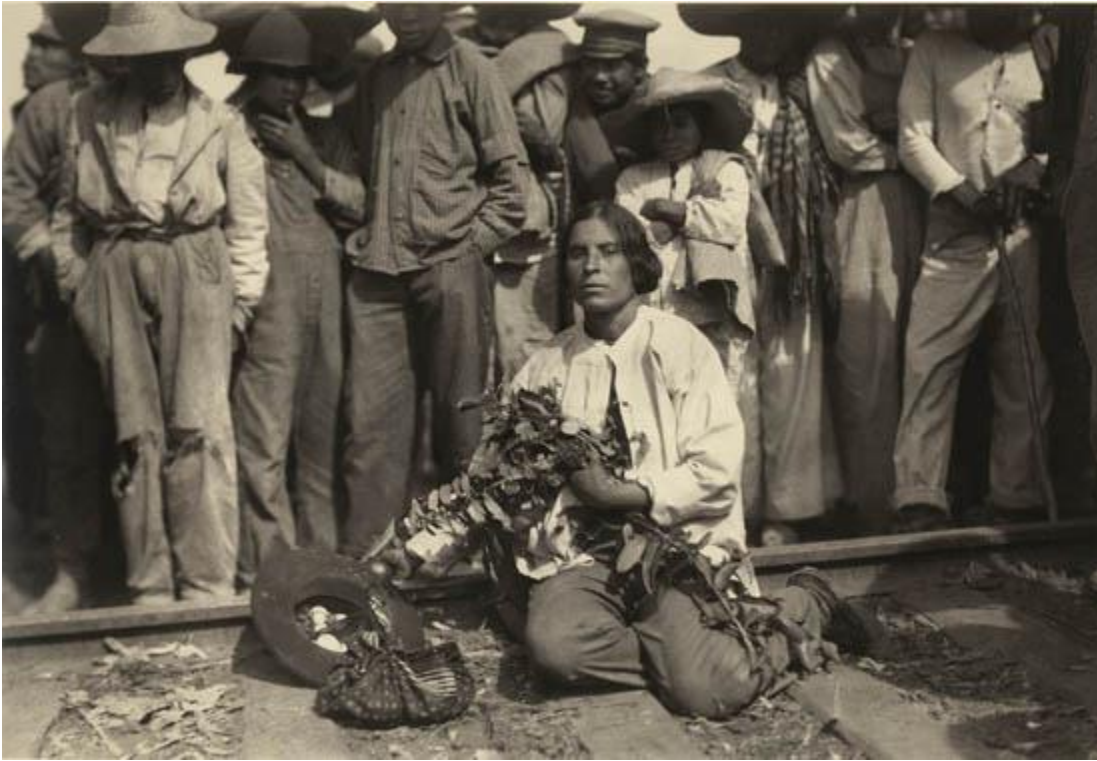


Figura 8. "La destroyer". María Zavala. Agustín Víctor Casasola. 1915

El coraje de la mujer en la novela se determina por su capacidad para reaccionar ante las adversidades; la protección de su familia es más importante que la felicidad o el beneficio propio. Cuando el amado de Chona le pide huir de casa ésta se niega porque no quiere abandonar al único miembro de su familia: su padre. Él insiste e incluso le amenaza con ir "a ver a la Juliana", una mujer que se desvive por él. Ante estas palabras, viendo que su amado no es capaz de esperarla, Chona ratifica su deseo y lo saca de su vida: "—No, no quiero verte más" (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.105). Chona es un ícono de resistencia y solidaridad, ella sabe que no puede dejar desamparado a su padre; está solo y nadie más lo hará, además, es su familia y debe protegerla hasta el final. Esta solidaridad de la mujer se ve ligada a signos históricos como el de María Zavaleta "la destroyer", aunque se encuentran pocos datos acerca de ella, se sabe que tenía un aspecto masculino; usaba ropas de hombre y llevaba el cabello corto, siempre portaba aceites, hierbas y menjurjes para ayudar a los soldados a tener un "bien morir"; recitaba rezos y tranquilizaba a los hombres agonizantes que no tenían auxilio médico. María Zavaleta también dinamitaba trenes; fue una mujer guerrera y decidida, querida por muchos por proveer paz a los soldados en los últimos minutos de su vida.

Gabriel Figueroa Mateos fue otro fotógrafo influyente, maestro del claroscuro y la dirección de fotografía en el cine; nos permite ver un México de transformaciones. El cinefotógrafo comenzó su incursión en el arte como medio de subsistencia; logró participar en más de doscientas películas como *Revolución* (1932) de Miguel Contreras Torres, *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, *Enamorada* (1947) de Emilio “Indio” Fernández, *Macario* (1960) de Roberto Galvador, entre otras. Al recibir el Premio Nacional de Ciencias y Artes, Figueroa pronunció lo siguiente:

Puedo decir que jamás he sido ajeno a mi tiempo. Al transfigurar la realidad con un implemento mecánico, la realidad me transfiguraba a mí mismo y me hacía crecer como un hombre entre todos los hombres. Contar historias, evocar historias, inventar historias: mi vida no ha sido más que un accidente en este universo poblado ya con seres intemporales. (San Pablo Vocaciones México, 2008)



Figura 9. Macario

Figueroa realizó composiciones expresionistas, donde el claroscuro apoyaba el drama de la escena. Esto lo podemos ver en una de las fotografías que tomó durante el rodaje de *Macario*, una película basada en el argumento de la obra de B. Traven (1882-1969). Macario representa la pobreza, vive con su esposa y varios hijos. Está cansado de vivir en el infortunio; un día le comenta a su esposa que quisiera ser rico para comerse él sólo un pavo sin tener que compartirlo. Un día roba uno y mágicamente se le presentan tres figuras: Dios, el Diablo y la Muerte. Macario es convencido por la Muerte quien le da a cambio una botella de agua que cura cualquier enfermedad. De esta manera

gana mucho dinero, hasta que la Inquisición se da cuenta de todo y lo acusa de brujería. La pobreza se ha personificado en Macario; es, como dice Figueroa, un ser intemporal que representa la miseria; ícono del hombre que actúa tan sólo para dejar la miseria que lo agobia. En la guerra Cristera, la pobreza fue una de las causas que suscitaron a los hombres a unirse en armas. Javier Vásquez Torres, de Atotonilco, recuenta que el miedo, la pobreza y el deseo de aventura hicieron que el pueblo se adhiriera a la guerra.

En el cuento y la novela de Rulfo, la pobreza es un factor que determina las decisiones de los personajes. En el cuento “Es que somos muy pobres”, la familia se mantiene atenta al destino que tomará Tacha a raíz de la muerte de su vaca; en “El paso del Norte” el personaje (como lo vimos anteriormente) decide dejar a su familia para buscar fortuna al unirse a la revolución; en la novela, la abuela y madre de Pedro Páramo se ven obligadas a fiar para poder subsistir y, por su parte, Gerardo debe humillarse ante Pedro Páramo debido a que éste no le ofrece suficiente dinero para irse de Comala... En la fotografía de Figueroa, se ve representado el mismo aire que presentan los personajes de Rulfo; el rostro de Macario en la imagen fotográfica marcada por el juego de claroscuros, muestra el mismo dramatismo con que se vive la pobreza tanto en la Historia Oficial como en la literatura de Rulfo.

A través de las imágenes de Casasola y Figueroa, podemos observar que en las fotografías hay una muerte, en cuanto la captura comprende un momento en el tiempo que ya no tendrá lugar; sin embargo, esa muerte resucita cuando el espectador revive el instante del tiempo y reflexiona acerca del mismo; recordemos que “la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente de estar siempre ahí” (Barthes, 1990, p.24). En la fotografía y en la literatura hay una necesidad por el retorno, por avivar el recuerdo, por conservar una memoria y no dejar en el olvido ciertos aspectos de la vida pasada.

Como mencionó Rulfo, su “realismo”<sup>23</sup> no se basó en traspasar la realidad tal cual sino que se inspiró en ella para recrearla a partir de su imaginación. La novela y los cuentos son representaciones de las diferentes situaciones propiciadas por la guerra cristera (1926-1929) y la revolución agraria (1910-1917), que sin duda alguna fue y es de valor para la historia de los mexicanos. Como mencionó, De Certeau (1999), “La historia caería en ruinas sin la clave de toda su arquitectura: la articulación del acto que ella establece con la sociedad que ella refleja; el corte

23 Juan Rulfo expresó, en una entrevista realizada por Fernando Benítez, lo siguiente: “Di con un realismo que no existe, con un hecho que nunca ocurrió y con gentes que nunca existieron” (Benítez, 1986, p.15)

constantemente puesto en tela de juicio, entre un presente y un pasado; la doble condición del objeto que es un “efecto de lo real” en el texto y no lo dicho implicado por la clausura del discurso.” (p.60). Es decir, los antropónimos de la novela, los lugares y tiempos empleados por Rulfo, son elementos creados para dinamizar “su historia”, pero ésta también es la historia “del otro”, del pueblo; de sus acciones y determinaciones. Los íconos de la literatura tienen una relación intrínseca con el pasado histórico pues la riqueza de los discursos está ligada a este aspecto: una fotografía, una novela o poema, cualquier discurso que pueda dinamizar y vivificar la memoria; crea lazos, estrechez, angustias, alegrías, pensamientos que retornan, los relatos del pasado, los cuales se esconden detrás de los íconos que sólo el lector puede revivir.

El texto es “un efecto de lo real”, que es representado por el autor y re-representado en el lector, en donde hay un “discurso de lo muerto”, donde hay presencia de ausentes y donde “la muerte es la figura objetiva de un intercambio entre vivos” (De Certeau, 1999, p.63). Así entonces podemos comprender en la novela y los cuentos que Rulfo entabló un discurso con sus muertos; hizo una conexión con sus voces y murmullos y ellos se encargaron de iluminar su escritura. El “efecto de lo real” se hace evidente al dejar indicios de eventos históricos y señalar relaciones a través de los nombres de los personajes o anclar analogías entre hechos.

### **1.1.6 Ícono tipo 5: Íconos que generan efectos de duda y realidad**

Es notable la presencia de íconos con índices que producen incertidumbre, duda y misterio y otorgan al relato una atmosfera fantasmagórica. Al inicio de la obra, las situaciones se plantean desde la realidad cotidiana de los personajes; sin embargo, a la llegada de Juan Preciado a Comala suceden algunos eventos sobrenaturales como cuando las sombras salen a ambos lados del pasillo de la casa de Eduviges y ella reflejada por la luz de la vela tiene la “cara transparente como si no tuviera sangre”, sus manos están “marchitadas y apretadas de arrugas” y tiene un “vestido blanco muy antiguo”. Eduviges se presenta como una mujer de otra época, pues sus ropas y su carácter fantasmal son indicios de un pasado.

Por otra parte, el pueblo está ubicado en la nada, no hay descripción del tiempo ni el espacio, es “un pueblo sin nombre” y está aparentemente inhabitado, pues al ondular entre la duda y la realidad no se sabe quién tiene vida: la primera mujer que observó Juan Preciado cruza la bocacalle y

“desaparece como si no existiera”, la figura retórica es un oxímoron que crea un significado contradictorio u opuesto respecto a la existencia. Más adelante cuando Juan Preciado se consterna por el hecho de no saber dónde está ni con quién está hablando, les pregunta a los hermanos y a Damiana Cisneros si están vivos y al no obtener respuesta crea un efecto visual en donde se observa a Juan Preciado solo frente a la pareja primordial, como en el estadio del espejo (Lacan, 1966)

Es precisamente, Damiana Cisneros quien a través de sus conversaciones crea una especie de magia, pues manifiesta la presencia de algunos objetos y nos hace representarlos con nuestra mente, pero al notarlos, ellos no están allí:

Yo ya no me espanto. Oigo el aullido de los perros y dejo que aúllen. Y en días de aire se ve al viento arrastrando las hojas de los árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿De dónde saldrían esas hojas? (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p. 101)

Se oye el aullido de los perros, pero realmente no están; evoca las hojas de los árboles, nos hace recrearlas, pero finalmente sabemos que sólo se trata de su sonido, que alguna vez estuvieron físicamente y que ahora su eco y esencia no se ha apagado. El poder del sonido hace que las cosas cobren vida y también que un tiempo se transponga en otro tiempo. Este recapturar de los hechos que sucedieron en una época, sucedidos en otra, crean una noción de eternidad, un tiempo de todos los tiempos, que nunca termina y por el contrario vivifica constantemente lo que parece haber muerto.<sup>24</sup> Ante esto, Walter Ong (1982) rescató el valor del sonido cuando se interesó por indagar qué era una cultura oral primaria. Reflexionó en primera medida sobre la naturaleza del mismo y llegó a la conclusión de establecer una relación especial con el tiempo donde “el sonido sólo existe cuando abandona la existencia” (p.2). En efecto, Rulfo, hace notar que al recobrar el sonido se recaptura la presencia de las cosas; para él, no basta con decir: “aquí hubo un árbol” o “una jauría de perros”; se señala el aullido de los perros y el arrastrar de las hojas de los árboles, para que el lector “oiga” las palabras. Esto recuerda que cada palabra y enunciado del texto, está en cierta medida muerta pero sujeta a la resurrección dinámica.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Esta aseveración se retoma de la teoría expuesta por Walter Ong, quien reafirmó cómo la gente, habituada a la letra escrita, tiende a olvidar que las palabras son orales.

Sobre magia e ilusión en la literatura y la fotografía la perspectiva teórica que planteó Antonio Anson es de una gran ayuda en nuestro análisis. Señaló Anson un aspecto que caracteriza a la fotografía en torno a la duda; mencionó que la misma presenta una información parcial para crear efectos; esto recuerda la película *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, donde Thomas, un reconocido fotógrafo de moda, toma diversas fotos en el parque y al ampliar una de las fotografías descubre un asesinato. En un primer momento pensó que se trataba de un encuentro casual de una pareja; luego, al observar minuciosamente la imagen resuelve su duda. En la fotografía se niega la veracidad de lo visual; en el caso de Damiana sucede lo mismo; ella remite a la imagen visual a través de las palabras pero sólo se trata de un sonido. Susan Sontag defendió este hecho cuando afirmó que:

Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. Como el fuego del hogar, las fotografías sobre todo las de personas, de paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado desaparecido incitan a la ensoñación. La percepción de lo inalcanzable que pueden evocar las fotografías se suministra directamente a los sentimientos eróticos de quienes ven en la distancia un acicate del deseo. La foto del amante escondida en la billetera de una mujer casada, el cartel fotográfico de una estrella de rock fijado sobre la cama de una adolescente, el retrato de propaganda del político prendido a la solapa del votante, las instantáneas de los hijos del taxista en la visera: todos los usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad. (Sontag, 2008, p.33)

De acuerdo con lo anterior se puede concluir que el efecto de duda en la literatura se explica por el hecho de que mientras la literatura de la aparente realidad se consolida a partir de “una mirada que nombra y describe sin comprometerse, sin adjetivar, con un propósito analítico y testimonial” la literatura de la duda niega la “creencia primitiva en la verdad visual de las cosas” (Anson, 2000, p.27), es decir muestra una realidad que se desvanece en la ilusión. A menudo el escritor mexicano describe a través del lenguaje una realidad (textualizada) que se va difuminando para mostrar otra. Como si fuese un sueño, Juan Preciado despierta y duda que pueda existir vida en aquel pueblo, más cuando se da cuenta que él mismo es un alma que habita en dicho espacio.

---

## **2. Leer la obra rulfiana a través de la fotografía: del relato fotográfico al relato literario**

### **2.1 Los antecedentes fotográficos de Rulfo y consideraciones previas**

Jorge Zepeda reflexionó acerca de la múltiple labor que Rulfo desarrolló como artista: “El escritor fue fotógrafo. El fotógrafo que ilustró al escritor. El individuo que dio lo mismo como escritor y como fotógrafo. El fotógrafo que abandonó su cámara, sus fotos y sus negativos y que después como escritor, abandonaría su escritura y sus libros (Jiménez , Vital , & Zepeda, Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía y crítica, 2006, p. 222). Rulfo participó en el campo de la fotografías en la década de los treinta junto con otros fotógrafos quienes capturaron la arquitectura, los paisajes y su gente.<sup>26</sup> Dicha fotografía documentalista y artística producto de aquella empresa ha permitido reconstruir la historia y la cultura mexicanas. Pero no sólo en este arte se encuentra el estrato estructurante de una época; los intereses de los artistas se difundieron en otros discursos, el mismo Rulfo habría de difundir su expresión artística utilizando otros medios como la literatura y la cinematografía.

La fotografía de Rulfo tiene una similitud respecto a las imágenes que capturó Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), quien de igual forma plasmó México; sus paisajes y su gente con originalidad. Entre los fotógrafos posteriores a Rulfo se encuentran Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide y Sebastião Salgado en quienes Boixo encuentra una coincidencia en la representación de personajes rurales. Estos personajes junto con otros íconos de la fotografía se encuentran presentes en la narrativa rulfiana. Interesa saber en este estudio la manera en la cual Rulfo evocó las representaciones icónico-verbales de su obra y cómo se relacionan con los íconos de su fotografía, además, resaltar su vínculo respecto al pasado histórico.

Empezaremos por señalar que Rulfo, a través de su conocimiento sociológico, creó a partir de los íconos de su narrativa unos símbolos universales que también están presentes en la fotografía.

<sup>26</sup> Rulfo no solo capturó fotografías de los años treinta; según Víctor Jiménez se encuentran además unas que se concentran en la década de 1940 y 1950.

Además, su pensamiento antropológico y el carácter investigativo se ve reflejado en los dos campos artísticos, debido en gran medida a su trabajo en el Instituto Indigenista de México en el cual estudio la conducta del mexicano, sus filosofías de vida y la condición del mestizo americano. Zapata Olivella en el artículo “La atmósfera socioantropológica en la novelística de Juan Rulfo” mencionó que este rasgo de su personalidad tuvo que ver con la construcción de mundos sobrenaturales. (Zapata Olivella, 1968, p. 145) En efecto, en la novela y cuentos de Rulfo veremos éste y otros aspectos como los personajes y sus filosofías de vida, la arquitectura de los pueblos y el paisaje que ha representado en sus imágenes literarias y fotográficas.

Al abordar el estudio de la creación literaria de Rulfo en relación con la fotografía, se esclarecen algunos principios que se tendrán en cuenta en el análisis del mismo. En *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Danielle de Luigi observó dos artículos que presentan problemas diferentes en torno a la relación entre fotografía y literatura. Por una parte, Pierre Bourdieu “subraya la autonomía de los campos artísticos y la imposibilidad de transferir sus respectivas reglas de un campo a otro” (Jiménez, 2006, p. 290), mientras que Eduardo Rivero propone “una indivisibilidad de los dos actos creativos por la cual los proyectos del escritor y del fotógrafo resultan paralelos, incluso si bajo el perfil lingüístico existen numerosas analogías” (Jiménez, 2006, p. 290). De Luigi ratifica la posición de Rivero pues observa que el análisis de ambos discursos se puede conjeturar a partir de la semiología, de esta manera se marca una estructura que establece la comunicación entre el texto literario y las imágenes fotográficas que resultan paralelos cuando se acoplan “procedimientos significantes extraídos de los respectivos sistemas signícos” (Jiménez, 2006, p. 290).

A través de estas dos perspectivas teóricas se ha de considerar que, contrario al pensamiento de Pierre Bourdieu, para analizar el proceso de creación literaria de Rulfo se pueden tomar algunas reglas de la fotografía, pues en Rulfo-escritor el color, la luz y la oscuridad, las texturas, las formas y los diseños y las perspectivas dan fuerza a los íconos de su obra. Se retoma de esta manera, la consideración de Eduardo Rivero quien permite estrechar el vínculo entre los dos discursos a través del estudio de los signos. Así mismo se considera la idea de José Carlos Boixo quien advierte lo siguiente: “La búsqueda de una trascendencia en el texto literario es algo natural, la superación de la referencialidad mediante el juego connotativo es lo que otorga a una obra su calidad artística. Sin embargo, hay que ser cautos a la hora de interpretar el texto y establecer relaciones simbólicas, pues no sería lícito tergiversarlo ni proponer interpretaciones difícilmente justificables. Dadas las múltiples lecturas que se ha hecho de sus cuentos y su novela” (Jiménez, 2006, p. 259).

Para indagar el paralelismo entre la narrativa y la fotografía de Rulfo, es preciso acercarse a las fuentes que estuvieron más cercanas a él, como Víctor Jiménez, Alberto Vital, Danielle de Luigi,



Jorge Zepeda, Andrew Dempsey y José Carlos Boixo, entre otros autores que comprendieron la dimensión de las diferentes fotografías y que además relacionaron algunos aspectos de las imágenes capturadas por el escritor en su obra. Otra última consideración metodológica está relacionada en afirmar que su narrativa es autónoma de la fotografía. Este hecho se determina a través de la aseveración que Jorge Zepeda realizó respecto a la interpretación hecha por Nuria Amat y que es vital para comprender la razón por la cual la fotografía de Rulfo no es la ilustración de su narrativa; la escritora catalana mencionó en la biografía *Juan Rulfo, el arte del silencio* que las imágenes fotográficas de Rulfo acompañaban sus textos. Zepeda niega la posición de Amat confirmando que sólo se trata de meras viñetas y señala que, en la edición de *América* correspondiente a febrero de 1949, Rulfo publicó un texto sin imágenes, demostrando la autonomía de la fotografía respecto a la narrativa.

## **2.2 La Rolleiflex**

Al revisar la técnica que Rulfo empleó en la toma de sus fotografías, se permite deducir el interés en ubicar las imágenes en los terrenos de sus orígenes y la historia de su pueblo. Aunque afirmó que la fotografía era una simple afición, su ojo capturó los vestigios del pasado simbólico de diferentes regiones de México de una manera profesional. El escritor mexicano fue un fotógrafo autodidacta; su capacidad para observar los detalles y analizar las composiciones; su curiosidad constante y su disciplina para indagar y reflexionar los trabajos de otros fotógrafos lograron forjar su visión fotográfica. Alberto Ruy Sánchez comentó que la afición de Rulfo por la fotografía se basó en conocimientos profundos: “cuando hojeábamos algún libro de fotos en la librería se [...] detenía] a comentar las texturas de las imágenes y la composición. Me parecían dos obsesiones. Luego pasaba a una explicación técnica sobre su idea de con qué tipo de cámara y de película se lograría ese efecto intenso para los sentidos (Jiménez, 2006, p. 252). Por su parte, Nacho López afirmó que el autor tenía una gran cultura cinematográfica y fue reconocido por su profesionalismo en el campo de la fotografía.

La *Rolleiflex* una cámara de 6 por 6 cm fue protagonista de la pasión que éste fue fortaleciendo cada vez más: “Su formato permite tomar fotos desde el suelo, sobre las cabezas de un grupo de espectadores, hacia un lado y desde otras posiciones.”(Jiménez, 2006, p. 243). Este rasgo técnico de su cámara, es preciso para determinar el ángulo de visión a través del cual él mira los hechos y crea efectos visuales en la fotografía y en la narrativa. Boixo recuerda algunos ejemplos como: “Campesinas de Oaxaca”, “Madre e hijo en la tierra de Oaxaca”, “Jinetes y Arriero” y “Aguadora”.

Al observar estas fotografías cabe preguntarse cómo Rulfo logró en las imágenes un carácter estético; presenta a los personajes con dignidad a la vez que demanda sus condiciones desfavorables de vida. Boixo rescata la fotografía “Jinetes y Arriero”, argumentando que “el efecto visual de las figuras recortadas sobre el horizonte de un lejano monte se complementa con lo natural, interpretación sociológica sobre las duras circunstancias de vida de esos personajes. Lo cual nos lleva una vez más a encontrar identidades con su obra literaria, en la que la denuncia de tantas injusticias es el elemento que se integra perfectamente con los aspectos propios del discurso literario y, entre ellos, cuando considera necesario, con el esteticismo.” (Jiménez, 2006, p. 266)

En efecto, la imagen de los arrieros se encuentra relacionada con los íconos de la obra. En *Pedro Páramo*, Eduviges recuerda al arriero Abundio; lo evoca como un ser querido por muchos, por sus servicios de mensajería y por ser un gran platicador:

“Me acuerdo del desventurado día que le sucedió su desgracia. Todos nos conmovimos, porque todos lo queríamos. Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo, y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros.” (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.78).

Abundio, antes de su tragedia, era puente de comunicación entre Comala y otros pueblos; no obstante, después haberle tronado un cohetón cerca de la cabeza, enmudece; pero no porque haya quedado mudo sino por su propia voluntad, porque ya no le encuentra sentido a las palabras, “no les encontraba ningún sabor”. El suceso que divide la vida de Abundio en dos se representa en la guerra cristera: el cohetón es la personificación de las armas y la ausencia de la voz de Abundio se representa en el no querer batallar en la guerra que se ha desatado.

En la Historia Oficial los campesinos ejercieron diferentes actividades: mientras el arriero recorría los caminos para llevar recados o mercancía y conocían a mucha gente, los comerciantes y mineros eran personas de confianza pues muchas personas les daban su dinero o pertenencias para negociar (estas cualidades se reflejan en Abundio). Ahora bien, su silencio voluntario se puede relacionar con el sobresalto que causó a muchos arrieros y empresarios el desaliento de llegar a sus tierras y encontrar destrucción, además de ver la testarudez de su gente. En el libro *Cruzados de novela: las novelas de la guerra cristera*, José Guadalupe de Anda, testigo de la revolución cristera, llama la atención respecto a la actitud de los arrieros en la revolución: “Hasta la gente de paz, hombres de buen sentido que no prestan oídos a las prédicas y propaganda subversiva, cuando los dejan con los brazos cruzados, sin bueyes ni semillas ni elementos con qué cultivar sus tierras, se ven obligados a

incorporarse a las huestes cristeras, antes que morirse de hambre o de ir a mendigar a los pueblos...” (Arias Urrutia , 2002, p. 167)

Entre otras cosas la manera como Rulfo capturó al arriero en la fotografía, se dispone desde abajo hacia arriba -en contrapicado-; esto permite significar la dignidad del personaje y también presentar una demanda social respecto a la problemática que representa su figura. Rulfo fue consciente que el elemento de la perspectiva otorgaba a cada una de las fotografías significado. Este mismo hecho lo tiene presente cuando enfoca a Abundio pues lo presenta desde el testimonio que refiere Eduviges, quien representa la voz del pueblo, es decir, la oralidad de un personaje reúne las voces del pueblo para expresar a través de un antropónimo su sentir.



Figura 10. Jinete y Arriero

### **2.3. La mexicanidad en la literatura y la fotografía**

Rulfo entabló un diálogo con México a partir de sus fotografías y su literatura. Fue un hombre que vivió en las entrañas de una tierra que llevó presente en su pensamiento, así lo expone Zapata Olivella:

“Y cuando este hombre habla, lo hace incansablemente, horas y horas, pero nunca se refiere a lo mismo, sino de cosas del alcalde de su pueblo, del caballo del compadre, del santo de la parroquia, del gobernante, del generalote de la Revolución, del pintor de imágenes, de indios maliciosos, de fantasmas, de comisos, de cientos de historias grises, pero llenas de luz, de vida, de solidaria comprensión, de compromiso inalcanzable. Sus relaciones, sus cuentos, sus novelas, son ese material del cual él mismo es vena, comején pegalotodo.” (p. 144)

Estudiar la literatura y la fotografía de Rulfo desde el punto de vista semiótico es ahondar en las venas de una cultura que vibra en la representación de las letras y la imagen, pues él “es el resultado de una orgullosa conciencia de ser piedra de un gran pueblo” (Zapata Olivella, 1968, p.144). José Carlos González Boixo recuerda que varias identidades se pueden observar en la fotografía de Rulfo y que pueden ser resumidas bajo el concepto de la “mexicanidad”. Los aspectos que el escritor resalta pueden rastrearse en la literatura, a saber, el testimonio de un mundo rural, las imágenes de los campesinos y la esencia de un México rural y secular. Rulfo se alejó de imponer una característica específica de lo mexicano, en cambio, afirmó que: “lo mexicano son muchos mexicanos. No hay cosa determinada que pueda permitirnos decir: *Así es México* (Jiménez, Vital y Zepeda, 2006, p. 259)

La mexicanidad se representa con varios íconos de su literatura y la fotografía es representación de los diferentes testimonios con los que se reconstruye la esencia Mexicana. En la novela, el papel de los murmullos y las voces de los muertos posibilitan la formación del relato, lo mismo pasa con la fotografía; si estas se reconstruyen desde el testimonio histórico pueden avivar de manera fehaciente los hechos de una época. Rulfo es historiador, alguien que recoge la voz de la sociedad y la manifiesta en diferentes expresiones artísticas para decir, demandar o recordar un pasado histórico. Rulfo había leído para el año 1970 a la mayoría de cronistas, historiadores, arqueólogos y arquitectos, los datos que recopiló en su mente y en sus notas son impresos en los diferentes íconos, índices y símbolos de la fotografía y la literatura.

Los aspectos que son objeto del estudio de la mexicanidad de Rulfo en lo que respecta a la fotografía se asientan a través de la clasificación que propuso Boixo en su artículo “Esteticismo y Clasismo en la Fotografía de Juan Rulfo”, donde el autor presenta una tipología con tres grupos temáticos: fotografía de arquitectura, fotografía paisajística y fotografía antropológica y presenta otro más para referenciar otras fotografías que se escapan de las anteriores categorías. De igual manera que Boixo, hemos propuesto el análisis de otras relaciones entre la fotografía y la literatura de Rulfo partiendo de dicha ordenación.

### 2.3.1 Serie de fotografías de arquitectura

“... no solo de las formas de  
‘todo eso’ (la arquitectura) se debe intentar hablar,  
sino de aquello que estas ocultan.”  
(Tafari y Dal Co)

En la fotografía arquitectónica de Rulfo, se pueden distinguir diferentes íconos: las ruinas, los templos indígenas, los edificios, las ornamentaciones, las haciendas e iglesias. En la fotografía y la literatura estos aspectos no son simplemente formas arquitectónicas; en los dos campos, las estructuras ocultan algo de lo que es preciso hablar como lo señalaban Tafari y Dal Co (Tafari & Dal Co, 1980). Estas imágenes tienen voz; el manejo de los blancos y negros de las diferentes estructuras vigorizan las composiciones para significarlas.<sup>27</sup> Rulfo jugó con la luz y la supo aprovechar, las sombras y luminosidades resaltan los diseños y crean efectos: las ruinas proyectan abandono y soledad, las esculturas son enigmáticas y las líneas de los ferrocarriles dirigen al ojo a viajar en los rieles de su historia.<sup>28</sup>

Jurado Valencia reconoció que la fotografía de Rulfo es acromática, pues “los cuentos y la novela de Rulfo están en blanco y negro (lo claro y lo oscuro son una constante) como lo están sus fotografías. Pareciera que el cultivo de la fotografía le diera a Juan Rulfo las competencias para representar con las palabras los mundos que son objetos plurales y diversos de México.” (Jurado

27 El empleo de la fotografía en blanco y negro por parte de Rulfo recuerda en cierto modo a Caravaggio quien desarrolló su propia visión y gusto del claroscuro, hacia una tendencia llamada tenebrismo, donde hay reducidas áreas de luz y las sombras se intensifican. Este aspecto recuerda varias escenas y efectos de su obra, como por ejemplo el delgado hilo de luz que debe seguir Juan Preciado al transitar por el pasillo de la casa de Eduviges donde la escena cobra un efecto fantasmagórico cuando éste ve salir sombras a ambos lados; también, la noche en que Ana Rentería no reconoce a ciencia cierta la identidad del hombre que la viola creando una atmósfera de incertidumbre; en “La noche que lo dejaron solo”, los tíos de Feliciano encuentran la muerte en la oscuridad y allí ahorcados en los árboles, manifiestan las consecuencias de la guerra. Muertes, violaciones, persecuciones (como en el caso de “El Hombre”) suceden en la oscuridad, mientras que en la luz parece haber algo de alegría: la luz refleja los campos verdes de Comala, permite reconocer a los hombres el trayecto del camino y es aquella la que saliendo del cielo permite revivir la esperanza de la vida.

28 Estos efectos se pueden observar en fotografías como “Ídolo totonaca, ca. 1950”, “Cristo de piedra, década de los cincuenta”, “Locomotora de Nonoalco, 1956”, “Cambiavías en la Terminal Valle de México, Buenavista, 1956” y “Casa desechada en Jalisco, 1961”, entre otras.

Valencia, 2005, p.35)<sup>29</sup>. Rulfo resalta en el blanco y el negro una atmósfera de nostalgia en donde las ruinas le representan la melancolía del ayer, así lo manifiesta a través de Juan Preciado: “Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos.” (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.70) El sentimiento desolador a causa de la guerra del pueblo mexicano se simboliza desde la percepción de Juan Preciado al observar las ruinas, la manera como rememora las imágenes del ayer y las contrasta con las del ahora presenta la imposibilidad de volver a vivir en un tiempo mejor.

Esa misma añoranza de anhelar un tiempo pasado se refleja en la abuela cuando maldice el tiempo en que al abuelo le dio por salir de la casa grande de donde vivían; también, en la narración de “El Llano en Llamas”, cuando uno de los revolucionarios dijo: “Daba gusto mirar aquella larga fila de hombres cruzando el Llano Grande otra vez, como en los tiempos buenos. Como al principio, cuando nos habíamos levantado de la tierra como huizapoles maduros aventados por el viento, para llenar de terror todos los alrededores del Llano. Hubo un tiempo que así fue. Y ahora parecía volver. (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p.77)

Sin embargo, más adelante el personaje menciona que esta ilusión se perdió con la venida de nuevas batallas. Esto tiene relación con la perspectiva histórica de Rulfo, quien reflexionó en una conversación con Jiménez sobre la historia de México había sido muy sangrienta y “estaba convencido de que nuestra falta de conciencia sobre ese pasado sangriento inaugurado en el siglo XVI nos hacía pagar el precio de nuevos asesinatos, en una especie de eterno retorno que sólo podría romperse cuando nos atreviésemos a ver de frente, sin autoengaño, nuestra historia” (Jiménez, 2002, p. 19)<sup>30</sup>. Juan Preciado representa al hombre capaz de escuchar y comprender la historia de las ruinas del pueblo, su finalidad era la de encontrar a su padre, en cambio se descubrió a sí mismo en el reconocimiento de su propia historia. Teniendo esto en cuenta, es preciso decir que para Rulfo fue importante que la fotografía y la literatura representaran una reflexión sobre el

<sup>29</sup> En 1960, en México se inició la técnica fotográfica de color. Lon Pearson afirmó que Rulfo era entonces un experto en la técnica del blanco y el negro. Este hecho influyó tanto en la fotografía como en la literatura de Rulfo, donde las escenas se iluminan u opacan según la intencionalidad de la escena.

<sup>30</sup> Jiménez declara: “a mediados de 1996 leí por primera vez los textos que Rulfo escribió sobre la arquitectura de México, así como otros dedicados a la historia y la geografía de nuestro país. Pude revisar libretas cuadernos y hojas sueltas que abordan estos temas con una extensión considerable [...] Mientras contemplaba estos papeles por primera vez no dejaba de pensar en su interés por la arquitectura, que recordaba bien, pero lo que podía ver en ese momento. (Jiménez, Vital, & Zepeda, Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía y crítica, 2006, p. 275)

pasado histórico y permitiera eternizarse en una voz que hace memoria en el pueblo y que está allí para ser estudiado.

La arquitectura en la literatura y la fotografía de Rulfo también representan la atmósfera dolorosa de la historia de su país. Ante este aspecto, cabe resaltar otra percepción de Juan Preciado sobre Comala: “-Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso.” (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.101). Las voces representan un tiempo en el que es posible retornar al pasado; se esconden detrás de las ruinas y desde allí rinden testimonio a través de su oralidad. No obstante, las versiones de cada habitante traen consigo la penuria y el dolor de las diferentes vivencias; en todas ellas se halla presente la aflicción y la desesperanza: estando allí, Juan Preciado se entera de los sufrimientos de Dolores a causa de la humillación propiciada por Pedro Páramo y de las causas por las cuales los habitantes del pueblo tomaron rumbos diferentes o murieron allí con la esperanza de que algo bueno les sucediera.

### **2.3.1.1 La puerta del Atrio**

A Rulfo le encantaba fotografiar los arcos, los portones y las entradas de los atrios y patios. Víctor Jiménez recuenta que la primera vez que fue con Rulfo a Chimalhuacan Chalco, este le muestra la puerta del atrio y le indica que la población que veía era solo una pequeña parte del que había sido en el siglo XVI: “El pueblo que veíamos en ese momento era solo un barrio del original. Le pregunte qué había pasado con aquella gente, y me respondió que los españoles se habían llevado a todos los hombres a la conquista de Jalisco, en el siglo XVI, y ya nunca volvieron” (Jiménez, 2002, p. 20) Así como sucedió en Comala algunos habitantes se fueron y otros como Eduviges o Dorotea se quedaron allí para esperar la muerte: “el pueblo se fue quedando solo; todos largaron camino para otros rumbos y con ellos se fue también la caridad de la que yo vivía. Me senté a esperar la muerte” (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.73)

La fotografía de la puerta del Atrio le hizo recordar a Rulfo un evento histórico que tiene relación con varios hechos de sus cuentos y novela. En la Historia Oficial los conquistadores españoles aniquilaron las poblaciones y a los indios tarascos los despojaron de sus piezas de oro. Algo similar sucede con Pedro Páramo cuando se casa con Dolores para arrasar con su dinero, éste la utiliza y luego, cuando ella se cansa de sus maltratos, se rebela y se va definitivamente de Comala.



Figura 11. Puerta del atrio, Chimalhuacán Chalco

Tras la llegada de Pedro Páramo a Comala, la gente se va pues él les ha arrebatado sus tierras. Lo mismo sucede con los Torricos en “La Cuesta de las Comadres”; la gente los odia porque estos roban y hacen dinero con lo que no les pertenece.

### **2.3.1.2 Iglesias**

Se encuentra allí un paralelismo entre la fotografía y la literatura en cuanto al ícono de la iglesia. Boixo manifestó respecto a esta relación: “Estas iglesias, si nos atendemos 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, p.272). La fotografía “Hombre sentado en el atrio de una iglesia” representa al devoto, al hombre que sigue los dogmas de su fe para llegar a la salvación eterna; al feligrés que ora por sus pecados y le teme a la severidad del Infierno.

En esta fotografía podemos ver a Macario, ícono de un personaje al cual se le han impuesto los dogmas de la religiosidad popular. Su madrina influye en sus creencias; ella es la que le da de comer y tiene poder económico para hacerlo, la única que se siente con la autoridad de amarrar las manos de Macario y obligarlo a que oiga la misa y siga las doctrinas de la religión:



Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso dicen. Y no lo he oído. Mi madrina no me deja salir solo a la calle. Cuando me saca a dar la vuelta es para llevarme a la iglesia a oír misa. (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p.62)

A Macario su madrina le ha cambiado su propia identidad y sus propios deseos, lo hace sentir como alguien malo que hace daño a los demás y le asegura que por su maldad se va a ir derecho al infierno, por eso se priva de su libertad: atranca bien la puerta para que no den con él los pecados, ni siquiera prende su ocote para que la maldad no dé con él y sale en la oscuridad de la noche para evitar problemas con la gente: “Aquí nadie me hace nada”, ni siquiera puede cumplir su deseo de oír los tambores: él está sumergido en la presión clerical. Por esta razón es preciso notar cómo la Madrina representa la imagen de una iglesia despótica que quiere tener sometido al pueblo bajo mentiras y amenazas; es tanta la manipulación que Macario recibe de ella que él mismo piensa que su Madrina lo trata bien porque recibe un montoncito de comida y le permite dormir sobre un costal lleno de chinches y cucarachas.

En cambio, Felipa simboliza la humanidad, el poder ver a Dios en una imagen fraterna que no castiga con severidad. Felipa es quien le espanta los miedos, actúa como su intercesora ante Dios. No obstante en ella también hay control por parte de la Madrina: “Felipa solo se está en la cocina arreglando la comida de los tres. No hace otra cosa desde que yo la conozco”. Tanto Macario como en Felipa hay pobreza y conformismo: “mientras encuentre de comer en esta casa, aquí me estaré” (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p.66); la pobreza y el miedo son factores que impiden a sus espíritus cualquier revelación, aunque en Macario tiende a presentarse una forma de antifé se abstiene a pensar que si no va al cielo no podrá ver a su papá ni a su mamá.

La Madrina y Felipa son antropónimos e íconos de contraste. La Madrina figura como un personaje oscuro y despótico (como sus ojos negros), en cambio Felipa es bondadosa y comprensiva (como sus ojos verdes); es aquella quien provee “leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo a las flores del obelisco...” (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p.67). Es interesante ver cómo Rulfo saca los colores desde la presencia de las ranas; crea una cadena en el relato que nos lleva a ver el contraste entre bondad y la maldad que ha implantado la iglesia.

En muchas fotografías se representa la religiosidad del pueblo. Lon Pearson recuerda una en especial en la cual hay un zaguán cuadrado que muestra un arco atrás y en la distancia se ve la cúpula de una iglesia, allí lo religioso se mezcla con lo profano. Boixo, por su parte, observa que en

la fotografía de Rulfo hay una preocupación por el catolicismo popular donde los curas se presentan como explotadores. Un argumento más que confirma la relación con Macario.



Figura 12. Iglesia de Lolotique

No sólo en este relato se presenta la fe religiosa; el interés arquitectónico de Rulfo respecto a edificaciones como la iglesia de Lolotique guarda relación estrecha con la descripción icónica de la iglesia de “Luvina”. Cuando Víctor Jiménez analiza las redacciones que Rulfo realizó de diferentes sitios de México, observó esta relación: los habitantes de Lolotique son indolentes, pervertidos, borrachos, egoístas, pendencieros y caprichudos, sus tierras son extensas y feraces y presentan una triste decadencia. La iglesia de Lolotique “fue edificada por Fray Antonio de Roa en 1538, la cual ha sido varias veces destruida por incendios intencionales. Es el edificio principal del pueblo, pero se halla en ruinas: su techo abierto, paredes ennegrecidas, ventanas cubiertas con petates, altares e imágenes muy antiguas, deterioradas; las campanas rajadas y faltas de sonoridad, los entarimados podridos por la lluvia. Tal es el aspecto desconsolador que ofrecen esta iglesia y el pueblo... (Jiménez, 2002, p. 30)

El profesor en “Luvina” encuentra tan abandonado el lugar que al verla manifiesta: “Allí no había a quien rezarle”. En efecto, el lugar revela el deterioro: “era un jacalón cavío, sin puertas, nada más con unos socavones abiertos y un techo resquebrajado por donde se colaba el aire como por un cedazo.” (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p.104) El lugar presenta el mismo carácter

fantasmagórico que Luvina; las mujeres solo dejan ver sus ojos brillantes, parecen almas que deambulan por los alrededores de la infraestructura, pero a pesar de su aspecto y su avería la iglesia de Luvina es el único lugar de resguardo, allí llegaba un poco menos fuerte el viento.

En esta imagen, se rescata un ícono del cual hemos venido hablando: la presencia sempiterna de los personajes que parecieran estar siempre en un mismo tiempo: esto se puede ver en las mujeres a través del siguiente fragmento:

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.

»—¿Qué quieren? —les pregunté—. ¿Qué buscan a estas horas?

»Una de ellas respondió:

»Las vi paradas frente a mí, mirándome. Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros.

»No, no se me olvidará jamás esa primera noche que pasé en Luvina.” (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p.106)

También se puede reafirmar el icono de la iglesia como símbolo de refugio para los habitantes, un icono que se presentó de igual forma en la guerra cristera. A Rulfo le interesó definir el significado de los pueblos o los diferentes lugares<sup>31</sup>: Lolotique: “Lugar de muchos diablos o gente perversa” Yikitepec: “cerro del corazón”... En “Luvina” o “Loobina” el significado es “cara de la pobreza”. Tanto en las ruinas de la iglesia de Lolotique y de Luvina se simboliza la penuria pero también otro aspecto que resalta Rulfo: “Siempre llaman su atención las observaciones sobre el carácter militar de las primeras construcciones religiosas coloniales. Recoge noticias sobre la resistencia de los habitantes de distintos lugares hacia el clero: cuando huían de los frailes o quemaban las iglesias. Por ejemplo. De manera análoga se detiene en los testimonios de la persistencia de la cultura indígena, sea en el culto religioso, en la expresión artística o en las ruinas de sus antiguas ciudades” (Jiménez, 2002, p. 27)

La imagen de las mujeres de Luvina persistentes en el tiempo y la imagen fotográfica de la iglesia de Lololique bajo su aspecto de imponente y autoritarismo evocan el ícono de la opresión pero

<sup>31</sup> Todo en Rulfo tenía su significado etimológico, lo vemos en los nombres que pone a los personajes, a los cerros y a los pueblos.

también de la resistencia que vivieron los indígenas en la conquista de México y en otros países de América. A partir de las fotografías “Ruinas de una iglesia” y “Muro en ruinas”, Boixo determina que hay “una idea fatalista de la historia conduce a la inexorable desaparición de esta cultura a manos del cristianismo, variante de la temática de la Conquista que, como hemos visto, tanta importancia tiene para Rulfo”.

### 2.3.1.3 Las Haciendas

El cuento “En la madrugada” y la novela *Pedro Páramo* recuerdan la imagen de las haciendas y lo que esto representó en la guerra cristera. Don Justo y Pedro Páramo representan la instauración del dominio por parte de los hacendados, tanto el uno como el otro imponen con absolutismo y dictadura su poder. Cuando Pedro Páramo exige que Fulgor Sedano le llame “Don” recuerda diferentes aspectos históricos: el hacendado era el propietario de la hacienda mientras que el peón era el trabajador. Los hacendados hicieron que los peones (trabajadores de a pie) les rindieran honor al llamarles “patrón”, era una forma de decirles que eran sus dueños y por lo tanto podían hacer lo que quisieran con ellos. Así como Don Justo maltrató al viejo Esteban o Pedro Páramo obligó a Fulgor a hacer lo que él le diera su voluntad. En la Historia Oficial, los peones quienes trabajaban en minifundios ganaban bajo el sistema de trueque, por lo tanto recibían productos de sus patrones a cambio de un trabajo a realizar, este hecho hizo que los peones siempre estuvieran endeudados con el patrón.



Figura 13. Hacienda de Actipan, 1955

El ícono de las ruinas de la “Hacienda de Actipan” recuerda el emporio de estas edificaciones y también evoca la época cristera, en el que gracias a la represión que los campesinos vivieron a raíz del establecimiento de las haciendas pues muchos decidieron revelarse e ir a la Revolución.

#### **2.3.1.4 Los cementerios y sus muertos**

Boixo destaca las fotografías de cementerios de Rulfo, relacionándolos con el ambiente mortuorio de Pedro Páramo. Explica que la fotografía “Cruz de hierro en una tumba” produce belleza y desolación al mismo tiempo y señala que el enfoque de la cámara captura a la tierra como si ésta tuviera un valor simbólico sobre el México Rural:

... en primer plano se muestra una tumba de tierra que unas manos cuidadosas han cubierto con delgadas ramas. La cruz de hierro de su cabecera, con sus filigranas decorativas, es todo un lujo en ese camposanto en el que descansan los que nada han tenido. Tumba y cruz brillan por el efecto de la luz que cae sobre ellas, más allá, apenas se distinguen otras tumbas de aspecto descuidado; al fondo, un paredón de tierra al que la erosión ha carcomido su base cierra el campo visual. La fotografía produce una extraña sensación en el espectador, mezcla de la peculiar belleza de la primera tumba y de la desolación que transmite el resto del escenario. (Jiménez, 2006, p. 266)

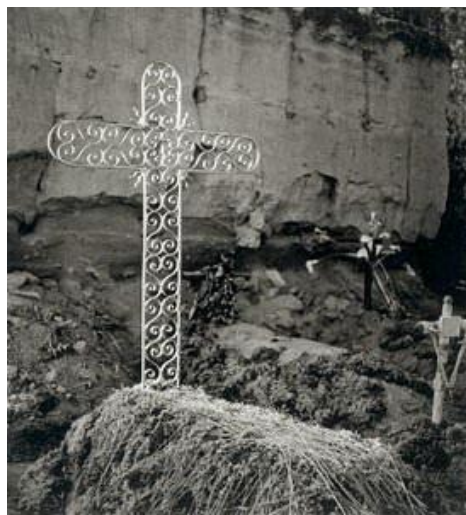


Figura 14. Cruz de hierro en una tumba

La imagen recuerda la gran mortandad de personas en la época de la guerra cristera en la que las mujeres, los niños, los hombres y los ancianos tuvieron que luchar y centenares de ellos murieron en batalla. Eran habitantes del común que como se mencionó en el primer capítulo, no sabían cómo pelear, o no querían pelear, aunque también hubo otros que pelearon sin objetivo<sup>32</sup>. Pero con ellos no mueren sus testimonios pues en la literatura al recordar su imagen se exalta a aquellos habitantes de Comala que no se van nunca del lugar porque quedan sus voces. Si recordamos las últimas escenas de *Pedro Páramo* es posible saber más de Comala y sus habitantes por las conversaciones de ultratumba que estrechan Juan Preciado y Dorotea.

## 2.3.2 Serie de fotografías paisajísticas

### 2.3.2.1 Los paisajes y su profundidad de campo

Según Boixo las fotografías de paisajes de Rulfo buscan la belleza del lugar, como también lo podemos ver en las alusiones poéticas que realiza el escritor a través de Dolores Preciado cuando ésta describe a Comala. También señala que las fotografías ofrecen un planteamiento ético, característica que se mantiene en los pasajes de Dolores en los cuales es posible advertir tras la contrastación de los índices de Comala, desde un antes hasta un después, el paisaje destruido donde se manifiesta la ignorancia, violencia y corrupción del ser humano ante la naturaleza.

Rulfo logra describir los paisajes de su narrativa de una manera singular porque cada elemento de la composición connota un sentido que da fuerza al mensaje global de la imagen. Al representar la

<sup>32</sup> Así lo narró Rulfo rememorando este hecho en los personajes de *Pedro Páramo*: “Ellos creyeron alguna vez en algo, los personajes de *Pedro Páramo*, aunque siguen siendo creyentes, en realidad su fe está deshabitada. [...] Así, en otros casos la fe fanática produce precisamente la *antifé*, la negación de la fe. [...] Yo procedo de una región en donde se produjo más de una revolución —la Revolución Mexicana, la conocida—, en donde se produjo asimismo la revolución cristera. En ésta los hombres combatieron [...] sin tener fe en la causa que estaban peleando. Creían combatir por su fe, por una causa santa, pero en realidad, si se mirara con cuidado cuál era la base de su lucha, se encontraría uno que esos hombres eran los más carentes de cristianismo. (Jiménez, 2002, p. 19).

iconicidad del texto las palabras se convierten en imágenes y al final de cada enunciado nos encontramos con la composición exquisita de los diferentes lugares de la obra:

*“Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde este lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche” (Rulfo, Pedro Páramo, 1983, p.66)*

En las descripciones de Dolores vemos una imagen de prosperidad y abundancia en donde la tierra se enriquece gracias a la metáfora. Es preciso notar la relación de estos pasajes con la monografía “Metztitlán. Lugar junto a la Luna”, pues en ella Rulfo no se abstiene de incorporar figuras que dinamizan la descripción a pesar de que este texto tenga un corte más documental e informativo; la imaginación del autor sigue funcionando:

*Saliendo de Pachuca hacia el norte, por la carretera que une a esta ciudad con Molango, se ofrece al viajero un espectáculo imponente desde la cima de la Barranca de los Venados. Como si de pronto se hubiese abierto la tierra, se presenta a la vista una enorme grieta que rompe la monotonía de las llanuras de Atotonilco el Grande. El camino desciende por angosto precipicio y se interna en vueltas y revueltas a través de una vegetación plagada de cactus, pitayas y garambullos en forma de candelabros, para después encontrar las velas enormes de los llamados “cactus senectus” con sus ribetes blancos, así como biznagas gigantes y toda esa vegetación propia de las tierras áridas.*

*Hasta aquí la caliza blanca de la tierra ha encandilado la vista. Pero más abajo la Vega, como un manto verde entre las aguas de Metztitlán, alivia y descansa. Y después de vadear el río, ya que el puente fue destruido por la fuerza de las crecientes, el camino sigue bajo la sombra de nogales y fresnos, para volver a encumbrar la barranca hacia las tierras altas de Zacualtipàn. (Jiménez, 2002, p. 36)*

La fotografía “Cactus senectus en la región de Metztitlán” alberga metáforas visuales en donde se dinamizan los íconos por medio de la analogía; la tierra se presenta como una enorme grieta, los árboles se convierten en candelabros, los cactus son grandes velas que ambientan el paisaje y la vegetación es un manto verde. Esta forma narrativa perdura en la descripción de sus cuentos y la novela en las que Rulfo llama la atención sobre los íconos de su obra, utilizando formas y diseños que vigorizan la prosa.



Figura 15.Cactus senectus en la región de Metztlán

### 2.3.2.2 Formas y diseños

En el cuento “El hombre” cuando el personaje suelta su machete lo ve brillar “como un pedazo de culebra sin vida” y el río “va y viene como una serpiente enroscada sobre la tierra verde”. Al notar los paisajes y las formas de su fotografía vemos que Rulfo mantiene la idea de ver diseños en las cosas. Cuando Víctor Jiménez intentó reunir en el año 2005 las fotografías seleccionadas para la exposición de 1960, observó una foto de troncos y raíces de árboles que imita a una serpiente y otra más que imita a un canguro, también hay una fotografía de un cactus que adopta la forma de un gesto de la mano. Danielle de Luigi por su parte afirma que: “En los fotografías de Rulfo, un cacto o un árbol, una roca o una pequeña cascada en contraste con la imponente montaña o el volcán- parecen tener la capacidad de darle a cada lugar la posibilidad de ser nombrado” (Jiménez, 2006, p. 243) En efecto, si observamos la fotografía “Tronco en la playa” el protagonismo de las raíces y la expresividad de sus formas se personifican, un aspecto que observamos en la estructuración de las



atmósferas en los cuentos y la novela y que hemos señalado a partir del estudio de la iconicidad del texto.



Figura 16. Tronco en la playa, década de 1940

### 2.3.2.3 Paisajes generalistas y paisajes detalle

Por otra parte, Boixo distingue dos tipos de fotografías: aquellas que plasman un paisaje generalista y las que destacan en un primer plano un elemento de la naturaleza: plano detalle. Del primer tipo de fotografía Boixo resalta “Playa” en la cual una línea horizontal divide el cielo y la tierra formando un contraste: la luminosidad del cielo y la negrura de la tierra. En el segundo tipo destaca “Tronco y raíces en la playa” en donde el tronco situado en un primer plano anula el resto del paisaje. En la literatura, Rulfo es capaz de lograr estos mismos efectos en la descripción de Luvina o de Comala:

— Mire usted —me dice el arriero, deteniéndose—. ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? 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. Y es de él todo ese terrenal. (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.68)

En la anterior imagen se destaca el plano generalista que destacó Boixo, en el que Rulfo vuelve a hacer uso de las formas y los diseños para llamar la atención, también lo hace mediante el uso de verbos imperativos: “véala”, “voltié”, como si estuviéramos en un viaje y el guía estuviese señalando que en ningún momento se puede dejar de mirar algo. También hay que señalar la profundidad de campo que maneja el escritor; los diferentes planos que utiliza y que funcionan para significar la distancia de los lugares que se pierden en el espacio. Boixo resaltaba: “su grandiosa concepción del paisaje, captado en espacios que se pierden en lejanos horizontes, sus imágenes no admiten la presencia del hombre, insignificante ante el espectáculo de una naturaleza siempre desbordante” (Jiménez, 2006, p. 263)<sup>33</sup>.

En las imágenes fotográficas de Rulfo, como “Cráter del Nevado de Toluca”, la sensación que provoca la imagen es de grandeza e imponentia, su relieve y las formas que proyecta y la profundidad de campo hace que nos sintamos quizás como Juan Preciado o el profesor de Luvina al enfrentarse a la vastedad de una tierra desconocida, donde deben aprender a acostumbrarse al silencio.



Figura 17. Cráter del Nevado de Toluca, década de 1940

<sup>33</sup> Así como Edward Weston y Ansel Adams, Rulfo “utiliza el mínimo diafragma en el objetivo a fin de conseguir la mayor profundidad de campo” (Jiménez, Vital y Zepeda, 2006:263)

Por otra parte, Rulfo también utiliza los planos detalle en su prosa para destacar la presencia de algo. Esto se puede ver en el primer pasaje de “El hombre”: “LOS PIES DEL hombre se hundieron en la arena dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de un animal. Treparon sobre las piedras, engurruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte.” (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.29) Durante el relato el lector debe seguir las pisadas del personaje para descubrir su historia y sus preocupaciones y también la huella actúa como un indicio particular que permite al perseguidor detectar y seguir las pisadas del hombre.

Las imágenes del cuento parecen jugar con los paisajes generalistas y con los paisajes detalle consecutivamente. En las apreciaciones del perseguidor los lugares son indicios que le permiten detectar de una manera detectivesca lo que el hombre ha realizado en el lugar: “«Se sentó en la arena de la playa —eso dijo el que lo perseguía—. Se sentó aquí y no se movió por un largo rato. Esperó a que despejaran las nubes. Pero el sol no salió ese día, ni al siguiente. Me acuerdo...” (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p.32). La fotografía “Tronco en la playa” parece capturar ese momento en el que los personajes se persiguen constantemente y luchan contra el agotamiento y el hambre.

#### 2.3.2.4 Paisajes exóticos

A pesar del “clasicismo de Rulfo”, hay iconografías como la de “Alicia en los ahuehuetes” que representan un lugar exótico; algo más vanguardista. La niña retratada es la hija de Roberto Fernández Balbuena y la artista Elvira Gascón. Dempsey mencionó que la fotografía tal vez abrió camino hacia la novela y la relaciona con el siguiente pasaje: “Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire” (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.74)



Figura 18. Alicia en los Ahuehuetes, década de 1950

Dempsey se refiere a la infancia de Pedro Páramo cuando disfrutaba la de compañía de Susana San Juan, este suceso hace parte de un recuerdo, un *flash back* que hace sentir a Pedro Páramo alegría y nostalgia a la vez. El efecto en la evocación de estos momentos se torna aún más exótica a raíz del protagonismo que se le da al agua y que ve el personaje mientras recuerda a Susana:

El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa. Estampando la tierra con gotas brillantes... (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.74)

Los movimientos del agua se alternan con la rememoración de la figura de Susana y le dan un carácter especial a la narración. Cada vez que el escritor detalla la manera en que el agua cae, nos hace presenciar el mismo ambiente en el cual se sitúa Pedro Páramo: la melancolía.

### **2.3.3 Serie de fotografías antropológicas: el ícono del hombre marginado**

La imagen del campesino y del indígena, su marginación y pobreza y el amor de los personajes por su tierra son algunos íconos que se pueden observar tanto en la fotografía como en la obra literaria. A través de la mirada de los personajes o la ausencia de la misma los íconos presentan varios significados. Cuando Lon Pearson es invitado por Retting y Víctor Jiménez a la inauguración de la exposición de fotografías de Juan Rulfo el 25 de marzo de 1960, se asombró de la técnica, los sujetos y la variedad de temas utilizados, además estuvo atento a una observación hecha por Jiménez: “- No capta los ojos de sus sujetos”.

Por ejemplo en la fotografía “Feligreses arrodillados” o el retrato a la “Actriz de reparto” de “La escondida”, el fotógrafo pasa desapercibido en la toma fotográfica, mientras que en “Peregrinos” o en “Músicos con tambor y tuba en Tlahuitoltepec” los personajes miran a la cámara con sus rostros serios y el fotógrafo parece un intruso. Boixo notó estas dos características que se presentan de manera similar en la narrativa rulfiana. Si se observa en la novela la voz del narrador se ausenta para darle protagonismo a sus personajes a través de la oralidad; en el segundo aspecto, vemos cómo la mirada expresa al lector sus impresiones sobre la vida.

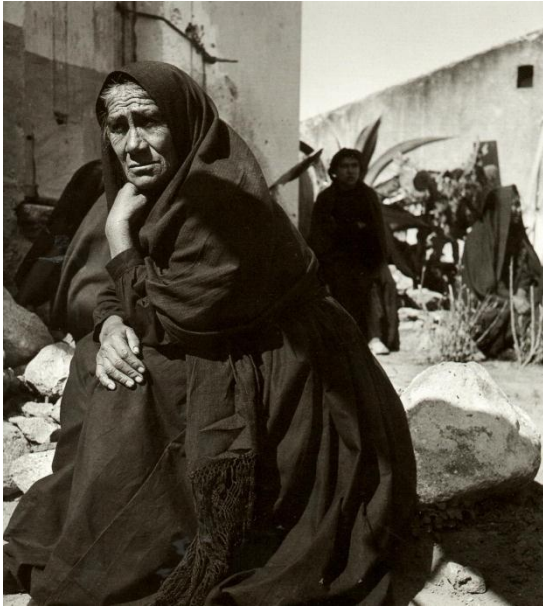


Figura 19. Anciana de Apan, Hidalgo



Figura 20. Músicos con tambor y tuba en Tlahuilottepec, 1955

En la primera mirada, la anciana ve el horizonte con un dramatismo que evoca angustia e incertidumbre, recuerda con ello la miseria en la que viven los personajes de la literatura rulfiana y su tormento, así como también las vivencias de los mexicanos en la guerra (la conquista<sup>34</sup>, la revolución mexicana y la guerra cristera). La mirada de la anciana bien podría ser ícono de la desesperanza del pueblo al verse sometido al avasallamiento de las tierras y de su propia identidad. La imposición del poder hacia los más marginados y el arrebato de sus tierras, se representa de manera fehaciente en el relato “Nos han dado la tierra” donde la mirada de la anciana de Apan es la misma que tienen los personajes al ver el Llano Grande; la desesperanza al observar el horizonte y la imposibilidad ante al gobierno para obtener algo mejor, pero allí no hay sombras, ni árboles, ni raíces y la única esperanza: esa gota gorda que cae en la tierra seca, “se la traga la tierra”. Así como los agricultores abandonaron sus propiedades en la Historia Oficial, en el cuento los personajes se han ido “desperdigando”, sólo quedan cuatro hombres que representan a los

<sup>34</sup> Para profundizar sobre la conquista, Rulfo mencionó en el artículo “El México de los años 30 visto por Henri Cartier- Bresson” que “aquellos años no sólo se señalaron por la discordia, crearon a su vez una proliferación de caciques sobre quienes recaía el poder absoluto en toda la nación. Faltaban garantías en el campo, así que los agricultores abandonaban la tierra, mientras los pequeños artesanos: carpinteros, zapateros y aun los peluqueros y albañiles se convertían en ejedatarios descalificados, los cuales degradaban los suelos hasta hacerlos improductivos. (Dempsey, 2010, p. 23)

campesinos que se fueron, los demás, los otros veintitantos que se han quedado encarnan a los que permanecieron sometidos bajo las órdenes de sus patrones esperando algún día su libertad.

De los cuatro personajes, en Esteban se presenta el ícono del campesino que al irse decide llevarse a su familia:

—Oye Teban, ¿dónde pepenaste esa gallina?

—Es la mía —dice él

—No la traías antes. ¿Dónde la mercaste, eh?

—No la merqué, es la gallina de mi corral.

—Entonces te la trajiste de bastimento, ¿no?

—No, la traigo para cuidarla. Mi casa se quedó sola y sin nadie para que le diera de comer; por eso me la traje. Siempre que salgo lejos cargo con ella. (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.11)

Aunque también se reconoce otro ícono: el de los hombres que crean resistencias y se muestran desafiantes como el personaje de la fotografía “Músicos con tambor y tuba en Tlahuitoltepec”. Su mirada puede asociarse con la imagen de los indígenas en la conquista y en muchas otras sociedades a lo largo del tiempo, donde “la defensa de costumbres, lenguaje, creencias e identidad,... se intentan conservar pese a las presiones extrañas” (Dempsey, 2010, p. 23)<sup>35</sup>.

En la “La Cuesta de las Comadres” la resistencia se presenta en el narrador de los hechos; un hombre que permanece en su territorio a pesar de los robos e irrespetos propiciados por Odilón y Remigio Torrico antes y después de su muerte:

La cosa es que todavía después de que murieron los Torricos nadie volvió más por aquí. Yo estuve esperando. Pero nadie regresó. Primero les cuidé sus casas; remendé los techos y les puse ramas a los agujeros de sus paredes; pero viendo que tardaban en regresar, las dejé por la paz. Los únicos que no dejaron nunca de venir fueron los aguaceros de mediados de año. (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p.31)

<sup>35</sup> Esta interpretación bien pueda parecer desligada del significado de la imagen real, pues sabemos que el personaje de la fotografía es un músico, sin embargo, se resalta en ella una representación icónica a través de su mirada, la cual permite definir los ambientes revolucionarios durante los años de guerra en México y la resistencia del marginado.

El ícono de los Torricos procede de igual forma que la figura de Pedro Páramo o de Don Justo, los cuales actúan como conquistadores españoles, como caciques o patronos que imponen sus normas y hacen que los personajes amenazados creen defensas o bien, que otros decidan huir.<sup>36</sup> En el caso del narrador se puede identificar la convicción por permanecer en su tierra, sobrevive entonces luchando contra la pobreza y sin dejarse contaminar por la presencia de sus amigos los Torricos, evita robar, matar o flaquear en mentiras y engaños para alimentarse o vestirse:

Yo me había comprado una frazada. Vi que se venían muy aprisa los fríos y el gabán que yo tenía estaba ya todito hecho garras, por eso fui a Zapotlán a conseguir una frazada. Pero para eso había vendido el par de chivos que tenía, y no fue con los catorce pesos de Odilón con lo que la compre. Él podía ver si el costal se había llenado de agujeros se debió a que tuve que llevarme al chivito chiquito allí, metido, porque todavía no podía caminar como yo quería. (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p. 20)



Figura 21. Mujeres mixes en reposo, 1955

<sup>36</sup> Rulfo reconoció este aspecto en *Pedro Páramo*: “Pedro Páramo es un cacique. Eso ni quien se lo quite. Estos sujetos aparecieron en nuestro continente desde la época de la conquista en el nombre de encomenderos, y ni las leyes de Indias ni el fin el coloniaje, ni aún las revoluciones, lograron extirpar esa mala yerba. Aun en nuestros días, los hay que son dueños de países enteros, pero concretándonos a México, el cacicazgo existía como forma de gobierno siglos antes del descubrimiento de América, de tal suerte que los conquistadores españoles, sólo echaron raspa, es decir, les fue fácil desplazar al cacique indio para tomar ellos su lugar. La búsqueda de ese padre de alguna manera puede expresar la incapacidad para afrontar el porvenir, la lucha por una identidad nacional -Pedro Páramo tiene mucho del conquistador español- la condena a un ayer en el que todos están muertos” (Jiménez , 2006, p. 276)

Rulfo observó esta situación en la historia que vivió y vio a través de sus ojos: “Cierta que habitan en zonas deprimidas y de grandes carencias; pero jamás abandonaran su pedazo de tierra, ni su mundo ni su inframundo. Les basta, como ellos dicen, la luz de una luciérnaga para alumbrar las breves noches de su existencia” (Dempsey, 2010, p. 23). En la imagen fotográfica “Mujeres mixes en reposo” se simboliza el ícono de la laboriosidad de campesinos e indígenas por su tierra, no sólo en esta imagen sino en muchas otras donde se refleja la cotidianidad del habitante, sus lugares de congregación, sus mercados, su laboriosidad y su dedicación en el cultivo y otras actividades económicas.

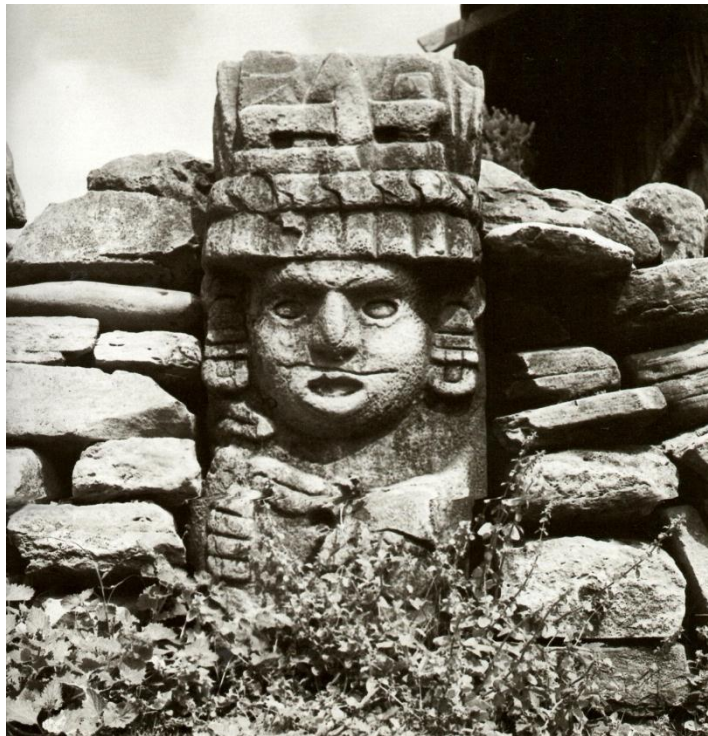


Figura 22. Escultura totonaca en Castillo de Teayo, c 1950

Así mismo, Rulfo logró resaltar en su literatura y su fotografía: cómo los hombres perennes a la vicisitud de los tiempos resguardan sus tradiciones y patrimonio cultural y ético. En el “Castillo de Teayo”, otro cuento no muy conocido de Juan Rulfo el escritor inmortaliza este sentir:

“—Aquí vinieron a morir los dioses. Se destruyeron los estandartes en las antiguas guerras y los portaestandartes cayeron de bruces, rotas las narices y los ojos ciegos, enterrados en el lodo. La yerba creció sobre sus espaldas y hasta llegó a anidar la nauyaca en el hueco de sus encogidas piernas. Allí están ahora nuevamente, pero sin estandartes, nuevamente esclavos, nuevamente custodios, custodiando ahora la cruz de madera del cristianismo. Se les ve serios, los ojos apagados, las mandíbulas caídas, su boca abierta, desmedidamente clamorosa.



Alguien les ha encalado el cuerpo, dándoles la apariencia de muertos amortajados sacados de sus sepulturas” (Jiménez, 2002, p. 53).

Los campesinos y los indígenas íconos de la persistencia de los tiempos; hombres que no se desvanecen en piedras como Pedro Páramo.

### **2.3.4 Otra iconografía: Los Ferrocarriles en Nonoalco**

En *El Llano en llamas* Rulfo revive algunos hechos de la revolución mexicana: la referencia a Petronilo Flores, la novatez de los revolucionarios en el conflicto y el miedo que tenían y debían infundir en los enemigos y la participación de abajeños e indios güeros de Zozoalco y los Mazamitla. También reconstruye el ícono del tren, cuando algunos revolucionarios desencarrilan uno y las cosas se complican pues los detienen, luego les cuelgan las cabezas y hasta sus propias gentes se vuelven enemigos. Rulfo evocaría de igual forma el ícono del tren en “El paso del Norte”:

- Oye, dicen que por Nonoalco necesitan gente pa la descarga de los trenes.
- ¿Y pagan?
- Claro, a dos pesos la arroba. (Rulfo, *El llano en llamas*, 2006, p.121)

El tren se convierte en una esperanza económica para el personaje de la historia, pero su ilusión se elimina: no logra culminar su hazaña. En la fotografía “Cruzando las vías del ferrocarril” Boixo notó que en la imagen se representa la sociedad humilde que sobrevive en la ciudad, en el cual los personajes se observan con apresuramiento. Nosotros señalaremos “Casas en los patios del ferrocarril en Nonoalco” en donde se ratifica la idea de Boixo. En la imagen la miseria de las casas y la presencia del tren simbolizan la ironía pues mientras los avances tecnológicos presuponen un cambio económico, la imagen confirma que el más humilde no tiene participación en dichos avances. De esta manera, la desazón del personaje se relaciona con la posibilidad de encontrar sustento y mejores condiciones de vida.

En la Historia Oficial los trenes mejoraron las comunicaciones, la movilización y auguraron el crecimiento económico, en ellos se transportaban productos de diferentes rubros y las tarifas de cobro eran muy económicas. Sin embargo hubo un problema respecto a los derechos de vía que trajo consigo consecuencias entre las empresas de ferrocarriles y los campesinos, pues para realizar las obras se debía modificar el reparto agrario y esto representaba la expropiación de grandes extensiones de tierra. Las consecuencias de este hecho se ven representadas en los cuentos en el que

la presencia del tren evoca nuevos problemas sociales y de igual manera el ícono de la injusticia del gobierno queda representada en la fotografía.



Figura 23. Casas en los patios del ferrocarril en Nonoalco, ciudad de México, 1956

## 2.4 Otras consideraciones

La comprensión de la cultura de un país o de una región específica y sus procesos evolutivos son otras herramientas esenciales para un escritor. La literatura y la fotografía se convierten en medios que el ser humano dispone para comprender e inmortalizar los hechos históricos. En el relato rulfiano, tanto en el fotográfico como en el literario, Rulfo supo insertar en su espíritu renovado

su comprensión de la vida social forjando una nueva literatura, asimismo dio cuenta de cómo la transformación cultural tuvo que ver con la acción modernizadora de Hispanoamérica.<sup>37</sup>

Además, el relato rulfiano da fin a la novela revolucionaria como crónica y señala la crisis por medio de un protagonista como es el campesino indígena. En la estructura de la narración oral y popular, el escritor configura un lenguaje particular:

*“Es un lenguaje hablado”; “Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla”; “Así oí hablar desde que nací en mi casa, y así hablan las gentes de esos lugares”, declara repentinamente el autor. (Rama, 1982, p. 113)*

Dada esta cualidad del relato, la escritura de Rulfo llegó a ser catalogada como una “escritura pobre” (Rama,1982,p.114); sin embargo, más adelante la elaboración literaria de Rulfo será valorada como un “lenguaje hermoso y la construcción tan correcta como el empleo de los tiempos, son una tendencia marcada en el subjuntivo” (Rama,1982, p.114). Lo notable aquí es ver cómo el lenguaje rulfiano entra por todos los sentidos y la fuerza de las palabras produce asombro, es un lenguaje lacónico que dice a través de la brevedad y ofrece un humor seco y mordiente, una estampada del modo de decir y de hablar mexicanos que demuestran su identidad con la tierra castigada y estoica, además, supone una estabilización del habla del campesino. Ahora bien, existe fotografía allí, porque la oralidad presente en el relato es la manera más fiel y viable de hacer llegar las imágenes visuales a la mente de quien lee sus relatos.<sup>38</sup>

Por otra parte, al retomar las palabras de Jurado Valencia, el relato rulfiano presenta fragmentariedad. Esto hace que se creen fotos y secuencias de fotos y cada una de ellas sea una fuente de riqueza icónica. La estructura temporal de la obra presenta una yuxtaposición de pedazos sueltos que entremezcla voces y murmullos. Esta fragmentación destaca el recurso de la elipsis y el laconismo como vehículos de enorme fuerza expresiva, esos recursos estilísticos sacan a flote la imaginación, pues la economía del diseño narrativo se concentra en lo esencial, en lo que vale la pena ver y produce un efecto imborrable en la memoria, la concisión, la alta tensión trágica y la densidad simbólica, precisa cómo el escritor da un giro a la tradición literaria apreciando algunos temas que destacan la tierra, el campesino-víctima, el caciquismo feudal, la historia sangrienta de

<sup>37</sup> Tanto José Miguel Oviedo en la *Historia de la literatura hispanoamericana* (2001) como Ángel Rama en *Transculturación Narrativa en América Latina* (1982) identificaron el papel del relato de Rulfo en los cambios culturales de Hispanoamérica.

<sup>38</sup> Al respecto, Jurado publicó en 2015 el libro *Oralidad y escritura en la obra de Juan Rulfo*.

las luchas, las relaciones de sometimiento... En el relato de sus fotografías se instala la misma atmósfera: el imaginario visual alimenta la arquitectura, los paisajes y se recobra la vida del pueblo, de los grupos indígenas y de los campesinos con una visión poética.<sup>39</sup>

Los asuntos, los personajes, los escenarios, las tradiciones, las preocupaciones y situaciones están expuestos en su fotografía y sólo gracias al habla popular, se pueden visualizar también en la mente. La oralidad es un componente en el que se representa la cosmovisión y la manera de ver e interpretar el mundo. Se puede decir que la esencia del relato y su modo de representar la realidad, es comprensible si se tienen en cuenta algunas consideraciones históricas del contexto mexicano:

La dolorosa historia reciente de México late en los libros de Rulfo, pero no hay una sola fecha en ellos, ni una mención a personas reales; todo esto ha sido profundamente ficcionalizado, gracias a técnicas narrativas que nunca habían sido aplicadas a estos asuntos. (Oviedo, 2001, p. 69)

Rulfo es la impronta de la soledad y la tristeza por las secuelas de la revolución agraria en la familia Rulfo y las imágenes de la revolución cristera; eventos que están en él como “un fantasma del pasado”. Destacará en sus obras el desencanto de las dos revoluciones. Juan Preciado, en palabras de Rama, es el hijo huérfano que busca a su padre no conocido, esa búsqueda del padre se va volviendo inalcanzable y, al final, a través de Abundio, otro hijo huérfano, se sabe que Pedro Páramo está muerto. La imagen de Comala se desvanece pues no es lo que Juan Preciado esperaba.

En el relato fotográfico Rulfo capturó los instantes de una época; sus personajes y escenarios son algo más que un documento fotográfico, hacen parte de su visión estética, que más que recapturar un momento con un fin informativo, aprendió a fijar como Cartier- Bresson (2003) un “instante decisivo”, en el que “una sola imagen es ya una historia completa en sí misma” (p. 2). La narración de Rulfo es una secuencia de fotogramas fragmentados que consolidan la unidad:

La imaginación del narrador opera mediante secuencias que sintetizan el proceso en escenas entrecortadas cuyos bordes, al unirse, se superponen o dejan vacíos que

<sup>39</sup>Manuel Álvarez Bravo, al relacionar la obra literaria y el trabajo fotográfico del artista, afirmó que había un paralelo entre las dos en el que era posible “reflejar el dramatismo propio del país, pero sin los prejuicios y las convicciones técnicas y estéticas que corresponden al oficio”. Recuperado de: <http://culturacolectiva.com/juan-rulfo-escribir-con-imagenes/> (Careaga, 2014) Artículo de Internet.

empañan la visión del conjunto. No siguen un orden lineal y configuran un rompecabezas o laberinto que tiene mucho de montaje cinematográfico con sus técnicas del *flashback*, el *fade out* y las voces en off. Estas distintas perspectivas crean una estructura marcada por cortes recurrentes, anticipaciones, ampliaciones, ecos y reflejos que favorecen las intensas reverberaciones simbólicas del relato (Oviedo, 2001, P. 165)

En consecuencia, Rulfo emplea diversas técnicas que recuerdan además al Rulfo guionista. Quizás en su interacción con el cine, tuvo también la habilidad de contemplar algunos elementos del lenguaje cinematográfico. En 1980 publicó *El gallo de oro*, que había sido escrita como un argumento para cine; Roberto Galvadón realizó el primer montaje de *El gallo de oro* (1964) y en Colombia se hizo una adaptación al género de la telenovela; Rulfo también escribió específicamente para el arte cinematográfico *El imperio de la fortuna* (1986), dirigida por Arturo Ripstein, *La fórmula secreta* (1964), de Rubén Gámez y el cortometraje *El despojo* (1960), de Antonio Reynoso. La fuerza de las imágenes en la mente de Rulfo converge en la búsqueda del cine, como espectador y como guionista. (Jurado, 2015)

En la pintura, el diseño gráfico, la escultura y la fotografía, la composición conduce a una nueva forma de traspasar la realidad; algunos artistas siguen las pautas de una composición equilibrada y tradicional, mientras que otros prefieren romper sus reglas como lo hizo Salvador Dalí. Rulfo fue un Dalí que se opuso a las normas de la literatura precedente y configuró una poética renovadora. Dunstan (1979) mencionó que la composición significa “organizar” los diversos elementos a través de un pensamiento consciente; dichos elementos se relacionan entre sí y a su vez propician el sentido de la totalidad de la obra de arte. En uno de los fragmentos de la novela leemos:

«... Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...» (Rulfo, *Pedro Páramo*, 1983, p.66)

Los enunciados lingüísticos encarnan construcciones estéticas; en este caso, hay iluminación, perspectiva, color y ángulo. La composición genera conocimiento sobre un espacio y su mensaje tiene impacto visual porque cada uno de los enunciados comunica “algo”; al leer la palabra la imagen mental fluye y se inserta como una representación. En el fragmento, los signos de puntuación marcan el encuadre: un plano general del lugar permite ver las proporciones del paisaje, los colores la acentúan, la perspectiva nos hace sentir una llanura.

## Conclusiones

Se ha contado con la fortuna de estudiar a un escritor que a su vez fue fotógrafo, siempre mencionó que este último ejercicio se trataba de una mera afición, pero lo cierto es que los espectadores de su fotografía no tardaron en apreciar su profesionalismo. Uno cree que el simple hecho de observar por horas y horas sus fotografías o leer y releer su literatura se ha encontrado algo fundamental, pero lo cierto es que el hallazgo real surge tras descubrir al Rulfo historiador. Allí, en el acercamiento de su pasado y perspectiva histórica, junto con la conexión del lenguaje iconográfico de los dos discursos, los signos logran hablar cosas que estaban allí como esos ídolos arqueológicos que él retrató, esperando que alguien los despierte.

En un primer momento, a través de la comprensión de la teoría triádica del signo propuesta por Peirce, se empieza a develar la manera en que las iconografías de Rulfo presentan efectos visuales que logran representarse y significarse en la mente del lector. En este sentido, la inserción de la fotografía propicia nuevas conjeturas respecto a la representación icónico-verbal en la escritura de la obra. Así como sucede en la fotografía, en el campo literario empiezan a ser importantes varios aspectos: la perspectiva desde la cual se instalan los personajes y sus situaciones, la forma en que los objetos que acompañan la escena son tan vitales como los protagonistas de la historia o los lugares que éstos circundan, la capacidad del escritor para ubicar los objetos de tal manera que todo apunte a reforzar un mensaje específico, la habilidad para imbricar los hechos históricos y ficcionalizarlos en el relato y también la destreza del escritor que posibilita al lector reproducir las imágenes de su narrativa como si fuera una fotografía: con uso de la oralidad y la imaginación.

Las obras fotográficas y literarias de Rulfo son autónomas que no dependen la una de la otra, mas es precisamente su relación la que permite establecer un diálogo en el que el planteamiento de hipótesis y conjeturas por parte del lector, energiza los insumos para la reconstrucción histórica de la obra. Giner (1919) mencionó que “las bellas letras son la carne y la sangre de la historia”, en efecto, en la lectura del *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* se vuelve a renacer un momento histórico que se observa gracias a la labor de un escritor-fotógrafo que se ha integrado a la sociedad y sus problemáticas pasadas para comprender las presentes. Este hecho permite considerar la obra literaria un elemento vital no sólo por su valor artístico sino también porque en él converge un componente socio-cultural que tiene que ver con el entendimiento de lo que somos.

Tanto Cortázar como Jurado Valencia tuvieron razón cuando detectaron que la novela y los cuentos de Rulfo tenían que ver con la fotografía y el cine, tanto por las características análogas entre los

discursos en cuanto a la producción de sensaciones y percepciones, como también porque en la una y la otra se instalan a través de las iconografías, aspectos confluyentes y universales, como lo afirmó Jurado Valencia: son palimpsestos. Desde este punto de vista, se puede inferir que la obra literaria y fotográfica de Rulfo es algo estructurado y por ende complejo, cada elemento que se plantea desde las dos artes ha sido pensado a través de una perspectiva histórica que dinamiza y altera nuestras formas de ver el mundo.

De acuerdo con lo anterior, se puede detectar por qué la literatura y la fotografía de Rulfo son universales; las problemáticas sociales, económicas y políticas que han sufrido y siguen sufriendo las comunidades alrededor del mundo inciden de forma similar: las diferencias sociales, las injusticias y sometimientos al más marginado, el despotismo y ambición de los gobernantes, la violencia causada por la angustia que auspicia la pobreza, el arrebato de la tierra, las precarias condiciones de los campesinos, el irrespeto hacia la cultura indígena y sus valores... los cuales tienen que ver con los personajes de las fotografías y la literatura de Rulfo, así como los protagonistas de la historia de nuestro mundo: nosotros.

Cada iconografía que planteó Rulfo sugiere una reflexión que tiene que ver con volver al pasado. El escritor manifiesta una necesidad de retornar a las raíces para comprender la historia, por esta razón, sus personajes son fantasmas o ídolos arqueológicos, ellos son íconos de la eternidad, personajes que estando siempre en un lugar recuerdan la fundación del hombre y su pasar por el tiempo: sus avatares y luchas. Este aspecto particular se mantiene en la fotografía y la literatura donde la momificación de los personajes retratados o los que habitan en el texto esperan ser descubiertos y leídos. De allí, la relevancia de las ruinas, de las paredes que albergan voces y murmullos, de los fantasmas que nunca abandonaron su tierra y de la perennidad de las imágenes fotográficas que son las que han permitido llegar a este cuestionamiento.

Otro hallazgo consistió en la forma en que el mecanismo fotográfico funcionó en la creación literaria de Rulfo. En el primer capítulo veíamos cómo Anson detectó que los escritores empleaban la fotografía como recurso para ilustrar abstracciones o explicar hechos que pasaban inadvertidos al ojo humano, pero en Rulfo el tratamiento es diferente, pues ni siquiera la referencia de la fotografía de Dolores alberga estas características. Digamos que los escritores estudiados por Anson utilizaban la fotografía de una forma utilitaria, en cambio, Rulfo parece haber interiorizado su lenguaje fotográfico para proyectarlo en su prosa; una narrativa que al leerse se imagina con facilidad en nuestras mentes en una proliferación de íconos, índices y, por supuesto, símbolos a través de los cuales se proyectan los índices y los íconos.

Es notable ver cómo las iconografías han sido estructuradas por el escritor para plantear efectos visuales y cómo éstos a su vez se connotan. En el ícono tipo 1 se ha expuesto que el escritor no necesitó detallar ciertos rasgos físicos o de personalidad de los actantes de sus relatos, en cambio los instala en un ambiente, los rodea de elementos y propicia desde el fotograma que ha compuesto una caracterización que nada tiene que ver con edades, ni estaturas, ni colores de piel o cualidades y defectos explícitos; tiene que ver en cambio, con la reproducción de una condición humana que se origina del estado de las cosas que rodea al personaje. Es un efecto visual que permanece en la fotografía donde vemos tanto al personaje como su contexto y de allí lo significamos.

En el efecto visual que nace de los íconos tipo 2 se manifestó cómo el escritor realiza un juego de antonimia y sinonimia para reforzar el sentido de antropónimos y topónimos; una maniobra en donde las iconografías se contraponen o apoyan para construir significados. El efecto visual se detectó con base en los efectos que realizan varios artistas, no sólo en la fotografía, también en el cine, en la publicidad y en la pintura, donde se utilizan metáforas visuales para comunicar algo al espectador. Este tipo de metáforas fueron utilizadas por Rulfo y cada elemento empleado fue un mecanismo que fortaleció la estructuración de las imágenes del texto literario.

Otro efecto fue reconocido por medio del establecimiento del ícono tipo 3 enfocado en la construcción de atmósferas por parte del escritor. Allí los protagonistas son los elementos de la naturaleza y sus sonidos. En Comala y en Luvina pudimos observar la manera como la personificación hace que los elementos cobren vida y afecten el tránsito de los personajes. Desde otra manera, los elementos también se adentran en la atmósfera de los lugares para acompañarlos en el descubrimiento abrupto de tierras desoladas. Las referencias de Walter Ong y Carlos Pacheco, por otro lado, resignifican el papel que juegan los sonidos y silencios en los íconos de la naturaleza; ellos actúan como una voz que dice algo de los personajes.

Desde la anterior iconografía se reconocen varios aspectos a través de las aportaciones de Susan Sontag y Jean Meyer, quienes a través de sus inferencias consolidaron una reflexión en torno a los sonidos y los silencios y la función de la fotografía. En Sontag se deduce que la oralidad de los personajes y las onomatopeyas hacen parte de las historias populares que bien pueden leerse desde un fotograma o desde la ficcionalización de la literatura. En Meyer se refuerza la idea, al observar que los relatos del pueblo de Rulfo tienen conexión directa con los hechos de sus fotografías y su obra literaria. Desde estos señalamientos se originan los íconos tipo 4, en el que la revolución agraria, la guerra cristera y la reforma constitucional de 1917, se imbrican en la relación entre la fotografía y la literatura de Rulfo reivindicando el valor del pasado histórico. La propuesta de este



tipo de íconos generó el desarrollo del segundo capítulo en donde a través de la fotografía y la historia mexicana se lee la novela y los cuentos.

A partir del ícono tipo 4, con las ideas de Michael De Certeau se precisó como el efecto visual señala que tanto la fotografía y la literatura tienen el poder de avivar el alma de los muertos y darles voz para demandar o decir algo que la Historia Oficial ha callado u olvidado. Cuando se recontextualiza una foto o se estudian las entrañas de una obra como la de Rulfo, se observa cómo sus personajes evocan las reminiscencias del pasado. Rulfo lo hace a través de los habitantes muertos y también de referencias históricas como la de Anacleto González, Petronilo Flores o aquellas soldaderas que combatieron valientes en la revolución. En cuanto a la fotografía, los personajes retratados por Casasola y Figueroa dieron paso a la reconstrucción del pasado histórico donde se reconocen diferentes íconos: el ícono del hombre que al tener el poder se vuelve villano (Porfirio Díaz/ Pedro Páramo), la lucha inalcanzable de la mujer para proteger a su familia y a sus muertos (las soldadas, las soldaderas / los antropónimos femeninos), el ícono del despojo a través del campesino o el indígena quien debe abandonar su tierra para combatir por aquello que le pertenece (Emiliano Zapata/ los personajes de “Nos han Dado la Tierra”)... los íconos de la fotografía y de la literatura confluyen en un sentido universal.

Respecto a la última iconografía, se aduce la capacidad de Rulfo para ingeniar un “efecto de realidad” en la obra; la ilusión, la incertidumbre y la duda son elementos que deben acompañar al lector para generar en ellos una sorpresa que sólo es revelada hasta los hechos finales de la historia. Así como un fotógrafo que manipula la imagen, Rulfo es capaz de alterar la “aparente” armonía de los hechos. El efecto de la iconografía en este sentido confiere al relato un aspecto fantástico que confiere misterio, sobrenaturalidad y enigma.

Después de develar el carácter semiótico de la literatura y la fotografía de Rulfo a través de las cinco tipologías de íconos, en el segundo capítulo se abrió camino a la exploración de Rulfo fotógrafo. En cuanto a ello se da paso a las siguientes reflexiones: la primera: Rulfo tuvo una visión profunda del sentir mexicano, fue un historiador, pero también un sociólogo y un antropólogo que supo ver, descubrir y transferir todo lo que sabía y reflexionaba en la literatura y la fotografía; segundo: la técnica empleada a través de su *Rolleiflex* fue determinante en la captura de sujetos y lugares, no sólo en la toma de sus fotografías sino también en la repercusión respecto a la relación y significación de su obra literarias; el escritor y el fotógrafo logran ubicarse de manera tal que su propia presencia se ausente para darle voz o protagonismo a sus personajes, así como también son capaces de enfrentar la mirada de los mismos para involucrarse en sus preocupaciones; tercero: la fotografía y la literatura de Rulfo debe leerse desde las fuentes que hacen acertada su interpretación;

por otro lado, debe saberse que de ninguna manera la fotografía de Rulfo es autónoma de la literatura, pero también que la una, se puede leer en relación con la otra.

Finalmente, se puede decir que en las dos artes la iconicidad de la producción rulfiana se resume en el concepto de la *mexicanidad*, es decir, “en ese mundo geográfico y temporalmente bien delimitado que, sin necesidad de ser despojado de su referencialidad, permite encontrar elementos esenciales de valor universal” (Jiménez, 2006, p. 260). En este sentido, se puede deducir que en la serie de fotografías arquitectónicas, paisajísticas y antropológicas y la novela y los cuentos ratifican su anhelo por manifestar la cultura de sus orígenes y recobrar su valor. Ante esto, se dirá que comprender a Rulfo fotógrafo y a Rulfo escritor es aventurarse a descubrir la historia de nuestros antepasados, esto es, descubrirnos a nosotros mismos como lo hizo Juan Preciado.

## Obras Citadas

Arias Urrutia , Á. (2002). *Cruzados de novela: las novelas de la guerra cristera*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.

Careaga, M. (16 de Mayo de 2014). *Cultura Colectiva*. Obtenido de Juan Rulfo, escribir con imágenes: <http://culturacolectiva.com/juan-rulfo-escribir-con-imagenes/>

Cortázar, J. (4 de Octubre de 1997). *Ciudad Seva*. Recuperado el 2016 de 04 de 16, de Luis López Nieves: [http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/aspectos\\_del\\_cuento.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/aspectos_del_cuento.htm)

De Certeau. M. (1999) *La escritura de la historia*. Traducción de Jorge López Moctezuma. México. Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.

Eco, U. (1980) *Tratado de semiótica general*. México. Ed. Nueva imagen-lumen.

Eco, U. (1999) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Ensayo filosofía. Barcelona: Editorial Lumen, 2005.

Greimas, Algidas Julien. (1893) *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*. Ediciones Paidós.

Greimas, A. *La semiótica del texto: ejercicios prácticos, análisis de un cuento de Maupassant*. Traducción de Irene Agoff; supervisión de J.M. Pérez Tornero. Barcelona. Ediciones Paidós. Año 1983. Pág. 278.

Greimas, A. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Editorial Gredos. Año 1982-1991.

Jakobson, R. (1975) *Lingüística y poética. Ensayos de Lingüística general*. Barcelona. Seix Barral.

Jurado Valencia, F. (Rev. Glotta, vol. 2, N° 3, 1987) “*El hombre: polifonía y sociolecto narrativo*”. Bogotá.

Jurado Valencia, F. Roman Jakobson: *El lugar de la función poética*. Artículo <http://www.textosenlinea.com.ar/textos/Linguistica%20y%20poetica.pdf>.

Lacan, J. (1966). *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Seuil-Paris: Écrits Calvino, Ítalo. *Las Ciudades Invisibles*. [http://www.doooss.org/libros/ciudades\\_invisibles\\_Italo\\_Calvino.pdf](http://www.doooss.org/libros/ciudades_invisibles_Italo_Calvino.pdf)

Ong, W. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Obtenido de [http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/oralidad-escritura\\_3y4.pdf](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/oralidad-escritura_3y4.pdf)

Oviedo, J. (2001) *La historia de la literatura Hispanoamericana*. Tomo V. De Borges al presente. Madrid- España: Alianza Editorial.

Pacheco, C. (2012). *La Comarca Oral*. Caracas-Venezuela : Ediciones La Casa de Bello. Colección Zona Tórrida. Letras Universitarias.

Paz, O. (1956). *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Peirce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Rama , Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires : Ediciones El Andariego.

San Pablo Vocaciones México. (4 de Febrero de 2008). *Gabriel Figueroa*. Obtenido de <http://paulinosmexico.blogspot.com.co/2008/02/gabriel-figueroa.html>

Tafuri, M., & Dal Co, F. (1980). *Arquitectura contemporánea*. Madrid-España: Aguilar .

Zecchetto, V. (2002). *Seis semiólogos en busca del lector: Saussure/Pierce/Barthes/Greimas/Eco/verón*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus-La Crujia.

### **Bibliografía sobre Juan Rulfo**

Benítez, F. (1986). *Conversaciones con Juan Rulfo*. Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Dempsey, A. (2010). *100 fotografías de Juan Rulfo*. México; Barcelona: Editorial RM.

Dempsey, A. (2001) *Juan Rulfo Fotógrafo*. Barcelona: Lunberg.

Fell, C. *Juan Rulfo: Toda la Obra*. Edición crítica ALLCA XX/ EDUSP. España.

Jiménez , V., Vital , A., & Zepeda, J. (2006). *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía y crítica*. México, D.F.: Editorial RM.

Jiménez, V. (2002). *Letras e imágenes*. México: Editorial RM.

Jurado Valencia, F. (2005). *Pedro Páramo de Juan Rulfo: Murmullos, susurros y silencios*. Editorial Los Conjurados.

Jurado Valencia, F. *Oralidad y Escritura en la obra de Juan Rulfo*. Ensayo. Editorial Los Conjurados. Año 2015. Pág. 69.

Maino Swinburn, P. (19 de Julio de 2009). *Crítica Cl*. Obtenido de La potencialidad mágica de la fotografía y la literatura de Juan Rulfo: <http://critica.cl/literatura/la-potencialidad-magica-de-la-fotografia-y-la-literatura-en-juan-rulfo>

Peralta, V; Liliana B. (1975.) *Rulfo, la soledad creadora*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

Rivero, E. Juan Rulfo (2001), *Escritura de la luz y fotografía del verbo. En México: Juan Rulfo, Fotógrafo*, Barcelona.

Vital, A. (2003) *Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003*. Editorial RM. México: Universidad de Guadalajara. Universidad Nacional Autónoma de México- Universidad Autónoma de Aguascalientes- Universidad Autónoma de Tlaxcala. Fondo de Cultura Económica.

Yoon Bong S. Universidad de Guadalajara. *Juan Rulfo, escritor y fotógrafo: dos artes en conjunción*. <http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/Rulfofoto.htm>

Zapata Olivella, M. (Número 3, Vol 11 de 1968). *Boletín cultural y bibliográfico. Banrepcultural*. Obtenido de La atmósfera socioantropológica en la novelística de Juan Rulfo: [http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin\\_cultural/article/view/4049/4232](http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4049/4232)

### **Bibliografía de Juan Rulfo**

Rulfo, J. (2000) *Cartas a Clara*. Bueno Aires. Editorial Sudamericana.

Rulfo, J. (1982) *El Gallo de Oro y otros textos de Cine*. Madrid. Alianza Editorial.

Rulfo, J. (1983). *Pedro Páramo*. Madrid-España: Ediciones Cátedra.

Rulfo, J. (2006). *El llano en llamas*. Barcelona-España: Editorial RM.

Rulfo, J. (2000) *Aire de las colinas. Cartas a Clara*. Editorial suramericana. Buenos Aires.

Rulfo, J. (1945) *La vida no es muy seria en sus cosas*. América, nº 42, 31 de agosto, p. 35-36.

Rulfo, J. (1959) *Un pedazo de noche (fragmento)*, Revista Mexicana de Literatura, nº 3, septiembre, p. 7-14.

### **Bibliografía sobre fotografía y cine**

Anson, A. (2000). *Literatura y fotografía: novelas como álbumes*. Madrid- España: Mestizo.

Ansón, A. *La fotografía en la literatura hispanoamericana*. Universidad de Zaragoza. P. 15.  
PDF

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona-España: Editorial Paidós.

Barthes, R. (1986) *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Editorial Paidós.

Bazin, A. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1966.

Bresson-Cartier, H. *El instante decisivo*. Tomado de “El malpensante”, Edición Nº 43. Diciembre de 2003. <http://dpcafam.wikispaces.com/file/view/el+instante+decisivo.pdf>

Dunstan, B. (1979). *Composing your paintings*. Londres: Studio Vista.

Sontag, S. (2008). *Sobre la Fotografía*. Barcelona : Editorial Debolsillo.

Zavala, L. *Análisis cinematográfico*. Licenciatura en Comunicación Social/ UAM Xochimilco. Módulo de Cine. Notas de curso. Septiembre a Diciembre de 2010.

Zavala, L. (2003) *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco.

### **Bibliografía Historia de México**

Barba Jacob, P. (2009). *Escritos mexicanos, investigación, selección y prólogo de Eduardo García Aguilar*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

Bobinska, K .(1972). Estructura agraria de México después de la realización de la reforma agraria. *Estudios Latinoamericanos* 1, pp. 44-100, [www.ikl.org.pl/Estudios/EL01\\_02\\_bob.pdf](http://www.ikl.org.pl/Estudios/EL01_02_bob.pdf). Consultado en 2/02/2012.

Jiménez, V; Medina, R.(2009) *Inquisición y arquitectura: La “evangelización” y el exobispado de Oaxaca*. Editorial RM.

*La mujer cristera en Michoacán*. Dialnet. 1926-1929.

Lewis, O. 1977 [1959]. *Un día en un pueblo mexicano: la familia Martínez, Antropología de la pobreza. Cinco familias*, prólogo de Olivier La Farge, traducción del inglés de Emma Sánchez Ramírez, pp. 33-63. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

Mancisidor, J. (1957) *Historia de la Revolución Mexicana*. México. Mexicanos Unidos.

Mendoza, V. (1990) *El corrido de la Revolución Mexicana*. México. UNAM.

Meyer, J. (2005). *La cristiada. 1-La guerra de los cristeros*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

Prepa Tec. (s.f.). Obtenido de Revolución mexicana 1910-1917. Constitución de 1917, base fundamental del estado protector: [http://webpages.cegs.itesm.mx/servicios/hdem/rev\\_mex/const1917.htm](http://webpages.cegs.itesm.mx/servicios/hdem/rev_mex/const1917.htm)

Rocha Islas, M. (16 de Abril de 2016). *Presencia de las mujeres en la revolución mexicana: soldaderas y revolucionarias*. Obtenido de [http://www.bibliotecas.tv/zapata/bibliografia/indices/memoria\\_del\\_congreso\\_internacional\\_3.html](http://www.bibliotecas.tv/zapata/bibliografia/indices/memoria_del_congreso_internacional_3.html)

Von Wobeser, G. (2010). *Historia de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Warman , A. (2011). *La reforma agraria mexicana: una visión de largo plazo*. Obtenido de <https://geoamericaunaf.files.wordpress.com/2011/11/reforma-agraria-en-mexico3.pdf> fecha de consulta: 16/04/2016

### **Entrevistas**

Benítez, F. (1986). '*Albano da Costa, Sebastiao Guilherme. La inspiración cinematográfica en la obra de Juan Rulfo*'. Araucaria de Chile, nº 33.

Entrevista a Juan Rulfo realizada por Joaquín Soler Serrano. Realizado por Ricardo Arias. Serie A FONDO de RTVE. Ministerio de Cultura. Expte. Nº58.774. Año 1977.

González, Juan E. 1981. '*Entrevista con Juan Rulfo*'. Revista de Occidente, nº 9, pp. 105-114.

Güemes, C. 17/5/2000. '*Rulfo en voz de Clara Aparicio. El trato, las cartas, los amigos, la obra destruida...*'. La Jornada, México.

Monsiváis, C. 1992. '*Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente*'. Juan Rulfo: toda la obra. Ed. Claude Fell. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Monsiváis, C. 5/5/1996. '*Juan Rulfo: declaración de bienes*'. Texto lido no Palácio de Bellas Artes, na abertura da Homenagem Nacional a Juan Rulfo. La Jornada, México.

### **Videos**

Echeverría, N. (Dirección). (1986). *La cristiada* [Película].