

## **Rulfo y el establecimiento de una poética fotográfica**

---

*Eduardo Rivero*

Universidad de Los Andes - Mérida. Venezuela

---

Bien es sabido que los géneros artísticos de cada época estrechan sus relaciones entre sí según sean las necesidades expresivas que les imponga el momento. Cada época presenta siempre un género dominante que determina el tipo de relaciones y analogías a seguir. Ejemplo de ello lo tenemos en el dominio que ejerció la plástica sobre la literatura durante los siglos XVII, XVIII, e incluso gran parte del siglo XIX. En este largo período de tiempo, en que las artes figurativas dominaban el ámbito cultural, se veía a la mayoría de los escritores haciendo loables esfuerzos por lograr atmósferas y descripciones que fueran capaces de competir con la paleta del pintor y poder captar así la simpatía de la clase dominante. Esta relación de supremacía por parte de la plástica se fue haciendo más laxa durante el siglo XIX por la natural evolución que habría de sufrir la novela. El vínculo se fue haciendo más equitativo y el estímulo entre ambas fue, por consiguiente, mutuo. Si bien por una parte los pintores se esforzaban en captar con sus pinceles la atmósfera «psicológica» de sus personajes, por la otra, los escritores hacían también lo suyo al introducir efectos «pictóricos» en cada uno de sus patéticos «cuadros». Como

consecuencia de esta fructífera relación la novela realista decimonónica habría de alcanzar, analógicamente, una mayor profundización en el aspecto *visual*, al hacer todavía mucho más patente la profusión de elementos descriptivos y encontrarse apta—si se quiere—para los grandes cambios que se avecinaban en el terreno de lo perceptivo.

Con el advenimiento de la fotografía y la posterior cristalización del universo cinematográfico la simbiosis que se daba entre el mundo de lo plástico y la literatura habría de romperse, o, en el mejor de los casos, habría de sufrir una seria transformación. Ya no sería la pintura la *eterna* rectora de la percepción objetiva de la realidad al ser destronada, por el descubrimiento reciente, en los seculares privilegios de la vista. Estos cambios esenciales en lo perceptivo, fundamentados en la materia de expresión fotográfica (nitidez, contraste, poder de resolución), habrían de tener su correlato en la experiencia física con el desarrollo del ferrocarril. Hay que tener presente que cuando la fotografía viene al mundo, tanto en Europa como en los Estados Unidos, se estaban dando importantísimos procesos transformadores en lo científico y tecnológico, y de tantos, el auge de aquel indispensable medio de comunicación jugaría un papel de primerísimo orden en la unificación de grandes regiones ignotas en lo económico y social, al igual que revolucionaría los esquemas perceptivos a que estaba acostumbrada—hasta entonces—la humanidad. Dice Román Gubern:

La rápida popularidad del tren difundirá la visión instantánea e «impresionista» del paisaje y sus figuras a través de las ventanillas, de un modo inédito en la historia humana, mientras que la aproximación de la locomotora veloz hacia un observador inmóvil, o desplazándose ante él, reeducará drásticamente su percepción del movimiento [...] La pintura no será insensible al

reto de las nuevas percepciones desde puntos de vista móviles y la fotografía, gracias a la instantánea, enseñará empíricamente al hombre que el movimiento no es más que una secuencia de instantes o poses consecutivas... (1)

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

En un trabajo revelador el estudioso de arte Otto Stelzer pone al descubierto interesantísimas relaciones de influencia que se han venido dando entre las artes plásticas y la fotografía desde el momento mismo en que nace esta última. Relaciones de influencia que no todo historiador de arte se encuentra en actitud cómoda de aceptar, pese a que cuando se han sopesado los grandes aportes dados por ambos géneros artísticos, en el terreno de lo iconográfico, la fotografía ha logrado salir siempre bien librada. El nuevo reto planteado a la pintura realista en el campo de la percepción la impulsaron a mirar hacia otra parte, de otro modo, allanándole el terreno que paulatinamente la conduciría hacia la abstracción inevitable:

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

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

En el ámbito de lo propiamente literario está todavía por inventariarse los notables cambios que ha sufrido la novela moderna al entrar en contacto con tan versátil y aglutinador artefacto. Si hoy en día nadie es capaz de poner en duda los intercambios que se dieron y se siguen dando en géneros —tan aparentemente disímiles— como la literatura y las artes plásticas, pero fundamentalmente los establecidos por ésta sobre la escritura, no sé por qué habría de cuestionarse la parte que le corresponde a la fotografía. Pienso que todavía existe mucho prejuicio en esto, sobre todo a la hora de valorar los significativos aportes que ella le ha brindado a los entretelones de la cultura. Hasta no hace mucho, en los círculos de artistas e intelectuales, la fotografía no se concebía como un arte, se le juzgaba —a decir de José Revueltas— «demasiado ‘artesanal’ y mecánica para que pudiera despertar emociones estéticas». (3) Aun cuando es natural que el artista (sea pintor, escultor o escritor) reaccione negativamente ante las imputaciones que se le puedan hacer sobre su oficio, vinculándolo a un arte de tan «dudosa» manufactura, no está de más decir que no parece ser tarea suya explicarse, ni mucho menos resolver, los intrincados enigmas que influyen culturalmente en la conformación de su obra. Para algunos teóricos del *discurso* fotográfico, la influencia que ha tenido este arte singular sobre las demás manifestaciones artísticas contemporáneas ha sido verdaderamente insoslayable. Su materia de expresión condensó, de modo inédito, instancias del tiempo y del espacio difíciles de experimentar vivencialmente, que una vez bien asimiladas liberaron al infinito mundo de la imaginación:

La lógica del índice, que emerge por y en la fotografía, ¿influyó (o invistió) los otros medios de expresión artística que le siguieron, digamos para esquematizar, a partir de comienzos del siglo XX? La respuesta, sin duda, será ampliamente positiva. Se verá, en efecto, [...] que una parte muy importante del arte contemporáneo

—toda su parte innovadora, todo lo que es experimentación y búsqueda de nuevos lenguajes— puede ser considerada [...] como una evolución hacia una radicalización de la lógica indicial, como si la fotografía, una vez pasado el tiempo de su instalación y de su generalización, [...] se hubiera puesto a «revelar», a impregnar, a nutrir a los artistas, explícitamente o no, hasta el punto de favorecer finalmente una especie de renovación y relanzamiento de las otras prácticas artísticas.(4)

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

De existir algo verdaderamente positivo que se pueda decir de esta inescrupulosa «rebelión interartística» —en su irreverente multiplicidad, en su inquietante lucha contra el acartonamiento— es que no solamente ha ensanchado los caminos del arte, sino que también ha trastocado los preceptos que antes teníamos de él.

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

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

Quiero decir que la novela [se refiere a *El coronel no tiene quien le escriba*] tiene una estructura completamente cinematográfica y que su estilo narrativo es similar al montaje cinematográfico; los personajes nos hablan apenas, hay una gran economía de palabras y la novela se desarrolla con la descripción de los movimientos de los personajes como si los estuviera siguiendo una cámara. En esa época para describir algo yo necesitaba imaginarme exactamente el escenario; por ejemplo, si se trataba de un cuarto, el tamaño que tendría, los pasos que debía dar el personaje para moverse en él, etc.; o sea, trabajaba como un cineasta.(6)

A la luz de estas certezas no tendría por qué parecer extraño que un escritor (¿o un fotógrafo?) como Juan Rulfo emprendiera el camino del arte en más de una vertiente. El

categorizarlo como un gran narrador que de vez en cuando también hacía fotografías es posiblemente menos grave, para el oficio crítico, que subestimar del todo el otro quehacer del artista por aquello de tratarse simplemente de un «arte menor». Discernir el que Rulfo haya sido mejor escritor que fotógrafo o mejor fotógrafo que escritor no pretende ser ni siquiera asomado en estas líneas. Vale la pena señalar, sin embargo, que a estas alturas su trabajo fotográfico no ha sido valorado críticamente en toda su extensión, más por desconocimiento en la materia que por la magnitud e inaccesibilidad del corpus. El que un escritor tan característico como Juan Rulfo se haya desempeñado en el terreno de la fotografía con idéntica pasión a la dedicada a sus dos libros tiene que ser, por parte de los analistas, obligado objeto de estudio.

Para algunos teóricos del paralelismo, como Mario Praz, el principal indicador que puede sustentar un sistema de búsquedas paralelas o análogas entre las distintas artes debe investigarse—con mayores probabilidades de éxito—en aquellos autores que se desenvuelven con singular fluidez en más de una de las vertientes artísticas. Ver si la disposición a incursionar en los diferentes géneros raya —más bien— con lo límites del capricho de un autor determinado o responde a una compleja necesidad individual de expresión. Para este crítico en cada época o período histórico se instituyen elementos estructurales comunes a todas las artes, cuyo grado de pertinencia daría pie a la búsqueda de ciertas analogías entre las mismas:

Cabe preguntarse si, al margen de la diversidad de los medios expresivos en que se realizan las distintas obras de arte, no operarán en todas ellas ciertas tendencias estructurales idénticas o similares para cierto período, que se manifestarían en el modo en que las personas conciben, ven o, mejor aún, memorizan estéticamente los hechos. Quizá esa identidad estructural proporcionaría una base para la comparación entre las artes.(7)

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

La actividad fotográfica preliteraria(8) en Juan Rulfo estuvo íntimamente vinculada a su propio proyecto narrativo sirviéndole de inestimable recurso mnemotécnico o, en última instancia, la puesta en práctica de aquella desató, finalmente, las amarras de éste. La actividad fotográfica —de más vieja data que su actividad narrativa— le sirvió de herramienta para el perfeccionamiento lúcido y preciso del detalle, por esa facultad mágica que tiene la fotografía de devolvernos el instante, con toda su potencialidad, por el solo hecho de ser fotografiado. Para muchos artistas plásticos y escritores la actividad fotográfica puede servir de medio —para decirlo a la manera de Susan Sontag— a un tipo de «búsqueda preintelectual, intuitiva», sin que ello vaya en detrimento de su propia artisticidad. El teórico fotográfico Philippe Dubois trae a la memoria al autor de *Las flores del mal* para exponer este asunto del siguiente modo:

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

Razón esta última que se asimila al *noema* barthesiano.

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

Sería ingenuo no pensar que una actividad (la fotográfica) ejercida durante tantos años por un sujeto como Juan Rulfo pudiera no haber tenido ningún tipo de implicaciones en su manera de ver el mundo o, de haber influido, así sea tangencialmente, en su otro quehacer artístico. Me encuentro plenamente convencido de que, a nivel estructural, la acción fotográfica ejerció poderoso influjo a la hora de confeccionar sus textos narrativos. El más patente de todos tiene que ver con el estilo, el cual sintetizo en tres grandes resoluciones: 1) La parquedad y la precisión del lenguaje, 2) La fragmentariedad del discurso narrativo, y 3) La elipsis descriptiva.

Si bien el carácter fragmentario del discurso en Juan Rulfo posee también un peso específico, probablemente sea la elipsis descriptiva la herencia más radical dejada por la casi ininterrumpida actividad fotográfica, en virtud de esa cualidad, tan característica, que posee el índice fotográfico de presentar, más que describir, a su referente. Los grandes estudiosos de la fotografía y su función social (y en esto quiero mencionar muy particularmente a Susan Sontag) han logrado inferir que la insurgencia de ésta —en el ámbito cultural contemporáneo— produjo un *crack* en uno de los recursos más poderosos del lenguaje literario, obligando a los escritores a prescindir, en la medida de lo posible, de técnica tan *sui generis* como la descripción. A diferencia del texto literario, en que sus elementos constitutivos se van presentando (en el ejercicio de la lectura) en estricto orden lógico y cronológico, el índice fotográfico los presenta de modo simultáneo. Aunque la lectura fotográfica también está cargada de tiempo, no cabe duda que la cualidad estroboscópica de la mirada, en presencia de una fotografía, crea la ilusión de totalidad, que es igual a decir simultaneidad. En sentido literal, esta nueva episteme —planteada por la praxis fotográfica— podría ser considerada como una de las grandes enseñanzas heredadas por los escritores de vanguardia, entre los cuales Juan Rulfo vendría a ser tan sólo un caso típico. Cuando se hace un recorrido minucioso por sus textos narrativos,

se puede dar cuenta que el escritor mexicano ha sabido poner en práctica este singular descubrimiento. El ha sido uno de los pocos escritores, de habla hispana, que han logrado prescindir, magistralmente, del no pocas veces insustituible recurso de la descripción. Aunque el escritor-fotógrafo no suprime del todo este artificio, su uso es bastante restringido y preciso. El sabe que para alcanzar el efecto de sentido *simultaneidad* —en algunas ocasiones— el poder de concisión puede darle excelentes resultados. Me permito poner como ejemplo algunos fragmentos de *Pedro Páramo*, en donde lo descriptivo pareciera despojarse de los últimos residuos de narratividad, para convertirse —analógicamente— en transcripción léxica de experiencias visuales directas de cada uno de sus personajes, en donde los límites impuestos a cada frase parecieran coincidir con el recorrido natural que haría la vista sobre los objetos y las cosas:

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

Yo los había acompañado esa tarde. Estábamos en mitad del campo mirando pasar las parvadas de los tordos. Un zopilote solitario se mecía en el cielo. (p. 26)

Había estrellas fugaces. Caían como si el cielo estuviera llovizando lumbre. (p. 39)

El cielo era todavía azul. Había pocas nubes. El aire soplaba allá arriba, aunque aquí abajo se convertía en calor. (p. 52)

Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos. (p.59)

Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz. (p. 69)

En los fragmentos citados el discurso busca establecer una analogía espacio-temporal con el recorrido visual del objeto que nombra, sin detenerse en demasiados detalles, y el encabalgamiento de cada cláusula pareciera tener un mayor afán de presentar la cosa que de describirla, como hace la fotografía: «un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía» (...) “El cielo era todavía azul. Había pocas nubes. El aire soplaba allá arriba, aunque aquí abajo se convertía en calor.” (...) “Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz.”, etc. De este tipo de efectos, y muchísimos otros más, se ha valido nuestro autor para construir lo que —por falta de una terminología más precisa— he denominado una *poética fotográfica*.

Al igual que la fotografía, los atributos narrativos de Juan Rulfo se emparentan con señales, indicios y signos como el humo, la huella, la sombra, la luz, el polvo, la cicatriz, las ruinas, etc. Su narrativa, en vez de sustentarse en cosas concretas, pareciera estar elaborada con puros residuos: de tiempo, de historias, de lenguaje, en fin, de huellas. De personajes fantasmales, sin rostro definido, que deambulan en un ambiente sórdido, obsesivamente caracterizado por un todo dejado siempre a medio hacer.

Pero si hay un atributo connatural a la entidad fotográfica, con el cual la narrativa de Juan Rulfo se identifica, esa es la muerte, recordando, por intermedio de Roland Barthes, que una de las prácticas esenciales de la fotografía es que nos hace retornar —inusitadamente— lo muerto. Lo que uno ve a través del *index* fotográfico (ese papelito generalmente

rectangular) no es una reproducción, ni mucho menos una copia, de la realidad concreta, sino su emanación, su huella; o para utilizar un término de mayor carga semántica, su *spectrum*. Adscribir estos principios a una problemática de naturaleza literaria comporta profundos riesgos; de lo que no se puede estar seguro es hasta dónde el escritor-fotógrafo haya intuido este principio fundamental a la hora de confeccionar sus textos. El carácter absolutamente espectral de los personajes en *Pedro Páramo* sería —apenas— una de las tantas modalidades en que la poética fotográfica podría manifestarse o asimilarse. Hay que tener presente que en esta novela uno de los sujetos de la enunciación, como lo es Juan Preciado, no va entrando en contacto con personajes *concretos*, sino con «emanaciones» de unos referentes ya desaparecidos; es decir, con personas o situaciones que ya no existen. Este deliberado juego ilusorio, de espejos, comporta al menos dos niveles: 1) El que se da entre el yo narrador y algunos de sus personajes: Abundio Martínez, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros, entre otros, y 2) el que se da entre ese mismo yo narrador y nosotros (sujetos lectores), puesto que si a lo largo de la historia Juan Preciado va obteniendo noticias de que sus interlocutores no han sido más que «ecos de un pasado», emanaciones, nosotros (sujetos lectores) sufrimos el mismo desengaño cuando, en un lugar muy preciso de la textualidad, nos enteramos de que el sujeto enunciador es también —por ley de la misma ficción— una emanación. En virtud de este tipo de artificios es como la narrativa de Juan Rulfo dialoga con la fotografía, puesto que en esta —a decir de Barthes— lo que se establece «no es solamente la ausencia del objeto; es también a través del mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo».(11)

Estos atributos —tan genuinos— no han pasado por desapercibidos ante los ojos de la crítica y de los artistas a la hora de ser interpretados metalingüísticamente. Una de esas interpretaciones ha sido la de su propio hijo Juan Pablo, el

pintor, quien, con motivo de conmemorarse los 25 años de existencia de *Pedro Páramo*, se dio a la tarea de ilustrar la novela —como el libro de cuentos— imprimiendo con su propio sello el mundo alucinante de los personajes rulfianos. A raíz de estas ediciones, Armando Ponce publicó unas líneas donde se comentaba la labor llevada a cabo por el artista plástico, mismas que cito:

Se trata de líneas sueltas, muy libres, que dejan en borrón los rostros y dan en la plástica lo que los personajes rulfianos no han conseguido en versiones teatrales o cinematográficas: la imprecisión.(12)

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

En el terreno de lo propiamente literario, es incontable ya el número de autores que se han aproximado a la obra narrativa del creador de Susana San Juan desde una óptica (no sin fundamentos) que pareciera pertenecer más bien al metalenguaje empleado por la iconografía. Como paradigma de este singular modo de aproximarse críticamente a la narrativa de Juan Rulfo, doy cuenta de algunas palabras emitidas por Julieta Campos en el libro antológico *La imagen en el espejo*. Allí se dice:

Para expresar la desintegración de una realidad tan desvanecida y quebrantada, percibida por los hombres dentro de una perspectiva «mágica» e intuitiva, Rulfo disloca la continuidad temporal del relato y fragmenta la narración en diálogos y

monólogos entrecortados, sin transiciones. El lector se encandila con la descripción escueta de un paisaje donde todos los contornos se diluyen en la luz de un sol obsesionante, que nunca desaparece. Esa luz permanece sobre un mundo de sombras, de fantasmas, es como la mirada alucinada del artista.(13)

Emulando a Umberto Eco podría uno preguntarse: ¿Evocan puras palabras las palabras de los textos de Juan Rulfo? ¿Es pura casualidad el que los autores perciban en su textualidad las huellas de otros sistemas de significación, como los iconográficos? ¿Presenta el discurso narrativo de Juan Rulfo sofisticados mecanismos que impulsan, a gran parte de la crítica, a considerar sus textos como una apología de la visión? Sin comprometerme a responder —estrictamente en este espacio— todas estas formulaciones, en lo que respecta a la última de ellas he de decir por ahora que sí.

Uno de los pocos que ha logrado detectar, en la fotografía del escritor mexicano, elementos constitutivos de una poética peculiar, ha sido el investigador de la Universidad de Guadalajara Yoon Bong Seo, quien —pese a la brevedad de su ensayo— ha apuntado, con singular agudeza, hacia una de las fórmulas más genuinas del quehacer artístico de Juan Rulfo:

Sus personajes Juan Preciado y los narradores de los cuentos son fotógrafos de sus Mundos. Ficción encerrada en su imagen, abierta sólo hacia aquello que a partir de entonces se repite incansablemente. Porque para Rulfo, fotografiar es terminar un relato, saber cómo interrumpir, anudar el lenguaje sobre una historia conocida, imaginar la página poética necesaria en ese momento con conciencia doblemente artística y con conciencia social.(14)

En otro orden de cosas, he podido dar cuenta de algunos sintagmas discursivos en donde Rulfo instaura actitudes análogas a las desempeñadas por la máquina, en cuanto a la relación que mantendrían algunos personajes ante la presencia de ésta. Cumplo con señalar que en los mismos se pueden detectar procederes de naturaleza fotográfica o cinematográfica. El primero de ellos se localiza en «La cuesta de las comadres», en donde el yo narrador da cuenta de las circunstancias que lo indujeron a cometer un crimen sobre la persona de Remigio Torrico. Antes de suscitarse este fatal desenlace, aquél le adjudica a su futura víctima la cualidad siguiente:

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

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

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

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

Otro ejemplo más sofisticado se encuentra en “¡Diles que no me maten!” Ahora sí se está en presencia de un narrador omnisciente que presenta —la extraña particularidad de adoptar, al final del cuento— el punto de vista de tan sólo uno de sus personajes, Juvencio Nava, como si se tratara de una cámara fija. De todos los cuentos de Juan Rulfo probablemente sea éste el que más deudas tenga con el discurso cinematográfico; esto se puede colegir por el uso indiscriminado que se hace, en el interior del relato, de recursos potencialmente fílmicos —como el *flash back* y el *flash forward*— y de procedimientos como los que a continuación expongo. El hecho sobre el cual quiero llamar la atención se produce en las postrimerías del cuento, cuando Juvencio Nava es traído prisionero —después de más de 30 años de búsqueda policial— por haber matado a don Lupe Terreros, padre del coronel a quien ahora el reo le es presentado. Por lo distante que se encuentran los segmentos de textos, en los cuales quiero centrar la atención, me veo en la necesidad de abreviar, subrayando los mismos para simplificar el desarrollo:

—Mi coronel, aquí está el hombre.

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

—¿Cuál hombre? -preguntaron.

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

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

—Que dizque si conociste a Guadalupe Terreros.

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

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

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

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

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

*Desde acá, desde afuera, se oyó bien claro cuanto dijo.* Después ordenó:

—¡Llévenselo y amárrenlo un rato, para que padezca, y luego fusílenlo! (pp. 108-110)

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

En *Pedro Páramo* detecté, también, algunos ejemplos correspondientes a las prácticas que se acaban de anunciar. No está de más decir que todas estas —operaciones que buscan establecer cierto tipo de analogía con los procederes mecánicos—

están forzosamente vinculadas a actos de mirada. La primera de ellas tiene que ver con la actitud asumida por Juan Preciado, al entrar—furtivamente en el interior de la casa de los hermanos incestuosos— una mujer desconocida en busca de algunos enseres. La reacción del sorprendido comporta el siguiente proceder:

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

Los que alguna vez hayan ejercido el oficio fotográfico saben perfectamente la relación que existe entre el encuadre deseado y el control deliberado de lo respiratorio. El segundo ejemplo connota el simple accionar de la cámara cinematográfica, actitud que es delegada —a través de los códigos enunciativos de un narrador omnisciente— a Pedro Páramo. El mismo sucede en uno de esos interminables momentos en que el cacique contempla a la mujer de sus sueños, enunciándose —en esa epifánica circunstancia— lo siguiente: «Así pensaba Pedro Páramo, fija la vista en Susana San Juan, siguiendo cada uno de sus movimientos» (p. 126).

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

Líneas arriba, Yoon Bong Seo señalaba, acertadamente, que los personajes de Juan Rulfo eran «fotógrafos de sus Mundos». Considero que su declaración no debería ser tomada en un sentido estrictamente metafórico. Insisto en que gran parte de los mecanismos generadores de sentido —en la obra narrativa del escritor mexicano están necesariamente lexicalizados en actos de mirada, los cuales presentan múltiples modalidades. De todo este espectro de haceres visuales me parecen particularmente significativos los que devienen en

espacios restrictivos y que —en terminología de la semiótica fotográfica— se conocen como «signos embragadores de fuera-de-campo»; tales serían:

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

Lo señalado por Dubois no debería ser tomado literalmente a la hora de analizar la obra literaria. En principio porque tales «signos embragadores» responden al análisis de la especificidad fotográfica. Debería ser tomado —más bien— en sentido figurado, como un proceso análogo, en virtud de que el espacio creado por la ficción literaria no puede concebirse como homogéneo. Si se supone como espacio uniforme el campo generado por la mirada del sujeto de la enunciación, se podrá dar cuenta que gran parte de los *haceres perceptivos* —tanto en la novela como en algunos cuentos de Juan Rulfo— están, deliberadamente, asociados a espacios restrictivos o incluyen «signos embragadores de fuera-de-campo»; en orden preponderante: puertas y ventanas, y de menor aparición: orificios, rendijas y concavidades; aberturas que connotan por sí mismas la idea de «marco», y si se quiere, de «encuadres». A favor de una *poética fotográfica*, no me parece ser mera casualidad que dichos espacios estén estrechamente ligados a naturalezas de orden lumínico, o, se justifiquen para establecer un vínculo entre el espacio del sujeto que mira y otro espacio ajeno a él (interior o exterior). Pese a no ser materia a tratar en este estudio, vale la pena señalar que tales espacios pueden pertenecer —por ley— al territorio de lo simbólico. Nótese que estas demarcaciones espaciales, estas «ventanas», insurgen

casi siempre como escenarios de *revelación*. Sin pretensión alguna de hacer una clasificación de corte semiótica intentaré organizar los ejemplos, que a continuación expongo, según la naturaleza clasemática que dichos haceres visuales comportan:

## PERCEPTIVOS

Enuncia el yo narrador de «Luvina»:

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. *Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas.* (p. 124)(18)

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

Por el *techo abierto al cielo* vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día.

Después salió la *estrella de la tarde*, y más tarde la *luna*. (p. 68)

## PUNTUALES-PERCEPTIVOS

Enuncia Pedro Páramo a escasos momentos de su desenlace fatal:

Yo aquí, *junto a la puerta mirando el amanecer* y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a *abrirse en luces*, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra. (p. 147)

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

Allí estaba su madre en el *umbral de la puerta*, con una *vela* en la mano. Su sombra recorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del

techo la devolvían en pedazos, despedazada.  
(p. 22)

### PERCEPTIVO-CERCIORATIVO

Enuncia el yo narrador de «Luvina»:

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

### PERCEPTIVO-INFORMATIVO

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

Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada *contra el marco de la puerta*, oscurecida todavía por la noche [...] *Por la puerta se veía el amanecer* en el cielo. No había estrellas. Sólo un cielo plomizo, gris, aún no aclarado por la luminosidad del sol [...] aquella mujer, *de pie en el umbral*; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo, y debajo de sus pies *regueros de luz...* (p.p. 32-33)

### PERCEPTIVO-INTERROGATIVO

Diálogo entre Fausta y Angeles:

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

—No, Angeles. *No veo ninguna ventana.*

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

—Tal vez haya muerto. Estaba muy enferma (...)

—Pobre del señor don Pedro.

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

—Mire, *la ventana sigue a oscuras.*

—*Ya deje tranquila esa ventana...* (p. 139)

#### PERCEPTIVO-INTELECTIVO

Enuncia Anita interpelada por su tío, el cura Rentería, para que le aclare lo sucedido con Miguel Páramo:

Lo supe cuando abrí los ojos y vi *la luz de la mañana que entraba por la ventana abierta.* Antes de esa hora, sentí que había dejado de existir. (p. 36)

#### INFORMATIVO-DEVELATIVO

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

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

#### INFORMATIVO-INDICATIVO

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

—Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá —y me señaló con sus dedos el *hueco del tejado*, allí donde el techo estaba roto—. (p. 64)

#### INFORMATIVO-MEMORATIVO

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

Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un *amanecer como éste*; aunque en aquel entonces *la puerta estaba abierta* y traslucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, triste, como fue entonces. (p. 85)

## ESCRUTATIVO

Enuncia Juan Preciado:

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

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

Otro de los recursos manifiestos por la ficción rulfiana que bien puede inscribirse dentro del subsistema que comporta *actos de mirada* es aquel que —en términos de la ciencia psicológica— se conoce con el sugestivo nombre de *Imagen Eidética*, correlato de una especialísima disposición mental tendiente a convertir (fijar) en imágenes los sucesos más trascendentales de la experiencia real. Si bien este tipo de fenómeno no es tan fácil de deslindar (aislar) en el diorama de la motivación artística, no por ello quiere decir que el mismo no sea susceptible de transcodificarse en *signos* de sistemas particulares de representación, —incluyendo el verbal— como bien lo expresa José Pascual Buxó en su ensayo «Juan Rulfo, los laberintos de la memoria», en donde aborda este tipo de cuestiones y pone su acento sobre las imágenes eidéticas, advirtiendo sobre las serias implicaciones que éstas han podido tener en la constitución de *Pedro Páramo*. Allí, entre otras cosas, arguye lo siguiente:

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

[...] Así pues, las imágenes eidéticas no sólo pueden ser suscitadas reiteradamente en la memoria, sino —por supuesto— traducidas a los signos de una lengua; en tal caso, las representaciones verbales de esas imágenes eidéticas conservan su semejanza con los objetos que las condicionaron naturalmente, esto es, mantienen su configuración gráfica independiente de cualquier función representativa...(19)

Este tipo de representaciones, no siempre fáciles de determinar, las he podido constatar en *Pedro Páramo* en diversas situaciones.(20) Sirviendo, pues, a los propósitos generales de este estudio, me parece pertinente asomar —al menos— un par de este tipo de *configuraciones gráficas*. La primera de ellas la experimenta el padre Rentería, en una larga noche de insomnio, en la cual expiaba, indulgentemente, sus culpas:

He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican

su alma, si en el último momento... *Todavía tengo frente a mis ojos la mirada de María Dyada*, que vino a pedirme salvara a su hermana Eduviges. (p. 40) [El subrayado es mío]

Antes de seguir adelante hay que tener muy en cuenta que se están analizando procedimientos *análogos*. Que —si bien— el fragmento de discurso que he tratado de resaltar puede ser asimilado al universo de los actos retóricos, el mismo no está exento de considerarse como un intento de *discursivización* de una imagen eidética muy precisa. La imposibilidad que tenemos (sujetos lectores) de penetrar la experiencia visual a la que el sujeto de la enunciación ha hecho referencia no nos permite suponer lo contrario. No cabe duda de que este tipo de construcción —como la que se desprende del texto de Juan Rulfo, viéndola como mero acto retórico— podría ser equivalente a estas otras: «Todavía tengo en mis labios el sabor de los labios de María Dyada», o, «Todavía siento frente a mis narices el perfume de María Dyada», después de una notable ausencia del sujeto evocado, entonces sí perdería la imagen analizada toda su carga eidética; pero conociendo los procedimientos a los cuales Rulfo nos tiene acostumbrados se me hace difícil aceptar que no se esté en presencia de una imagen de este tipo.

La segunda analogía de carácter eidético la padece, esta vez, Juan Preciado, sujeto que enuncia el fragmento de texto sobre el cual quiero centrar la atención. Si bien este se encuentra localizado entre las páginas 69 y 70 de la novela, me es indispensable remitirme hasta la 68 —para que pueda hallársele sentido a todo este proceso— advirtiendo que tal fragmento se enuncia en el momento en que Juan se encontraba alojado en la casa de los hermanos incestuosos. Para agilizar la operación, al segmento de la página 68 lo llamaré A, y al de las páginas 69 y 70, B. A continuación descontextualizo a cada uno de ellos para que se puedan percibir mejor sus elementos constitutivos:

A: *Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día.*

*Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna.*

El hombre y la mujer no estaban conmigo. Salieron por la puerta que daba al patio y cuando regresaron ya era de noche...

B: *Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz.*

*Las paredes reflejando el sol de la tarde. Mis pasos rebotando contra las piedras. El arriero que me decía: "¡Busque a doña Eduviges, si todavía vive!"*

Luego un cuarto a oscuras.

[Los subrayados son míos]

Aun cuando los segmentos discursivos están textualizados de modo distinto la idea que expresan es significativamente la misma, como si B no fuera más que un reflejo de A. Lo primero que llama la atención de estos dos enunciados es que ambos están separados —gráficamente— por un «blanco»; es decir, por una laguna temporal, simbolizada por un pequeño recuadro al extremo de la línea. Esto es lo que determina el fin de una secuencia narrativa, pero a su vez presupone el inicio de otra. El hecho particular de que se vean los mismos fenómenos en la cláusula B (la estrella junto a la luna, las nubes deshaciéndose, las parvadas de los tordos) con tanta minuciosidad en los detalles, como fueron experimentados

en A, es pragmáticamente imposible si se toma en cuenta que al terminar ésta —como puede colegirse de su textualidad y en donde a lo largo de ella no se sugiere lo contrario— había entrado ya la noche. El tiempo transcurrido entre ambas secuencias —sugerido por el pequeño recuado en blanco— queda —por efecto de la misma espacialidad— casuísticamente indeterminado. Aunado a la inserción de la cláusula temporal «Como si hubiera retrocedido el tiempo», con la cual se inicia el segmento B, refuerza la posibilidad de que se esté en presencia de una perfecta imagen eidética, en la que el referido acto de *volver a ver* no sería más que la reproducción nemónima de una experiencia visual pretérita.

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

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. [...] Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el

suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón.

Es el mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera. (pp. 11 y 12)

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

\*

El propósito fundamental, perseguido en este ensayo, no ha sido otro que el de demostrar cómo esta actividad —la fotográfica, ejercida durante tanto tiempo por nuestro artista— hubo de tener serias implicaciones en su manera de ver al mundo y, por consiguiente, en su manera particular de concebir los textos literarios. Hacer ver cómo tal cosmovisión se expresa, en la textualidad, a través de la utilización de sofisticados mecanismos análogos a los procederes de *naturaleza* fotográfica, los cuales responden —en su conjunto— a una bien estructurada *poética*. Por otra parte, se ha querido demostrar cómo la narrativa de Juan Rulfo presenta algunos atributos que son —constitutivamente— equivalentes a los presentados por la entidad fotográfica y, entre los cuales, el más significativo sería la muerte. Del mismo modo, se ha intentado resaltar —en el interior del discurso narrativo— el papel jugado por las llamadas imágenes eidéticas, advirtiendo sobre las implicaciones que estas han podido tener en la constitución de *Pedro Páramo*. Todo este proceder ha sido asimilado a la natural evolución que ha sufrido la novela moderna desde el momento mismo en que surge La Fotografía y —su pariente más cercano— El Cine,

impulsando, ambos, trascendentales cambios en la conciencia del hombre contemporáneo.

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

## NOTAS

1. Román Gubern. *La mirada opulenta: Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987. p. 146.
2. Otto Stelzer. *Arte y fotografía: Contactos, influencias y efectos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981. p. 42.
3. José Revueltas. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Prólogo de Emilio García Riera. México, ERA, 1991. P. 23
4. Philippe Dubois. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona, Paidós, 1986. p. 104.
5. Angel Molla. «Robert Mapplethorpe: La fría inmortalidad», en *La Jornada Semanal*. México, 30 de julio de 1989, pp. 29-31.
6. Eduardo García Aguilar. *García Márquez: La tentación cinematográfica*. México, UNAM, 1985. p. 36.
7. Mario Praz. *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus, 1979. p. 60.
8. Defino como «actividad fotográfica preliteraria» aquella que desempeñó Juan Rulfo antes y durante la escritura de sus textos narrativos.
9. Philippe Dubois. *Op. cit.*, p. 25.
10. Juan Rulfo. *Pedro Páramo*. México, FCE, 1980, p. 10 (Edición Especial "Tezontle")
11. Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 2 ed. Barcelona, Paidós, 1992. p. 193.
12. Armando Ponce. «Ediciones especiales para conmemorar los 25 años de *Pedro Páramo*», en *Rulfo en llamas*. 2 ed. México,

- U. de G.-Proceso, 1988. p. 51.
13. Julieta Campos. «El mundo absorto de Juan Rulfo», en: *La imagen en el espejo*. México, UNAM, 1965, p. 170.
  14. Yoon Bong Seo. «La luz... y Juan Rulfo» (De la fotografía a la literatura) *Jalisco Hoy*. Guadalajara, n. 17, 28 de junio de 1993, p. 53.
  15. Juan Rulfo. *El Llano en llamas*. 2 ed. México, FCE, 1991, p. 19. En lo adelante —mientras no se enuncie lo contrario— todas las citas que se cierran con la paginación entre paréntesis proceden de esta edición.
  16. *Pedro Páramo*, p.p. 68-69.
  17. Philippe Dubois. Op. cit., p. 166.
  18. Las citas que no consignen, anticipada o finalmente, el membrete “Luvina”, cuento trascendental de *El Llano en llamas*, pertenecen a *Pedro Páramo*.
  19. José Pascual Buxó. «Juan Rulfo: los laberintos de la memoria», en Juan Rulfo. *Toda la obra*. México, CONACULTA, 1992. p. 611.
  20. Siguiendo las sabias recomendaciones de José Pascual Buxó, en estudio aparte —a los alcances de este ensayo— serán analizadas en profundidad la presencia de dichas imágenes en *Pedro Páramo*.