

Juan Rulfo: Fotografía, literatura y música. Experiencias y propuestas pedagógicas

Alberto Prieto Aguaza

GrisArt / IEA Oriol Martorell (Barcelona) imaginero99@gmail.com

Resumen

Se sintetizan los aspectos básicos de la relación entre la obra literaria de Juan Rulfo y la fotográfica: si bien han sido marcadas ambas como independientes, comparten un idéntico origen poético, relacionado además con México: el sincretismo religioso y la violencia histórica influyen en la visión de Rulfo, pues la muerte y el olvido son aspectos que resuenan en el silencio y las sombras de sus fotos y en los murmullos de la ficticia Comala.

El acercamiento interdisciplinar a la obra de Rulfo se ofrece como un juego de asociaciones en el que se pueden compaginar fragmentos literarios, fotografías y música. En este sentido se incorpora *Ghosts of Comala*, versión musicada de la novela de Rulfo, porque el silencio como elemento estético es capital en las tres disciplinas, ayudando a envolver las fotografías y las palabras de Rulfo de otras lecturas.

Las intervenciones pedagógicas se realizaron en la Escuela Internacional de Fotografía GrisArt y en el Institut de música y bachillerato Oriol Martorell. Los alumnos del primer centro parten de las imágenes para llegar a los textos, y los del segundo leen la novela para acabar visualizando las fotografías; en ambos casos acompañados por la música en directo.

Palabras clave: Imagen, texto, poética, historia, México, enseñanza.

Abstract

We summarize basic aspects of the relationship between Rulfo's literary work and his photographic production. Although both have been understood as independent, they share an identical poetic origin related to Mexico: religious syncretism and historical violence influence Rulfo's vision, because death and oblivion are aspects that reverberate within the silence and shadows of his photos and for the muttering in Comala's world.

The interdisciplinary approach to Rulfo's work is offered as an associations game in which you can combine literary fragments, photographs and music. The musical version of the Rulfo's novel, *Ghosts of Comala*, is incorporated because silence is capital as an esthetic element in the three disciplines, helping to wrap Rulfo's photographs and words with other readings.

Pedagogical actions were realized in the International School of Photography *GrisArt* and in the Institut of music and secondary school *Oriol Martorell*. The students of the first center started from

images to reach texts, and the others read the novel to finish visualizing the photographs; in both cases accompanied by live music.

Keywords: Image, text, poetics, history, Mexico, teaching.

1. Introducción

“Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándose el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: Desde entonces lo guardé. 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.”

Juan Rulfo,

Pedro Páramo

Ya al inicio de una de las novelas más importantes de la literatura universal, *Pedro Páramo*, se nos sitúa en la onda de una relación religiosa, casi atávica, con el retrato fotográfico, como amuleto emocional, como objeto sagrado que guarda recuerdos y fortalece la identidad, como anagnórisis: el agujero “en dirección del corazón” simboliza el rencor y la promesa de venganza que el bastardo Juan Preciado le hace a su madre al partir en busca de su padre, Pedro Páramo.

Este fragmento me sirve para introducir la importancia que tiene la fotografía en la obra de Rulfo, pues durante su vida no se le reconoció suficientemente ni su obra ni el fuerte vínculo creativo entre esta y su producción literaria. Si su interés por el medio fotográfico hubiera sido estrictamente literario, esta comunicación no tendría razón de ser, pero, a diferencia de la mayoría de escritores, Rulfo pasó a la acción¹.

Aprovechando el centenario de su nacimiento, me parece un buen momento, tal como se viene realizando con otras intervenciones, libros y exposiciones, para poner de relieve la importancia de la fotografía en su vida y obra, sus vínculos con la literatura, y, sobre todo, su razón de ser, lo cual será analizado en los Objetivos de este texto, para después, en el Desarrollo de la innovación, pasar a explicar los dos actuaciones pedagógicas llevadas a cabo en dos centros muy diferentes donde imparto clases: GrisArt, escuela de fotografía en la que me ocupo de los módulos de ‘Historia de la fotografía’ y ‘Géneros fotográficos’, y en el Institut-Escola Oriol Martorell, donde imparto las asignaturas de ‘Lengua y literatura castellana’ y ‘Cultura audiovisual’. GrisArt es una escuela privada de fotografía que recibe alumnos de muy diversos orígenes geográficos e intereses culturales, mientras que el centro Oriol Martorell es un instituto público en el que se imparten además estudios musicales. Ambas intervenciones adaptan un mismo fin a contextos educativos diferentes; es por ello que las dos vertientes creativas de Rulfo se ofrecen relacionadas pero de formas diversas e

¹ Lamentablemente no he recibido autorización para incluir imágenes de Rulfo en esta comunicación. No obstante, para quien no esté familiarizado con la obra fotográfica de Rulfo, puede consultar las obras citadas al final, en Referencias, o, para tener una ligera idea, en [internet](#).

intensidades variables, con la adición de un tercer elemento ajeno a Rulfo pero que parte de él: la versión musicada de Pedro Páramo, *Ghosts of Comala*, del músico Àlex Torío.

2. Objetivos

2.1. Yo no soy fotógrafo: Rulfo y la fotografía

Curiosamente, si bien la producción literaria de Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno (tal era su nombre real y completo) es breve pero reconocida por todo el mundo como una cumbre de las letras universales, su producción fotográfica no se puede considerar como un simple hobby, pues, aunque se hayan expuesto no más de 500 copias, en realidad la Fundación Rulfo atesora más de 6000 negativos². No es extraño que fuera desconocido porque no pretendió dedicarse al mundo de la imagen³. De hecho, hasta 1980 mencionaba la foto a la par que su gusto por la música barroca, la historia o el cine (Jiménez, 2006: 251). Sin embargo, la calidad e interés de las fotografías de Rulfo van más allá de una simple afición, aparte de que las fotografías no pierden fuerza, tanto si las vemos por si solas como si las relacionamos con su obra literaria.

Sabemos de la poca difusión de su obra fotográfica en vida y cómo fue adquiriendo importancia a finales del siglo pasado. A pesar de la publicación de algunas fotos previas (1949, en la revista *América*, y en 1952, en la revista *Mapa*) y la exposición de de 1960 en Guadalajara, fue en 1980, con motivo del *Homenaje Nacional*, donde se apreció por vez primera la importancia de su obra. El fotógrafo Nacho López se encargó de hacer las copias, y cuenta que Rulfo le entregó 300 negativos desordenados en bolsas de papel:

“Al término de la impresión de las fotos, le devolví sus negativos en los sobrecitos originales puestos a la vez en otros sobres de papel foliados, y en dos cajas de cartón titulados al frente, ‘Juan Rulfo, fotógrafo’. Observe que le dio gusto, pero dijo: Yo no soy fotógrafo”. (*ibid.*: 246)

Para entender tanto su producción como su escasa difusión, hay que introducir dos apreciaciones. La primera se refiere a las fechas de las tomas, las cuales se centran en su juventud, básicamente en la década de los 40 y 50. En Guadalajara compró su primera cámara, justo cuando emprende sus primeros viajes. Entre 1947 y 1952 tomó gran cantidad de fotos en su país porque fue inspector del servicio de inmigración y trabajó para la compañía de llantas Goodrich-Euzkadi (Vital, 117). Este periodo coincide con sus primeros cuentos y la publicación de *Pedro Páramo* (1955). El segundo aspecto que reafirma las palabras de Rulfo sobre la poca importancia que daba a la difusión fotográfica se basa en el hecho de que no copiaba sus negativos, pues según él mismo era muy caro, y, según cuenta Lon Pearson (en Jiménez), como padre de familia no se lo podía permitir.

Rulfo poseía un sólido conocimiento técnico del lenguaje fotográfico. Su amigo Alberto Ruy cuenta que en la librería *El juglar* del DF siempre acababa hablando de fotografía, que era un obseso de la calidad y que le comentaba todo tipo de cuestiones técnicas de la cámara, de texturas, de la luz y de tipos de papeles (en Jiménez, 2006: 252). En lo relativo a cámaras, sabemos que en sus inicios Rulfo usó una Leica, después casi siempre una Rolleiflex, y que

² En el momento de su muerte (1986), aparecieron en su casa muchos de los negativos en cajas de zapatos, algunos olvidadas en diversas habitaciones. La Fundación Rulfo, dirigida por Víctor Jiménez, custodia el archivo completo.

³ En la entrevista televisiva que le realizó Joaquín Soler Serrano Rulfo le resta importancia: “lo hice algún tiempo” (Soler: 1977). A pesar de que “en las cartas que le escribía a su novia le llega a decir que le gustaría poder vivir de la fotografía” (en Marcial Pérez). Por otro lado, tras el éxito de *Pedro Páramo*, conocido es su acercamiento al mundo del cine, como fotógrafo y guionista.

se cambió a una Hasselblad para volver de nuevo a una Rolleiflex. De ahí la gran calidad de los negativos y el formato cuadrado de muchos de ellos (4x4 y 6x6). Sus influencias provienen de la escuela mexicana, sobre todo Álvarez Bravo. También tiene concomitancias con el emigrante alemán Hugo Brehme o con las posteriores Graciela Iturbide y Mariana Yampolsky, así como con Ansell Adams en lo que a paisajes y al estudio de la luz se refiere. Coincide también con Walker Evans y Paul Strand en el estilo y la emoción distanciada a la hora de retratar ciertos lugares y personas. Así como el fotógrafo Guillermo Kahlo, que a principios de siglo documentó la arquitectura barroca. Conoció ya mayor a Cartier-Bresson pero su trabajo no guarda analogías con el Humanismo y el instante decisivo⁴.

El punto de vista fotográfico de Rulfo es clásico y realista, con rigor técnico en la toma y en los encuadres: no bascula la cámara y aunque no hay rastro de las vanguardias, sí que pone en práctica el nuevo lenguaje compositivo unido al simbolismo; por ejemplo, incluye elementos no necesarios en los encuadres que conforman una lectura diferente: árboles, cactus, iglesias, etc. El encuadre es frontal, pero falsamente neutro, y la construcción visual busca simetrías y estabilidad. Manejaba perfectamente los filtros, y el valor del contraste en la toma, ya que calcula bien el efecto estético de las luces y las sombras. Resaltan las tomas de lugares, ya que le atrae la visión exterior, las calles y las fachadas, y sus habitantes paseando o trabajando en ellas. Le influyeron los paisajistas del XIX, como Friederich, Constable y Paul Nash, pues hay que decir que era un gran amante del arte; así, en la pintura muralista, está más cercano a Orozco que a Siqueiros o a Diego Rivera. Sus paisajes también son muy formalistas en la composición, con cierta intencionalidad estetizante, y junto a la grandiosidad del paisaje, abunda la figura humana empequeñecida o recortada.

A pesar de las mil veces repetidas palabras de Susan Sontag -“Juan Rulfo es el mejor fotógrafo que he conocido en Latinoamérica”-, es obvio que ni antes ni ahora ha alcanzado la fama o la difusión de, entre otros, un Álvarez Bravo o de un Chambi, ni tampoco la de un Salgado o un Zimmerman.

2.2. La historia. Su historia

Para entender mejor una temática común a la literatura y la fotografía, es preciso recurrir a un tercer campo, más desconocido aún para el gran público que la fotografía, que es el interés de Rulfo por la historia de su país, sobre todo por los cronistas de la conquista y el periodo colonial. Hay cruces continuos entre las tres disciplinas, y podemos afirmar que la historia de México es el puente que une literatura y fotografía. La arquitectura aparece en su obra fotográfica como un trasunto de la historia: Rulfo capta lo esencial del edificio, y no la belleza o lo accesorio. De su archivo, casi la mitad se engloban en este subgénero, y realizó trabajos por encargo, textos para catálogos, 400 monografías de edificios y zonas arqueológicas.

Su permanente interés, tanto por la historia como por la fotografía, no podría entenderse sin los decisivos años (1963-1986) que trabajó en el INI (Instituto Nacional Indigenista), centro del cual fue subdirector del servicio de publicaciones. Rulfo demostró erudición, rigor, capacidad de observación paciente..., requisitos para convertirse en un

⁴ Rulfo no escribió nada sobre su propia fotografía, aunque sí sobre Cartier-Bresson, “El México de los años 30 visto por Henri Cartier-Bresson”, texto para el catálogo de una exposición realizada en París en 1984. El fotógrafo francés le obsequió con una fotografía firmada. Texto y foto fueron incluidos en *100 fotografías de Juan Rulfo* (2010).

antropólogo/historiador. Sus fotos eran ilustraciones de sus textos sobre arquitectura e historia, pero también, como dice Erika Billeter, “una plasmación visual o expresión pesimista de la dolorosa historia de su país” (en Jiménez: 276), de la violencia de la conquista y los efectos posteriores. Rulfo retenía informaciones diversas sobre la historia real y concreta de pueblos y edificios; así, cuando llegaba a una iglesia o a un pueblo sabía lo que había pasado allí, la gente que había muerto, los desastres...⁵ De modo que es necesario relacionar los edificios fotografiados por Rulfo con su proceso histórico: las iglesias se deben entender como fortalezas, y muchas de las tomas así nos las muestran, como una síntesis visual de la opresión de la fe y del poder, la cruz y la espada. En este contexto, el personaje del padre Rentería y su rol corrupto en la novela se pueden entender mejor. Muchas de las fotografías de Rulfo se podrían mirar como la ilustración de un concepto, el planteamiento ideológico sobre la leyenda negra de la conquista y las consecuencias anquilosadas de siglos de dominación. En esta línea, Rulfo considera la figura del cacique como heredera directa del encomendero español, que explotaba a los indios sin miramientos. De ahí que su personaje Pedro Páramo aparezca como tal, con todos los atributos propios del estereotipo mexicano: el machismo, la violencia, el orgullo y el abandono de la familia: “Pedro Páramo es el arquetipo de todos los padres mexicanos” (Salvador: 7). La orfandad es característica de este arquetipo y resulta clave en la vida de Rulfo, pues, relacionada directamente con la violencia de la Revolución, perdió a su propio padre, muerto a tiros por la espalda cuando él tenía 5 años, a un tío suyo por culpa de la revuelta de los cristeros, y a su madre cuando estaba en el orfanato. Hechos que sin duda influyeron en su soledad, abandono, depresión y querencia por los muertos.

Por otro lado, Rulfo mostró un genuino interés por los campesinos indígenas de su país, por su vida cotidiana, el trabajo, los ritos, las fiestas. Se percibe en su obra una estética de la tierra, de lo físico, de lo inmanente. En un principio, las fotografías que reflejan este mundo se pueden interpretar desde una perspectiva regionalista o incluso indigenista. Se puede observar cierta discreción en la posición de la cámara, a la altura de la cintura, y una actitud de humildad e interés hacia los retratados. En general, los retratados no posan, por eso su estilo es “realista” y pasa desapercibido. No capta los ojos de sus sujetos (tampoco en sus textos los describe), y aparecen muchos sujetos de espaldas. Paralelamente, en la novela, Pedro Páramo no es descrito claramente, es como una cara en un espejo roto; para Margo Glantz, el cacique novelesco aparece como una foto fuera de foco: “La escritura no revela las formas de los cuerpos ni los rasgos distintivos de los rostros. Desde sus intersticios, el texto, sin embargo, nos mira, nos devuelve, agigantado, un retrato impreciso de Pedro Páramo” (en Rulfo: 2001, 19). En este sentido, de forma simétrica, no es extraño que Susana San Juan diga en la novela: “yo veo borrosa la cara de la gente” (Rulfo, 2012: 134).

En su producción fotográfica se visibiliza claramente que fue un historiador en ciernes a la par que un poeta. Por ello, hay que dejar claro que el realismo y el documentalismo de su fotografía son ambiguos, ya que se percibe melancolía en la captación del ambiente de provincias: sus fotos de los campesinos de Jalisco y de Oaxaca son testimonio indudable de un mundo en vías de extinción, un documento de primer orden por el interés intrínseco y por la calidad, pero, según como miremos la “opaca” superficie fotográfica, se impone un amargo pesimismo existencial. La visión fúnebre y melancólica que conforma *Pedro Páramo* también es responsable al elegir el medio fotográfico, pues la propia condición de la imagen analógica alberga en su naturaleza una ambigüedad irresoluble y una fuerte tensión de deseo y negación, de esperanza y desesperanza, en relación a la realidad y al paso del tiempo, léase

⁵ Resulta reveladora la anécdota de V. Jiménez ante la visita de ambos a San Cristobal de las Casas, pues lo que para él era bonito, a Rulfo le parecía sangriento, explicándole la historia colonial del lugar (en Rulfo, 2002: 18).

la muerte. En este sentido, no nos debe extrañar que sus tomas nunca fueran en color, pues la ausencia de este proporciona una cualidad onírica y simbólica que lo aleja del realismo, tal como él mismo afirmara: “Las imágenes en blanco y negro me remiten a otros mundos. Son documentos de una ausencia casi metafísica. Mudas, las figuras te miran como esperando la oportunidad de decir algo” (en Amat: 1889).

Rulfo también encuentra las raíces mexicanas en la historia mestiza de su país. El mexicano condena en bloque toda su tradición, que es un conjunto de gestos, actitudes y tendencias en la que ya es difícil distinguir lo español de lo indio: muchos ya no quieren ser ni indios ni españoles, ni aceptar su descendencia. Los personajes rulfianos, sobre todo los masculinos, no demuestran una gran querencia por sus vástagos, cuando no hablamos de violaciones y retoños bastardos. De ahí el mito de la Malinche, la mujer nahua de Veracruz, regalada a Hernán Cortés, que representa la “madre” de esa identidad mestiza y controvertida, también de traición y víctima violada, símbolo del elemento conquistador y del conquistado. El ser mexicano es una mezcla difícil de digerir, que genera violencia, como han demostrado otros grandes escritores mexicanos, como el Carlos Fuentes de *La muerte de Artemio Cruz*. Pero quizás sea Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, quien más se ha acercado a una mexicanidad entendida como ambivalencia entre lo externo (lo visible, la fiesta) y una interioridad reconcentrada y escondida (la melancolía, la muerte). La violencia sería la máscara del miedo, de la inseguridad y de la timidez, que permite ver y observar a aquel que no quiere ser visto. Y esa dicotomía, al esconderse para uno mismo, genera violencia: “Quizás el disimulo y el hermetismo nació durante la colonia (...). El mexicano excede en el disimulo de sus pasiones y de sí mismo. Temeroso de la mirada ajena, se contrae, se reduce, se vuelve *sombra y fantasma, eco*.” (Paz: 47). Aunque este ensayo corresponda a un análisis sociológico del ser mexicano, si subrayo estas últimas palabras de Paz es porque son literalmente significantes para entender la relación de base que existe entre la literatura y la fotografía en la obra rulfiana.

2.3. Conexiones con la literatura

Como comparación entre fotografía y literatura, se puede decir que es vanguardista e innovador en la escritura literaria mas no en la toma fotográfica, pues frente a lo anteriormente resumido en relación al medio fotográfico, *Pedro Páramo* es una obra poderosa y muy innovadora, profundamente mexicana en sus raíces y motivos, pero universal en su temática de fondo⁶. Se trata de una narración en primera persona que ejerce un especial uso del monólogo interior, con un perspectivismo narrativo que crea, en confusión de voces, esta peculiar historia de fantasmas que aparecen y desaparecen.

Entre los diversos trasvases y concomitancias entre literatura y fotografía podemos observar que los encuadres fotográficos son correlativos a las ventanas, literales o metafóricas, que aparecen en su fotografía y en los textos; así, rendijas, huecos, nichos, tragaluces son lugares desde donde mirar, o los “retratos” enmarcados en ventanas y puertas, desde fuera, como el observador que se pasea por el pueblo, o el personaje novelesco Abundio, que tiene una mirada fotográfica, pues repara en lugares, los encuadra, los captura y los estampa. Una

⁶ Rulfo fue un lector omnívoro, que asimilaba desde lo más cercano de la literatura sudamericana hasta los autores más dispares del siglo XX. Entre muchos otros le influyeron las obras de Azuela (*Los de abajo*) y María Luisa Bombal (*La amortajada*), así como los grandes Rilke, Faulkner y Kafka, aunque él mencionara como más importantes a los escritores nórdicos, sobre todo a Knut Hamsun, Halldór Laxness o Selma Lagerlöf.

escena, en la que Pedro Páramo ve y habla con su madre, es descrita como una fotografía estudiada, calibrando el encuadre, la disposición de los elementos, el contraste interior/exterior, los puntos de origen de la luz, el tipo y la calidad de la misma:

“Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche (...) Aquella mujer en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos del cielo, y debajo de sus pies regueros de luz; una luz asperjada como si el suelo debajo de ella estuviera anegado en lágrimas” (Rulfo, 2012: 85).

Si el fuera-de-campo es el arte de la sugerencia en fotografía, en literatura es el no-decir; de ahí la parquedad natural de Rulfo, en su vida y en su obra, pues posee un estilo alusivo, conciso y pulido, que dice sin decir, que sugiere. Los huecos en sus fotografías son marcas del fuera de campo -punto de vista narrativo, observador distanciado- que funcionan también como escenarios de revelación, de concentración misteriosa de sentido.

2.3.1. Muerte e infierno

En el mundo moderno occidental, la muerte no existe, se oculta, mientras que al mexicano de antaño la muerte le seduce y le fascina: es asumida festivamente como algo cotidiano. Como vuelve a sintetizar Octavio Paz, “la indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida (...). La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, las ignora” (Paz: 63). Esta actitud vital genera incomunicación y soledad: machos herméticos que prefieren el diálogo aparente al tiempo que el monólogo narcisista y solipsista. En este contexto, en la relación íntima del mexicano con la muerte entrarían la serie de fotografías de Rulfo sobre los campos santos, paisajes tan bellos como desolados, que recuerdan el ámbito mortuario de su novela, pues Comala es como un gran cementerio. De hecho, Rulfo ya había retratado el pueblo de Luvina partiendo de estos parámetros: “aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como una corona de muerto...” (Rulfo, 2013: 113).

El nombre de Comala es real, si bien Rulfo lo escoge por su significado, por lo que le sugería el término: un comal es un recipiente para calentar las tortillas. Así, un comal sería como un llano ardiente, donde quema el sol de manera infernal: “Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno” (Rulfo, 2012: 67). Y a Pedro Páramo se le describe como un ser condenado al Averno, como el puro mal o “un rencor vivo” (*ibid.*: 68). En muchas de las fotos exteriores de Rulfo, ese ardiente sol crea contrastes de sombras y luces, que Rulfo controla técnicamente de forma magistral en las tomas de edificios antiguos; como dice Erika Billeter, “las imágenes pétreas parecen tan iluminadas por la luz como profundamente sumergidas en la oscuridad” (en Rulfo, 2001: 42). Unas palabras altamente significantes desde la óptica de la novela, equiparables a la manera de describir las casas y las paredes en sus textos. La luz solar fuerte es infernal como el nombre del pueblo, y dramatiza lo que toca; las sombras potencian un aspecto expresionista en la descripción textual: *vemos* cerros en sombras y personas embozadas como sombras, o que se transfiguran en tales: “Y se disolvieron como sombras” (Rulfo, 2012: 91). Los espíritus salen de la sombra y a ella vuelven. La sombra, tan presente literariamente en sus textos, fotográficamente es el símil perfecto e intrasferible de la imagen analógica, la proyección del referente que refleja la luz, como una fotografía por contacto, un fotograma. Hay un combate entre la luz y la sombra pero entendiendo que ambas son necesarias, como en la fotografía, pues sin las sombras la fotografía no tendría cuerpo; ‘sombras ligeras’ las denomina Beatrice Tatard: “il s’agit donc

d'un dialogue de décomposition de l'une par rapport à l'autre, ce qui a pour résultat un effet de spectre" (Tatard: 94).

En realidad, en esta novela, el protagonista no es Pedro Páramo ni Juan Preciado, sino Comala: constatamos que es un pueblo tan infernal como espectral. Es cierto que aparecen personas en sus fotos, pero visionadas junto a las calles vacías, adquieren la misma cualidad de fantasmas que los personajes de Pedro Páramo, ya que nos vamos dando cuenta de que están todos muertos. Por eso Rivero tiene razón cuando dice que Juan Preciado entra en contacto "con emanaciones de unos referentes ya desaparecidos: es decir, con personas o situaciones que ya no existen" (Amat: 4444). Y emanaciones de referentes son las fotografías. Es el efecto mortífero de la fotografía, que, al *leer*, aunque sea por separado, *Pedro Páramo* y sus fotos, hace que estas se vayan densificando de forma contradictoria, pues contienen un aire asfixiante a la par que transparente, en tanto que la corporeidad de las personas retratadas se vuelve ligera como la aparición de un espíritu. La transparencia y la opacidad son formas de visualizar simultáneamente lo real y lo imaginario, el sentido y la ausencia de él. Asimismo, lo asfixiante viene dado por el encierro mortal que constituye toda fotografía, pues una imagen analógica es un tipo de imagen que parece real y viva pero lo que contiene está atrapado y congelado, en un reino de nadie, como las almas en pena del purgatorio⁷.

De todos los mitos aplicables a la imagen analógica, quizás sea el de Orfeo el más adecuado para entender el purgatorio fotográfico-literario de Luvina o de Comala, ya que el héroe desciende al inframundo para salvar a Euridice únicamente armado de la música de su lira. La habría salvado, pero él se giró para mirar, y volvió al infierno. El contraste con la luz del mundo, donde la vida no se detiene, refleja poéticamente el misterio de la fotografía. La música salva porque fluye y no es un signo interpretable, como sí lo son la imagen y la palabra, que se estancan, corrompiéndose el sentido. En la poética de Rulfo, aparece el viento estancado que representa esa ausencia del fluir, como lo son los ruidos y los murmullos: estancados porque el tiempo que representa la fotografía es un tiempo muerto, ni instantáneo ni eterno, de ausencia de tiempo porque no se sabe cuándo empieza ni cuando acaba. Así, en "Luvina" leemos: "Las vi paradas frente a mí, mirándome. Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros. (...) Perdí la noción del tiempo, pero debió haber sido una eternidad...Y es que allá el tiempo es muy largo" (Rulfo, 2013: 118). Más claro lo vemos en las campanas de la iglesia, que marcan un castigo bíblico, un "tiempo atemporal", como si al mirar las campanas que salen en sus fotos, por efecto de un estiramiento temporal en la mirada, no dejaran de repicar: "El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo" (Rulfo, 2012: 77).

⁷ En relación a la adjetivación de Comala, o a su antecesora, Luvina (en *El llano en llamas*), solemos encontrar términos diferentes: infierno, hades, purgatorio o inframundo; término elegido para el título de uno de los primeros libros de fotografía publicado (Rulfo, 1983), que en realidad era la segunda edición del catálogo de la ya mencionada exposición de 1980, *Juan Rulfo. Homenaje nacional*. Sobre el uso de *purgatorio*, hay autores, como Megged o Peralta (en Valencia: 1599) que lo deslindan del concepto católico, y lo relacionan más con la concepción precolombina, a pesar de que en la novela se apunta a la idea de culpa: "Y ésa es la cosa por la que esto está lleno de ánima; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo" (Rulfo, 2012: 112). O cuando Susana le dice a Justina: "¿Que no saldrán del purgatorio sino le rezan esas misas?" (*ibid.*: 134). En cualquier caso, lo interesante es que esta condena conecta con la percepción de la imagen fotográfica, imagen en la que el alma queda atrapada en un tiempo sin tiempo, similar al que conforma la estructura interna de la novela.

Finalmente, y siguiendo con el fondo de las campanas, podemos afirmar que existen numerosas fotos de Rulfo en las que se puede observar el aspecto carnavalesco, a lo Bajtin, que reflejan el hecho de que en México no es un contrasentido afirmar que la muerte y la fiesta van unidos. Así, en la novela, cuando muere Susana San Juan, podemos leer:

“Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. (...) A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían algunas ya cascadas, con un sonar hueco como de cántaro. Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. (...) Llegó un circo... Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo.” (Rulfo, 2012: 170)

2.3.2. Ruinas y muerte

Existe en la obra de Rulfo una praxis poética de la desolación que capta y construye continuamente imágenes de abandono y ruina. En “El día del derrumbe” se habla de un terremoto y de la ruina de una iglesia, imagen que también vemos en sus fotografías:

“Y la gente salía aterrorizada de los escombros, corriendo derecho a la iglesia dando gritos. Pero espérense. Oye, Melitón, se me hace como que en Tuxcacuesco no existe ninguna iglesia. ¿Tú no te acuerdas? No la hay. Allí no quedan más que unas paredes cuarteadas que dicen fue la iglesia hace algo así como doscientos años; pero nadie se acuerda de ella, ni de cómo era; aquello parece más bien un corral abandonado plagado de higuierillas.” (Rulfo, 2013: 142)

Son fragmentos que reproducen el interés de Rulfo por la decadencia, real y simbólica de la iglesia. Este tipo de imágenes, en las que se explicitan las huellas u otros rastros, cuadra muy bien con el lenguaje fotográfico y con el sentido de la novela, pues existe en su obra una estética ambigua de la ruina, ya que si bien se visualiza el abandono físico y el olvido, tal como lo explica Víctor Jiménez, no hay un gusto romántico por la ruina, sino una reflexión sobre la historia nacional (en Rulfo, 2010: 28-31). Lo que sí es cierto es que la imagen fotográfica, de nuevo, preside dicha tensión como vector estético. La paradoja del México trazado por Rulfo es que no fluye el tiempo, que las ruinas son eternas y que toda novedad es ruinosa porque Comala refleja la imagen de unos personajes condenados, igual que en una fotografía, donde la vida no fluye, ni para atrás ni para adelante: “En México estamos estabilizados en un punto muerto” (Citado por Salvador: 7).

Vamos observando, como afirma Daniele de Luigi, que en la obra de Rulfo “las imágenes literarias tienden a revertirse en las fotográficas: mirando estas últimas no podemos dejar de buscar aquellas metáforas concretas, pero esto porque las habíamos interiorizado, no porque ellas estén presentes realmente” (en Rulfo, 2010: 17). Sin duda sus textos llenan de presencias su obra fotográfica: vemos lo que no está en ellas: son presencias ausentes (Berecochea, 2004), *memento mori*, recuerdos de los muertos: “La fotografía, como pivote, en conjunción y disyunción, funciona como guardiana del Hades, separando y uniendo a los vivos y a los muertos en una comunidad difusa frente al irreversible hecho de la muerte física” (Prieto: 24). La fotografía es muerte, su referencialidad y realismo resaltan lo espectral y lo fantasmático, pues los espíritus que pululan por la obra literaria están atrapados en las fotografías captadas por Rulfo, que son tanto documentos de la realidad, como *spectrum*: emanación o residuo, sobre todo si añadimos la imagen de la ruina, como elemento real y simbólico.

2.3.3. Rastros

Los murmullos, los ecos, las sombras, el humo, son elementos relacionados con la estética del rastro que conectan con la consideración de Roland Barthes (1992) de la imagen analógica como imagen *index*, huella referencial de lo que ha existido y que de una manera inquietante lo sigue haciendo como un residuo de la realidad, como un destello lumínico. Comala es un lugar lleno de epitafios que apunta a lo muerto a través de la palabra y la imagen fotográfica.

Un aspecto que potencia el efecto de irrealidad de los personajes de Rulfo es el arte del diálogo, basado en cómo él escuchaba hablar a la gente común⁸. Cuentan que su propia manera de hablar era como la de quien murmura o balbucea, reproduciendo en su novela diálogos sin un sentido pleno de la comunicación, más llenos de vacíos y silencios que de puentes tendidos hacia el otro. Este tipo de diálogos flotan en la novela y los cuentos como fragmentos a veces inconexos, los cuales resuenan perfectamente en el silencio y la soledad de sus fotos. Es el reino de las voces, que pervive en la memoria, y que adquiere una cualidad de irrealidad a través de Juan Preciado, instrumento del escritor para adentrar al lector en la locura, pues lo que empieza pareciendo un intercambio coherente de palabras se convierte en el torturante bisbiseo de los espíritus: “Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas” (Rulfo, 2012: 70). Así, el personaje pierde peso, presencia e influencia. Las fotos funcionan entonces a modo de escenarios abandonados en los que resuenan esos murmullos. Ante esta visión, como dice Béatrice Tatard (1994), sus fotos se *leen* como una transposición de lo alucinado y obsesivo de su discurso literario. Juan Preciado le dice a Dorotea: “cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas (...) me mataron los murmullos” (Rulfo, 2012, 118)⁹. Y repite hasta 3 veces en un mismo fragmento el obsesivo término:

Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de vida... Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas. (...) Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. (*ibid.*: 118)

Se trata de una derivación de la presencia de una ausencia, pues esos murmullos corresponden a voces que no existen; es la traslación auditiva de las espíritus que no se ven pero están, “aquel bisbiseo apretado como un enjambre” (*ibid.*: 119), que hablan como si no lo hicieran; balbuceo ininteligible, fragmentario y difuso:

“Bueno, pues llegué a la plaza. Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar.” (*ibid.*, 118)

Por otro lado, el humo, por ejemplo, sugiere la irrupción de lo irracional, un velo que, al borrar los límites y volverlos difusos, oculta lo obvio de lo visible, la mentira de lo documental, y nos invita a entrar en lo desconocido de la psique humana. No en las cosas en sí mismas, sino en su valor, que es emocional y no lógico, y por tanto depende de cómo cada uno las viva: “Se me perdió el pueblo. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada”¹⁰. Y continúa el

⁸ “Mi lenguaje no es un lenguaje exacto, en mi pueblo la gente es hermética, no habla. He llegado a mi pueblo y la gente platica en las banquetas, pero si tú te acercas, se callan” (en Amat: 488).

⁹ Sobre la importancia y presencia continua del término en la novela, resulta esclarecedor recordar que en un principio Rulfo pretendía titularla *Los murmullos* (en Roffé: 1908).

¹⁰ Precisamente, las palabras que subrayo son las elegidas por Cristina Garza (2017) para su especial biografía/ensayo/narración sobre Rulfo.

espíritu de Miguel Páramo recordando su muerte a caballo: “Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que *humo y humo y humo*” (*ibid.*: 84). No es gratuito el polisíndeton subrayado, pues la repetición favorece el ritmo intenso de la angustia interminable, que, como el humo, todo lo abarca.

Estilísticamente, esta poética del residuo o huella que aparece tanto en los textos como en las fotos, también está relacionada con las audacias estructurales de la novela, como las elipsis, los saltos temporales, la fragmentación, los diálogos cercenados e inacabados. Interesante resultan las palabras del personaje Fulgor Sedano, que le dice a Dolores lo siguiente: “Si es por los ajuares, nosotros se los proporcionamos. La difunta madre de Don Pedro espera que usted vista sus ropas. En la familia existe esa costumbre.” (*ibid.*: 99). Tremenda tradición, por tétrica; pero es que desde sus inicios la percepción más inquietante y emocional de la imagen fotográfica se vinculaba con su aspecto fetichista, como la foto de la madre de Juan Preciado: la imagen analógica como rastro, marca, máscara mortuoria: llevar la sombra de un muerto encima, como el molde de una figura, mortaja o momia. Vivificar al muerto, como un espíritu, como un retrato postmortem decimonónico. La madre quiere alargar su sombra después de muerta.

2.4. Estética del ruido versus el silencio

Las calles de Comala y de Luvina son descritas repetidamente como vacías y solas: “El silencio volvió a cerrar la noche sobre el pueblo” (*ibid.*:167). Es una constante en toda su obra, que el silencio impera incluso a pesar del ruido aparente, así en *El gallo de oro*, “a pesar del gentío que hormigueaba por todas partes, el silencio parecía dominar al pueblo” (Rulfo, 2010: 93). Sin embargo, lo destacable en este silencio mortuorio es que *Pedro Páramo* es una novela de ruidos, y no se construye sobre el sentido de la vista, sino del oído; de hecho hay más verbos (sobre todo el “oyó”) y sustantivos remarcando esta percepción que la visual (*vio, miró...*). En el reino de las voces, los fantasmas no se ven, se oyen. Los espíritus no son tan diferentes de las voces del pasado que resuenan dentro de nuestra cabeza. Por ello este resonar también funciona mejor en el silencio de una imagen fotográfica, porque es más impactante que intentar visualizarlos directamente. Debemos entender este aspecto partiendo de la consideración de que el silencio de una fotografía incluye el silencio del lenguaje que funda toda experiencia poética, incluida la musical. En la obra y en la vida de Rulfo hay una vocación de silencio, pues aparte de lo lacónico y parco de su estilo, se han escrito ríos de tinta sobre su silencio creativo tras la publicación de la novela.

Del silencio surge el sentido, pero en esta novela, y por reflejo en sus fotos, ni existe el silencio fundante ni las palabras con sentido. Nada se puede percibir nítido, todo discurso es algo distante, inaudible, fragmentado. Se puede afirmar que Rulfo busca un estilo literario que se acerque al sinsentido: “Son monólogos interiores que se detienen constantemente en los lugares menos sospechados. No dicen: aluden. No gritan: murmuran” (Citado por Valencia: 433). En el diálogo creativo entre su literatura y sus fotografías hay diversos sonidos y ruidos que apuntan en esa dirección, por ejemplo, los murmullos, que son recuerdos como heridas supurantes, huellas inscritas que suben a la superficie como un débil eco. El silencio y el ruido de fondo se alternan en los textos y son las dos caras de la moneda al enfrentarlos al vacío de sus fotos:

-No me oyes? –pregunté en voz baja.
Y su voz me respondió:
-¿Dónde estás?

-Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?

-No, hijo, no te veo.

Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.

-No te veo.

(Rulfo, 2012: 116)

El agua -símbolo de las emociones- se manifiesta, igual que el repicar de las campanas, como un ruido molesto, como una tortura eterna propia de las almas en pena: “En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar” (*ibid.*: 85). Rulfo traslada la tortura de estos espíritus deambulantes a la distribución de los sintagmas elegidos y a la propia asociación fónica de las palabras, que también intensifican el ruido de las gotas, en las aliteraciones de la velar /k/ y de la alveolar /s/ al añadir el seseo para insistir así en la condena eterna: “*sin cesar*”. Veremos más recursos de este tipo, que muestran la “textura sensorial de la prosa de Rulfo” (en Rulfo, 2001: 25), ya que, como ya nos avisó Carlos Fuentes, “la descripción de la naturaleza en Rulfo nunca se da como fenómeno aparte, jamás es descanso lírico sino más bien un todo completo que desde las primeras páginas penetra la conciencia del lector y de los personajes” (*ibid.*: 14).

También los animales (coyotes, perros, gatos, ranas, gallos, burros, toros) hacen acto de presencia, creando una sinfonía de testigos semi-mudos, ya que se manifiestan al nivel de los murmullos incomprensibles de los espíritus. Los animales decoran el fondo sonoro del paisaje martirizando a los personajes, como si fueran pecadores inhabilitados para recibir el perdón; así, en *El gallo de oro*, leemos: “Los gallos volvieron a cantar, tal vez anunciando ya el sol. Resonó huecamente el batir de sus alas y cantaron, uno tras otro, infinitamente” (Rulfo, 2011: 112). Pero observemos lo que se dice en *El llano en llamas*: “Los coyotes seguían aullando. / Siguieron aullando toda la noche” (Rulfo, 2013: 93). Atención al buscado punto y aparte para repetir el sintagma, pero además cambiando el aspecto verbal: este recurso consigue crear desconcierto temporal, con lo que se proyecta la sensación de un tiempo que se estira, al solapar el uso del aspecto verbal, no acabado y acabado. En la novela se relaciona la lluvia con el ruido de los grillos a través de la palabra murmullo: “Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos...” o “el chirriar de las chicharras aumentó de tal modo que nos dejó sordos” (Rulfo, 2013: 89), incluyendo aliteración de palatales y vibrantes para intensificar el efecto de que el sonido se ha instalado en la cabeza. El efecto del lenguaje animal también altera a Macario, personaje del cuento homónimo, pues “el griterío de las ranas le espantó el sueño” (Rulfo, 2013: 82).

Los ruidos animales y las voces inaudibles flotan por todo el pueblo, surgen de todos los rincones, pues se trata de un pueblo maldito: “Lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces” (Rulfo, 2012:106). Me parece significativo destacar el siguiente oxímoron: “Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. *Ruidos callados*” (*ibid.*: 86). Del mismo modo en “Luvina”, encontramos un uso similar al decir “murmullo sordo” (Rulfo, 2013, 118). No en balde, Antonio Ortuño, engloba estos ejemplo dentro de “los recursos lingüísticos y las estrategias narrativas que (Rulfo) puso en juego para hablar de lo que no se puede hablar, de lo que exige la invención de un lenguaje para ser enunciado” (Ortuño: 10).

Hablamos de ruidos que simultáneamente existen y no existen, porque el sujeto los percibe pero no puede certificar su existencia como tales. Esta subjetividad y desconcierto en el punto de vista no puede ser más que otra punta del iceberg del estilo de Rulfo: es la manera que

tiene de mostrar a un espíritu en tensión entre la vida y la muerte. Del mismo modo, la antítesis *ruido-silencio* aparece enunciada “como pareja de baile” en la novela:

En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: Ay vida no me mereces. Me enderecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero yo lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en silencio; solo el caer de la polilla y el rumor del silencio. No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire (Rulfo, 2012: 93).

Palabras sin sonido, aunque no dejan de ser palabras, o mejor dicho el rastro de palabras, el residuo de un discurso que existió y que al desvanecerse en el recuerdo, como un fundido a negro, aparece desleído, fragmentariamente y a intervalos:

“La madrugada fue apagando mis recuerdos. Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños.” (*ibid.*:107)

Asimismo, en diversos pasajes de la novela podemos observar otro elemento mencionado: el eco; muy potente simbólicamente en relación a la fotografía y al texto literario. Los ecos impregnan muros y paredes, por ejemplo en la casa donde ahorcaron a Toribio Aldrete; en general se dice que “este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados 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” (*ibid.*: 101). En el siguiente fragmento, la palabra *eco* aparece al principio, en el que Damiana le dice a Juan Preciado que su hermana Sixtina murió hace mucho tiempo, y al final, como un eco real, para presentar la ausencia de interlocutor, la locura del que empieza a descubrir que habla sólo, o que ya no está vivo:

-Y mírala ahora, todavía vagando por este mundo. Así que no te asustes si oyes ecos más recientes.

-También a usted le avisó mi madre que yo vendría? –le pregunté.

-No. Y a propósito, ¿qué es de tu madre?

-Murió -dije.

-Ya murió

-De modo que murió.

-Sí quizás usted debió saberlo.

-Y ¿por qué iba a saberlo? Hace muchos años que no sé nada.

-Entonces ¿cómo es que dio conmigo?

- ...

-¿Esta usted viva, Damiana? ¡Dígame Damiana!

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.

-¡Damiana! –grité-. ¡Damiana Cisneros! Me contestó el eco: “!..ana...neros! ¡...ana...neros!

(Rulfo, 2012: 102/3)

Continuamos con el cuento *El llano en llamas*, donde leemos lo siguiente: “Y el grito se fue rebotando como el trueno de una tormenta, barranca abajo. Era como el bramido de un toro: primero agudo, luego ronco, luego otra vez agudo. El eco lo alargaba más y más y lo traía aquí cerca, hasta que el *ronroneo del río* lo apagaba” (Rulfo, 2013: 94). Observemos la aliteración de la vibrante /r/ que imita el “murmullo” del río, como si fuera algo que pudiéramos entender. Y en el relato “La noche que lo dejaron solo”, la aliteración de la /r/ y la /d/ que ayudan a intensificar el sentido de las palabra imprimiendo la sensación acelerada y atropellada de movimiento nervioso: “Y se dejó caer barranca abajo, rodando y corriendo y volviendo a rodar. Obre Dios, decía. Y rodaba cada vez más en su carrera” (*ibid.*:124). Como afirma Fabio Jurado, “tanto aliteraciones como repeticiones coadyuvan en el proceso de iconización de los actos relatados” (Valencia, 990). Las repeticiones rítmicas y eufónicas son

características del estilo de Rulfo, demostrando que antes que narrador es un poeta atento a los efectos sonoros y significativos del lenguaje, pues nos transmite musicalidad y ritmo reflejos de la propia enunciación: la palabra como soporte sonoro a la par que icónico. Aparte de los recursos fónicos, al final del siguiente fragmento encontramos una figura retórica muy significativa, en este caso una sinestesia que aúna lo auditivo y lo visual, precisamente desde el concepto que estamos desarrollando de rastro o huella: “Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. *El eco de las sombras*” (Rulfo, 2012: 106). De este modo Rulfo pretende redoblar el efecto estético y temático del residuo, como un doble eco o la sombra de una sombra; es decir, si un eco no es el sonido completo, ni una sombra es el objeto real, el eco de una sombra es menos todavía: son los despojos del pasado, los restos del recuerdo, peor que la muerte es el olvido progresivo, que fragmenta la unidad pasada: ¿y qué es una foto sino un fragmento de la realidad, que hechiza por estar en tensión entre la sensación de real y lo misterioso de tratarse del residuo de algo vivo, una reverberación lumínica del pasado?

El “eco de las sombras”, como recurso lingüístico para expresar la duplicación o la intensificación *ad infinitum* del rastro, del reflejo, es una estrategia que cuadra y justifica el sentido de conectar la literatura y la fotografía de Rulfo, ya que la aparente dualidad del diálogo se convierte en un alucinado y absurdo monólogo que habla de lo mismo: si enfrentamos, como dos espejos, los textos de Rulfo con sus fotografías, ambos hablan de la fragilidad del otro, que, como reflejo, desnuda e intensifica su propia incapacidad expresiva. En último caso, enfrentar las palabras y las fotos de Rulfo potencia el sentido de vacío.

2.5. Silencio. Música. Vacío

Hay en la fotografía y en los textos de Rulfo una atmósfera musical disonante paralela al contraste poético entre la luz, lo visible de la foto, y la sombra, lo opaco del texto, pues la narración es oscuridad (Tatard: 146). Ambos juntos reflejan el simbolismo de la tradición cultural y religiosa occidental de lucha por armonizar los contrarios, y del esquema moral/estético entre la luz y las tinieblas, entre la anhelada cohabitación de la carne corrupta y del espíritu. Según su colega y compatriota, Carlos Fuentes, “es como si Rulfo se asomase fuera de las tumbas de Comala para descubrir la luminosidad de las sombras” (en Rulfo, 2001: 14).

Las 2 fotografías de los instrumentos de Rulfo, con y sin músico, tituladas *Encuentro musical*, adquieren en este contexto un valor especial: la luz, que tan bien controla y tiene en cuenta Rulfo, desprende aquí acordes musicales, notas emocionales. En una lectura platónica, esta imagen podría catalogarse dentro del género de naturaleza muerta –Bodegón– versus música inmortal. Las imágenes transmiten sombras y luces, silencio y vacío. Es la música callada, una paradoja, esencia de la creación poética, que incluye sinestesia y antonimia. Un encuentro musical que crea una armonía entre el aire y la luz, entre el tiempo y el espacio. Lo trascendente es lo que revela algo de la realidad: “L’espace photographique virtuel témoigne de la reencontre la plus parfaite entre la matière et l’esprit, entre le réel et le surnaturel” (Tatard: 86).

En un espacio vacío y silencioso, el eco se manifiesta más claramente, en su mismidad; y si el espacio en el que resuenan los murmullos de Comala es una fotografía, es decir, un residuo

del espacio *real* captado, solo oímos el eco, pues el referente real, tanto el sonido como el lugar, ya no están presentes, sino ausentes. El eco o el reflejo, sonido y luz, son expresión del mismo vacío: “Las paredes reflejando el sol de la tarde. Mis pasos rebotando contra las piedras” (Rulfo, 2012: 114). Como dice Jorge Alberto Lozoya, “con Rulfo se parte de lo concreto para arribar al símbolo materializado, que a su vez conduce al vacío de lo eterno” (En Rulfo, 2001: 24).

3. Desarrollo de la innovación

Resumiré aquí el contenido de las intervenciones llevadas a cabo con el fin de ofrecer a estudiantes diversos una visión global de lo expuesto hasta ahora.

3.1. [Intervención en GrisArt](#) (27 de febrero de 2015)

Si bien el formato original de la actividad, pactado con la Dirección del centro, era el de una conferencia, se buscó empezar creando una atmósfera previa a toda explicación. Por lo tanto, no se trataba sólo de mencionar las conexiones artísticas, sino de mostrarlas de forma creativa e interactuando diversos invitados para acercarse a la obra de Rulfo desde diversos ángulos y posibilidades. En las decisiones de asociación de los fragmentos seleccionados de la novela con las fotos, también juega un papel importante el hecho de elegir momentos en los que no siempre aparecen los tres lenguajes simultáneamente; es decir, solo fotos, solo textos o solo música. Esta opción provoca efectos en el espectador cuando previamente se ha optado por presentarlos conjuntamente, de modo que, después de haber visto una foto con un texto asociado, si acto seguido se presenta una foto sin texto, las palabras flotan en la imagen como un eco, dotando de mayor sentido la mirada sobre esa foto, pero ahora, envuelta de silencio, absorbe más al espectador. De manera similar, si vemos fotos sin texto y luego, en un fundido en negro, escuchamos o leemos un fragmento de la novela, la imaginación se dispara a partir de la persistencia retiniana. La aparición del texto variaba entre lo visual y lo auditivo, es decir, se recitaba o se proyectaba, en castellano o en inglés, como reflejo doble del tema del disco que se interpretaba en ese momento. Por otro lado, es importante señalar que las herramientas de cualquier software, como el powerpoint empleado en este caso, ayudan a dotar de sentido el hermanamiento de literatura, fotografía y música: los tiempos de duración de las imágenes -ajustadas al ritmo de la música y al sentido del texto-, las superposiciones diversas de imagen y texto, los tránsitos, así como las entradas y salidas de las imágenes o los textos en momentos concretos, usando disoluciones, fragmentaciones, fugas, niveles varios de opacidades y transparencias, tanto con el texto como con las fotos, las repeticiones, los tamaños, bordes suaves, etc. Sólo como ejemplo menciono la potencia simbólica que ofrece un retrato de un hombre a caballo que se granula poco a poco hasta desaparecer en la pantalla negra mientras la letra nos habla de la muerte del cacique Pedro Páramo, siguiendo el lento compás del tema final del disco.

La decisión de incluir en esta actividad -en directo y simultáneamente- la versión musicada de *Pedro Páramo*, compuesta por Àlex Torío, y titulada [Ghosts of Comala](#), parte de la idea ya expuesta sobre el valor de la música y la relación del lenguaje con el silencio, pues estos temas son un engarce entre imagen y texto, una bisagra que además se inspira tanto en la novela como en las fotos para trasladar el mundo de Rulfo a otro lenguaje. Las letras compuestas por Àlex Torío, su modo rasgado de cantar, casi balbuciendo, cercano a Tom Waits, la melancolía (*The pale hostess*), la infancia perdida (*Kites*) a la par que la oscuridad funeraria de algunas melodías con notas disonantes -al final (*The wrong fair*) o en los arreglos de suspiros y violines (*Are you alive?*)- consiguen acercarnos a la locura de Juan

Preciado (*A lightness before death*), así como las reverberaciones lejanas de voces ininteligibles (*The wasted bed*), que imitan el aliento y el eco de espíritus, así como el estilo de ciertos pasajes, que recuerdan las melodías de los clásicos western (*Los Cristeros*) y sus paisajes, también por la repetición, los cambios de ritmo o la monotonía del mismo (*Riderless horse*), reproduciendo el caballo al galope, ya que se relata la muerte de Miguel Páramo, así como los coros de fondo que levantan un escalofrío de almas en pena, exactamente como un purgatorio. Todo ello ayuda a envolver de una visión muy personal y peculiar las imágenes de Rulfo, sin apartarse un ápice de lo que cuenta la novela, pues las letras de los 13 temas se construyen siguiendo la narración del texto, escogiendo ciertos episodios, pero partiendo claramente de la llegada de Juan Preciado a Comala y acabando con la muerte de Pedro Páramo. Los otros tres temas restantes son instrumentales y resultan muy apropiados para crear la atmósfera arriba apuntada, por lo que fueron aprovechados a este efecto en la experiencia llevada a cabo.

La estructura de la actividad, de unas 2 horas en total, se pautó de la siguiente manera:

3.1.1. *I come to Comala*

Se realizó un pase de fotos apoyando visualmente la letra del tema inicial del disco, *I come to Comala*. En la selección de fotos se priorizó ir a la par de la letra, como si lo que vemos a través de las fotos fuera lo que ve Juan Preciado cuando llega a Comala. Al iniciarse la actividad de esta manera, sin decir nada, es mayor el impacto visual de las fotografías, así como el rastro sonoro del primer tema del disco. Se intenta de este modo acceder emocionalmente al espectador/oyente sin conceptualizaciones previas, o, como se suele decir, situarlo en escena como si de un ejercicio de calentamiento se tratara.

3.1.2. *Lectura de fragmentos*

Se ofreció una selección de textos de la novela con proyección calculada de fotografías, y de fondo el tema instrumental *Are you alive?* La intención de este segundo apartado introductorio era relacionar de otra manera fotografía, texto y música. En este caso cobra mayor presencia el texto original de Rulfo y el sentido de lo que dice, por ello se leen en directo, en castellano y en voz alta, dejando espacios de silencio para que respiren las fotos y la música llene la sala. El texto se acompaña de otras fotografías diferentes a las proyectadas en la actividad anterior, pero “relacionadas” con el contenido del texto, mientras que la música viste el decorado de fondo. Un aspecto esencial para transmitir la obra de Rulfo, que además relaciona fotografía y texto, es que precisamente al seleccionar fragmentos y presentarlos como si se trataran de un *continuum*, no se está traicionando el hilo narrativo de la novela, ya que en esta la fragmentación y las elipsis forman parte de su sentido (de hecho decíamos que la novela fue escrita así), es decir de islas temporales que se expanden hacia el pasado y hacia el futuro, exactamente igual que sus fotografías: recuerdos atemporales, encapsulados, que contienen una conexión sin un orden claro.

3.1.3. *Exposición temática*

Exposición sobre los temas explicados en el apartado 2 de esta comunicación, con fotos proyectadas para ilustrarlos: vida y obra, las peculiaridades de la fotografía de Rulfo, los géneros fotográficos, las relaciones con la literatura...

3.1.4. Muerte de Susana San Juan

En esta fase, Àlex Torió y su banda tocan en directo el tema *The wong fair*. Aquí se optó por hacer un montaje siguiendo visualmente el ritmo de las campanas y el tema de la muerte mediante la elección de fotos en las que el motivo principal eran iglesias, cementerios, cruces, y la fiesta, aparte obviamente del “repicar” sonoro (música) y visual de las campanas (fragmentos de fotos rápidamente secuenciadas en un mismo plano). Al principio se proyectaba en fondo negro el tema, que hace referencia a la muerte de Susana San Juan, cuando empiezan las primeras notas imitando las campanas, pero todavía sin letra: “at dawn, people were awakened by the peal of bells from the belfry/ It was the morning of December eight, / it wasn’t cold, though it was grey”. Y al final, también en fondo negro pero ya sin música, se proyecta la versión castellana que hace referencia a ese momento de la historia: “Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo.”

3.1.5. Muerte de Pedro Páramo

Se oye el tema *Heap of stones*, con un tono lánguido que casa muy bien con el final, con la progresiva desaparición y con la muerte. El disco acaba con las mismas últimas palabras de la novela: “como si fuera un montón de piedras”, referenciando poéticamente la muerte de Pedro Páramo, mientras la proyección de fotografías opta por una selección y asociación más simbólica y sugerente. Considero que esta relación es legítima porque si algo tiene la prosa de Rulfo es una cualidad alusiva y sugerente que indirectamente apela a emociones oscuras, ocultas y enterradas en el subconsciente del propio artista, las cuales también están detrás del impulso que apretó el disparador de su cámara para captar ciertas fachadas, cascadas, árboles, montañas, cactus, etc. La última imagen –titulada “Nada de esto es un sueño”–, dos campesinos de espaldas que se alejan en un horizonte de cactus y sombras, se va empequeñeciendo y disolviendo en el negro final de la pantalla mientras suenan los últimos acordes reiterativos en volumen descendente.

3.1.6. La recreación fotográfica con fines artístico-comerciales

En este momento, una vez acabada la exploración por la obra de Rulfo, pasamos a una breve proyección y exposición por parte de Anna Galí de las fotos tomadas por ella misma en Corbera de Llobregat, que sirvieron para ilustrar el disco *Ghosts of Comala*. El interés de esta actividad para alumnos de fotografía radica en un doble aspecto. Por un lado, es una tarea artística y comercial, ya que se trata de un encargo para ilustrar un CD de música (no sólo la portada); es decir, que ellos pueden observar una manera práctica y creativa de ganarse la vida. Y por otro lado, pueden observar de primera mano el trasvase continuo que existe entre diferentes ámbitos artísticos, ya que se trata de unas fotografías originales, aunque tratadas con filtros, más que imitando el estilo fotográfico de Rulfo, recreando la atmósfera mutua que se desprende tanto de sus fotos como de *Pedro Páramo*: ruina, abandono, olvido, soledad, silencio. En su página web, Anna Galí ya nos ofrece un [pase de sus fotos](#) mientras suena el primer tema del disco, si bien se trata de un bucle, por lo que la función básica consiste en ver las fotos repetidamente, sin buscar ninguna concordancia temática de la letra del tema *I come to Comala* con lo que vemos.

3.1.7. El archivo Rulfo: charla con Ramón Reverte (RM)

Para acabar el acto, realizamos una charla con Ramón Reverte, editor de [RM](#), editorial autorizada para publicar la obra de Rulfo, tanto literaria como fotográfica, cuyo archivo custodia su familia en la Fundación que dirige Víctor Jiménez. En este caso, los asistentes

podieron conocer de primera mano el estado del archivo, su variedad y profundizar en las interioridades de la labor del editor creativo, sobre todo en relación a la publicación de la obra de Rulfo, que a día de hoy es un *work in progress* debido a la cantidad de imágenes disponibles.

3.2 Intervención en Institut-Escola Artistic Oriol Martorell (Enero-marzo de 2016)

El motivo de partir de los mismos elementos y adaptarlos a este Instituto viene dado porque se trata de una entidad pública única en Cataluña, que ofrece la enseñanza de los estudios generales -desde primaria hasta bachillerato- simultáneamente a los de música; de modo que los estudiantes que realicen todo el ciclo pueden acabar con la doble titulación de bachillerato y el título profesional de música, pudiendo acceder al conservatorio superior y/o a la universidad. No sólo el nivel musical sino también el artístico y el cultural está por encima de la media de la mayoría de centros públicos, lo cual permite plantear actividades de este tipo donde los alumnos suelen responder positivamente. En este caso, la intervención partía de la literatura, para después, dada la peculiaridad arriba explicada, centrarse en *Ghosts of Comala*, dejando así la fotografía como acompañamiento de fondo.

3.2.1. Lectura de la novela *Pedro Páramo*

Opté por tres niveles de relación de los alumnos con la obra de Rulfo. En el caso de 2º BAT hay unas lecturas impuestas por el Consell Interuniversitari de Catalunya y otras opcionales, y en este último ámbito del currículo elegí la novela *Pedro Páramo*, para ser leída fuera del aula y opcionalmente evaluada para subir nota. Mientras que en 4ºESO, teniendo los docentes plena libertad para programar las lecturas, la introduje de forma obligatoria y evaluable, pero leída y comentada en clase, a razón de una sesión por semana durante un trimestre. En los comentarios se trataba de que entendieran, aparte de los personajes principales, el especial ambiente de la novela: fantasmas, muertos y descripciones que les pudieran ayudar a relacionarla con la música y las fotografías.

3.2.2. Control de lectura e interpretación

Consistió en una serie de preguntas para dilucidar el alcance de comprensión de los alumnos, en lo que se refiere a los personajes principales y sus acciones y sobre las cuestiones que aquí nos atañen. Por ejemplo, se les pedía que explicaran por qué se dice que es una novela fantasmagórica, que determinaran la atmósfera poética con la que se describe Cómala (ruinas), o cuál era la función y el valor de los ruidos, ecos y sombras.

3.2.3. Concierto

En este caso, a diferencia de GrisArt y teniendo en cuenta el público (alumnos de música acostumbrados a conciertos), se optó por priorizar el disco *Ghosts of Comala*, el cual interpretaron íntegramente Àlex Torió y sus músicos. Tras una introducción por mi parte, insistiendo en que se fijaran en los aspectos tratados en clase en relación a la novela, el propio Àlex comentaba cada tema (contenido de la adaptación de la letra y sentido global en la novela). Elegí para proyectar una selección de fotografías similar aunque reducida a la realizada en la intervención en GrisArt, sin la lectura en voz alta de ningún texto, aunque añadiendo la proyección de algún fragmento durante los temas instrumentales y al inicio o final de algunos temas, para evitar el “ruido” simultáneo de textos, en inglés y castellano.

4. Resultados

4.1. Valoraciones pedagógicas

Creo que esta relación de fotografía, texto y música se puede perfectamente transmitir de forma interdisciplinar a alumnos de diverso background formativo, es decir, partiendo de sus conocimientos previos y llegando a un ámbito menos conocido por ellos. Y el caso Rulfo es ideal para llevar a cabo dicha tarea. Teniendo en cuenta la dificultad de la novela (opinión manifestada por los alumnos de 4ºESO, ya que naturalmente les costaba seguir el hilo argumental), y si bien no se trataba de hacer un estudio pormenorizado de los entresijos narrativos y del estilo de la misma, ni en el Instituto ni mucho menos en GrisArt, creo que la fotografía y la música ayudaron a acercarles un mundo tan especial como el de Comala.

Desde la óptica pedagógica, una carencia obvia de estas dos intervenciones aquí expuestas es la falta de feedback final, pues si bien en GrisArt hubo un coloquio final y en el Instituto Oriol Martorell las preguntas por parte de los alumnos durante la lectura fueron continuas, no contamos con una evaluación real de cómo unos y otros recibieron esta propuesta de unir literatura, fotografía y música.

En el caso del Instituto, a toro pasado es obvio que el concierto con proyección quedó como algo complementario y no bien integrado en la idea global, no sólo por la diferencia temporal sino porque las conexiones entre literatura, fotografía y música no se trabajaron suficientemente en bachillerato, si bien en 4º ESO sí se remarcaron los pasajes de la novela más relacionados con los otros dos medios de expresión.

4.2. Mejoras y propuestas

La comprensión y la devolución creativa es una de las prioridades de la nueva pedagogía del siglo XXI, por ello, de cara a posibles mejoras futuras en actividades de este tipo, me propondría que estas fueran más participativas y a ser posible más creativas. En un primer momento, en el caso de la vertiente literaria, sería positivo que fueran los alumnos los que buscaran fragmentos similares a los citados en el apartado 2, según unas claves que se les presentaran previamente. De modo que construyeran su propio *patchwork* junto a la selección de fotos que decidieran. Por otro lado, también en el caso del instituto, lo ideal sería potenciar que ellos mismos crearan a partir del mundo de Rulfo. En el caso de los alumnos de ESO y Bachillerato del Instituto Oriol Martorell, se les puede perfectamente pedir que elaboren la presentación, mezclando a su criterio fragmentos literarios, fotos y música. En este último caso lo ideal es que compusieran ellos mismos la música y la interpretaran en directo, pues en los dos últimos cursos, tanto en la materia de ‘Cultura audiovisual’, como en la de ‘Lengua castellana’, alumnos de 4º ESO y 2º Bachillerato ya han realizado con éxito otras actividades literario-fotográfico-musicales, –no relacionadas con la obra de Rulfo– en las que la parte musical, las fotografías y los textos eran 100 % de su autoría.

5. Conclusiones

Víctor Jiménez se muestra contundente respecto a la relación entre fotografía y literatura: “Él mismo (Rulfo) dijo que cuando hacía fotos estaba conjugando la realidad, mientras que al escribir creaba ficciones. Por si había alguna duda, ya está zanjado”. Hay un Rulfo narrador y hay otro Rulfo fotógrafo, y él mismo priorizaba la imaginación: “La realidad no me dice nada literariamente aunque pueda decírmelo fotográficamente” (en Válcárcel: 6). Si bien, también

ha quedado claro que, tal como la denomina Euduro Rivera, en su obra hay una *transpoética*, “rostros múltiples de una misma pulsión creadora” (en Rulfo, 2001: 27). Del mismo modo, Nuria Amat considera que palabra e imagen corresponden en Rulfo al mismo impulso creativo, que las imágenes fotografiadas forman parte de su obra textual; en cierta manera, las fotos son radiografías de los textos, “las imágenes fotográficas ayudan al alumbramiento. Son semáforos de la conciencia narradora” (Amat: 4465). Sus fotos no son narrativas, pero, como de toda fotografía, perfectamente podría germinar una historia.

A pesar de que haya quien considere que es un sacrilegio unir fotos y textos, sobre todo porque Rulfo nunca lo hizo ni lo pretendió (de hecho ni pensó en pies de foto), yo insistiría en las confluencias literario-fotográficas aquí remarcadas, puntualizando que cualquier asociación de palabras e imágenes de la propia obra de Rulfo debe entenderse como un juego, para destacar que, siendo dos lenguajes diferentes, tanto sus fotos como sus cuentos y *Pedro Páramo* nacen de una misma visión poética de México, y que por lo tanto, buscando esa atmósfera común, no se trataría de establecer vínculos referenciales directos: no se pueden leer las fotos a partir de la novela (ni en temas ni en paisajes), pues incluso el propio Rulfo dijo que los paisajes de Comala no existen, que eran inventados y no se podrían fotografiar.

Finalmente, considero muy positivo, en el plano pedagógico, acercar a alumnos tan diferentes a la tradición de las artes hermanas; y en relación a Rulfo, ayudarles a percibir la unidad poética mencionada, sobre todo teniendo en cuenta que el autor del material literario y el fotográfico fue la misma persona, pues las colaboraciones de artistas diferentes ya son harina de otro costal. Las dos experiencias pedagógicas pretendían precisamente partir de uno de los dos polos para llegar al otro, música mediante. La asociación de fotografía y literatura pretende educar en una tradición humanista en la que se prioriza la expresión de ideas y emociones, y los medios se eligen y se adecuan partiendo siempre de las necesidades del artista y de las peculiaridades de cada medio de expresión para usarlo lo más efectivamente posible.

6. Referencias

- AMAT, N. (2003). *Juan Rulfo*. Barcelona: Editorial Omega. [Documento Kindle].
- BARTHES, R. (1992). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BERECOCHEA, X. (jul-dic., 2004). “Presencia ausente. Juan Rulfo fotógrafo”, en *Fragmentos*, nº 27, Florianópolis: Universidad Fdl. de Santa Caterina. Pàgs. 85-92.
- FUENTES, C., et al. (2001). *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- JIMÉNEZ, Víctor, VITAL, Alberto, ZEPEDA, Jorge, (Coords.), (2006), *Triptico para Juan Rulfo*, México DF: Editorial RM.
- LÓPEZ AGUILAR, E. (13 de marzo de 2011). “La imagen desolada en la obra fotográfica de Juan Rulfo”, en *La jornada semanal. Arte y pensamiento*, nº 836. Recuperado en <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/13/sem-enrique.html> [Consulta: 6/08/17]
- MARCIAL PÉREZ, D. (10 de abril de 2017). “Las fotografías de Juan Rulfo inauguran los actos de su centenario”, en *El País*, Madrid.
- PAZ, O. (1993). *El laberinto de la soledad*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- RIVERA GARZA, C. (2017), *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Barcelona: Literatura Random House. [Documento Kindle].
- ROFFÉ, R. (2012), *Juan Rulfo. Biografía no autorizada*. Madrid: Fórcola. [Doc. Kindle]
- SOLER SERRANO, J., RULFO, Juan (17 de abril de 1977). *A fondo*. Madrid. Recuperada en <https://www.youtube.com/watch?v=V74yJztkx-c> [Consulta: 10/08/17]
- ORTUÑO, A. (febrero 2017). “Una semblanza de Juan Rulfo”, en *Centenario Rulfo. Mercurio*, nº 188. Sevilla: Fundación Jose Manuel Lara.
- PONIATOWSKA, Elena (febrero 2017). “Una semblanza de Juan Rulfo”, en *Centenario Rulfo. Mercurio*. nº 188. Sevilla: Fundación Jose Manuel Lara.
- PRIETO, A. (2014). *Ventanas, espejos y sombras. Imagen análogica y textualiad en la obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle*. Zaragoza: PUZ.
- RULFO, J., TARSICIO VALENCIA, S. (1995). *Juan Rulfo fotógrafo*, Medellín: Taller El ángel editor Ltda.
- RULFO, J. (1983). *Inframundo. The México of Juan Rulfo*. Monterrey: Ediciones del Norte.
- (2001). *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Barcelona: Lunwerg Editores,
- (2002). *Juan Rulfo. Letras e imágenes*. México DF: Editorial RM.
- (2009). *Juan Rulfo. Oaxaca*, México DF: Editorial RM.
- (2010). *100 fotografías de Juan Rulfo*. México DF: Editorial RM.
- (2011). *El gallo de oro*. México DF: Editorial RM.
- (2012). *Pedro Páramo*. Madrid: Editorial Cátedra.
- (2013). *El llano en llamas*. Madrid: Editorial Cátedra.
- SALVADOR, A. (febrero 2017), *Centenario Rulfo. Mercurio. Nº 188*. Sevilla: Fundación Jose Manuel Lara.
- SONTAG, S. (1979). *On photography*. London: Penguin Books.
- TATARD, B. (1994). *Juan Rulfo Photographe. Esthetique du royaume des âmes*. Paris: L’Harmattan.
- TORRES, P. (8 de abril de 2017). “Rulfo, o el purgatorio entre vida y muerte”, en *ABC Cultural*, nº 1277. Madrid. Págs. 4-5.
- VALENCIA, F. J. (2005). *Pedro Páramo de Juan Rulfo. Murmullos, susurros y silencios*, Bogotá: Común Presencia Editores. [Documento Kindle].
- VITAL, A. (2004). *Noticias sobre Juan Rulfo*. México DF: Editorial RM.