

México en clave cultural

Por Lautaro Marcelo Cossia

Licenciado en Comunicación Social, Escuela de Comunicación Social, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario (UNR)

Sumario:

Este trabajo se propone abordar aspectos paradigmáticos de la contemporaneidad mexicana recurriendo al análisis de la obra literaria y fotográfica producida por Juan Rulfo entre los años 1950 y 1955. Apoyándonos en la hipótesis de que ambos campos estético-ficcionales sustentan pretensiones referenciales, buscamos comprender de qué modo las estrategias discursivas y los mecanismos de representación utilizados llevan las marcas de aquellos factores estructurales condicionantes en la historia de México. No porque esas marcas atestigüen correspondencias con hechos del pasado que por su complejidad merecen otro rigor epistemológico; sólo con el propósito de hallar en esa maraña discursiva elementos que vinculados a una red de asociaciones de sentido contemplan variados elementos significantes de una época. Por lo dicho, consideramos que interpretar la obra rulfiana desde una perspectiva de larga duración echa luz sobre ese universo discursivo rico en significaciones históricas.

Descriptores:

modernización - intertextualidad - imaginación productiva - representación - significación

Summary:

This article seeks to study paradigmatical issues of contemporary Mexico through the analysis of Juan Rulfo's literary and photographic work between 1950 and 1955. Holding the hypothesis that both aesthetical and fictional fields sustain referential claims, we intend to understand how the discursive strategies and the representational mechanisms employed by Rulfo carry the traces of those structural factors that conditioned Mexico's history. We won't look at this traces as correspondent with past facts, since their complexity deserves different epistemological rigour; only with the purpose of finding, in that tangled discursiveness, significant elements of that period. Thus, we find that the understanding of Rulfo's work from a long-term perspective enlightens that discursive universe, rich in historical significations.

Describers:

modernization - intertextuality - productive imagination - representation - signification

Introducción

Intentar abordar aspectos paradigmáticos de la contemporaneidad mexicana recurriendo al análisis de diferentes campos estético-ficcionales supone dificultades intelectuales y metodológicas que exceden las competencias del autor de este ensayo. Aclaración que no lo exime de responsabilidades sino que permite enfrentar la tarea al amparo de un presupuesto harto manifiesto en los distintos claustros académicos: el dialogo interdisciplinario constituye un desafío ineludible puesto que prefigura la imagen de un estudiante pasible de constituirse en agente activo de la comunicación social. Esto es lo que se desprende del interés académico por "*visualizar el 'estado del arte' de los conocimientos implicados en los distintos espacios*" que conforman la carrera y uno de los motivos por los cuales se realizó el Seminario de Formación y Actualización Docente durante el año 2005. No son, sin embargo, las problemáticas actuales en el campo de la comunicación y la ausencia de vertebraciones sólidas entre los diferentes universos formativos razones que justifiquen extrapolaciones disciplinarias que, en nuestro caso, reduzcan la comprensión de sucesos históricos a representaciones simbólicas. De allí los peligros de nuestra empresa.

Si lo que hoy se discute es la aventura editorial de comprimir complejos acontecimientos de nuestro pasado en explicaciones capaces de asegurar *origen y causalidad*, no menos pertinente es que nos pongamos a resguardo de posibles desmesuras interpretativas que pretendan, sin más, homologar las diversas luchas sociales y políticas que se sucedieron en la historia de México desde la independencia hasta nuestros días. Circunstancia que nos obliga a una generalización que nos exculpe de cualquier extravío: toda caracterización que podamos realizar no hará más que cernirse a ejes temáticos que intentarán ofrecer grandes líneas de análisis del devenir histórico latinoamericano.

Tomándonos de esta premisa se intentará una lectura de México persiguiendo las marcas inscriptas en la obra literaria y fotográfica de Juan Rulfo entre los

años 1950 y 1955, período en que publicó la novela *Pedro Páramo* y el libro de relatos *El llano en llamas* y lustro del que data buena parte de su abundante registro visual. A partir de un corpus de veinticinco imágenes-fotos distribuidas entre paisajes y retratos, géneros que se nutren de imperativos formales y temáticos específicos, y sus algo más de trescientas páginas buscaremos escarbar en algunas particularidades mexicanas, raíz del cruce pragmático entre lo histórico y el análisis textual. Urge decir sin embargo que sería un craso error suponer que la vinculación posible entre ambos aspectos de su producción artística nos permitirá aprehender singularidades que huyen a una temporalidad precisa. Restringir la obra de Rulfo a significados particulares supondría así una mutilación engañosa, puesto que la belleza poética de sus trabajos nos arroja al mundo de los sentidos múltiples. Transgrede los márgenes de una problemática histórica, escapa a lo universal y convoca interrogantes que molestan por su perpetua actualidad: *murmulllos del pasado que persisten en el presente*.

Al rastrear en esa compleja maraña discursiva no se pretende buscar correspondencias tranquilizadoras entre hechos que por su complejidad histórica merecen otro rigor analítico. Sólo se intenta comprender escritos e imágenes en cuanto estas puedan tener de significación histórico-político. Mirar el pasado de México desde una perspectiva de larga duración supone abordar conflictos que parecen irresueltos. Uno de esos factores es la existencia de culturas indígenas densamente pobladas. Parece entonces imprescindible adentrarse en la contemporaneidad mexicana ya que su estudio supone enriquecer de matices lo realizado por Rulfo. Resulta asimismo comprensible que la inasibilidad de la obra rulfiana no nos inhibe a la hora de establecer como hipótesis que una amplia indagación de lo sucedido en *tierras aztecas* nos brindará elementos para migrar de lo estético a lo político. Dialéctica fundada en aquel aserto que supone que solamente una conciencia política relevante transforma imágenes y palabras en signos de otra cosa. Asir la producción de un artista, cualquiera sea,

a este registro, no pretende ocluir su creatividad confinando la multiplicidad de sus lecturas a límites geográficos, avatares sociales, sostenes ideológicos o precisiones culturales. Acaso todo lo contrario: permite analizar su realización vinculada a una red de asociaciones de sentido que contemple los variados elementos significantes de una época.

Lo histórico en un artista inasible

"En las fotografías de Rulfo no hay el reflejo de un tiempo detenido, sino un reflejo del dolor, del vaciamiento producido".
Jonathan Rovner

En 1917 la revolución mexicana enfrentaba momentos decisivos. La extendida guerra campesina por la posesión de la tierra comenzaba a ser encauzada con la redacción de la nueva Constitución Nacional. En ella se incorporaron herramientas que pusieron de relieve la pretendida reforma agraria y una serie de reivindicaciones de tono nacionalista, como la repatriación de las riquezas del subsuelo, cuyo propósito fue institucionalizar un país corroído por conflictos ancestrales actualizados en disputas facciosas. Ese mismo año nació Juan Nepomuceno Carlos Pérez Vizcaino, luego immortalizado como Juan Rulfo. Los últimos coletazos de revueltas campesinas acompañarían su infancia en la región de Sayula, estado de Jalisco. Tiempo después el asesinato de su padre lo llevaría a un orfanato en Guadalajara, del cual salió para cultivar soledad y nostalgia y entrar en contacto con etnias apartadas por el avance urbano. De esa época datan la mayoría de las fotografías que dio a conocer recién en 1980, seis años antes de su muerte. Rulfo se desempeñó como crítico de arte, historiador de la arquitectura, guionista de cine y funcionario en el Instituto Nacional Indigenista. La singularidad de su obra literaria tuvo el reconocimiento de sus contemporáneos, y escritores como Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez no dudaron en reservarle un lugar privilegia-

do en las letras hispanoamericanas. Elementos todos que nos invitan a recorrer junto a él aspectos centrales de la historia de México.

Tal como lo detallan Cardoso y Pérez Brignoli, *"la transición al nuevo orden colonial quedará completada, en casi todos los países latinoamericanos, hacia fines del siglo XIX"*.¹ Formalizada la independencia política en 1821, México sufrió incontenibles conflictos sociales que, en buena medida, se explican desde una perspectiva de *longue duree* que tenga en cuenta aquellas *"estructuras dotadas de tan larga vida que se convierten en elementos estables de una infinidad de generaciones, obstruyen la historia, la entorpecen, y por lo tanto determinan su transcurrir"*.² Resumiendo las permanencias trabajadas en detalle por Alberto Pérez pueden señalarse: población y culturas indígenas, vínculo y apropiación de la tierra, colonialismo religioso, nacionalismo de fuerte impronta antinorteamericana.³ Aspectos centrales para un análisis estructural que ponga de relieve las diferencias regionales y las singulares características que adquiere el capitalismo periférico en el llamado proceso de modernización mexicana.

Hasta 1850 el bandolerismo, la fragmentación económica y las contradicciones de las clases dominantes constituyen una conjugación violenta que terminó con la pérdida de grandes espacios territoriales anexados por los Estados Unidos. Serían finalmente los reajustes imperiales de mediados de siglo antes que la condición heredada de la colonia los que terminarían impulsando a los países latinoamericanos a la producción de materias primas. Proceso que en México es acompañado por reformas liberales que en nada impidieron el beneficio de sectores terratenientes conscientes de la ubicación en el sector primario que le asignaba la división internacional del trabajo y de aquellos grupos que volvieron efectiva la vinculación del país a los mercados mundiales.

La Ley de Vagancia promulgada en 1857, junto con la creación de la Policía Federal y la guardia de seguridad, venían a reforzar la Ley de Juárez dictada dos años antes y a sustentar la posibilidad de llevar a cabo

aquello que ordenaba la Ley de Lerdo: nacionalización de los bienes del clero acumulados en tres siglos de dominio colonial y apropiación privada del patrimonio ocupado por las comunidades indígenas. La arbitrariedad en el reparto y venta de tierras tuvo como consecuencia inmediata su concentración en grandes latifundios y la expulsión de los antiguos comuneros, obligados a incorporarse al mercado laboral o a emigrar hacia las regiones menos explotadas del país por la composición deficitaria del suelo. La Constitución Nacional dictada en 1857 también estableció el fin del catolicismo como religión oficial. Fruto de estos cambios nacieron años después las revueltas *cristeras*, brutales motines sociales que los fanáticos de Cristo Rey extendieron durante décadas en señal de resistencia divina.

La llegada de Porfirio Díaz y su séquito de *positivistas* al poder en 1876 le confiere una dinámica inusual al desarrollo capitalista en México. Marca, también, el dinamismo de la destrucción de la cultura y tradiciones de los pueblos originarios. Sin embargo, el vértigo del capitalismo a escala mundial y las relaciones de fuerza que en él se engendran no son ajenos a los movimientos contestatarios que sus injusticias disparan. A treinta y cuatro años de su instalación, la implisión del porfiriato llegó acompañada por el deterioro mundial de la economía y el levantamiento de heterogéneas masas de campesinos que surcaron todo su territorio. En 1910 da inicio la llamada Revolución Mexicana.

De acuerdo al estudio realizado por Adolfo Gilly, la rebelión campesina expone la lucha de diferentes facciones burguesas tanto como la participación estratégica de intereses norteamericanos que, amparados en la idea de conservar la ley y el orden, supieron controlar la circulación de armas entre los grupos enfrentados.⁴ México, el vecino revolucionado, era por entonces uno de los principales proveedores de petróleo en Latinoamérica, y Estados Unidos, erigido en una de las principales potencias del mundo, no desatendió el conflicto desatado luego de la descomposición del régimen de Porfirio Díaz. Prolongadas luchas se sucedie-

ron por espacio de una década signada por continuos avances y retrocesos respecto de la imposición de un rumbo preciso. En 1911 los acuerdos celebrados en Ciudad de Juárez parecieron un primer mojón del tránsito hacia la pacificación. Sólo un espejismo si tenemos en cuenta que el movimiento encabezado por Emiliano Zapata nunca depuso las armas en señal de franco rechazo a los acuerdos liberales.

No obstante debe consignarse que la paulatina institucionalización del país se valdrá de la mística revolucionaria para esconder los escasos avances logrados por los campesinos. Así lo entendió Horacio Cíaardini al sostener que *la evocación retórica de la contienda pasada, serviría cada vez más como instrumento político para ocultar lo poco que en realidad cambiaba*. Afirmación que no esgrime inmutabilidad social y silencioso regreso a formas prerrevolucionarias sino que tiene el propósito de señalar los límites impuestos al apetito autonomista del campesinado. A esos límites se refiere Gilly cuando precisa que la revolución destruyó el viejo estado de los terratenientes y la burguesía exportadora y estableció un nuevo estado burgués. Garantizado el cuidado de la propiedad privada a través de la Constitución de 1917, pasó a ser la pequeña burguesía quien ejercería de ahí en más el control de los resortes estatales como palanca de acumulación capitalista. La amputación de los añejos beneficios con que contaba la clase terrateniente, cuyos resabios buscaron amoldarse a los cambios sociales que se vislumbraban desde el inicio mismo de la modernización, determinaron la entrada de México en una nueva fase histórica.

Habría que aguardar, empero, hasta después de la crisis mundial de 1929 para que el reparto de tierras tuviera mayor eficacia. México, país montañoso con sólo un tercio de su suelo cultivable, sufrió ligeras modificaciones con la asunción presidencial de Lázaro Cárdenas, uno de los primeros exponentes de los gobiernos *populistas* latinoamericanos. Ampliamente discutido, sea por la adjudicación de valores altruistas adheridos, sea por la adición de estigmas que conlleva, no puede negarse que el tér-

mino populismo, en tanto categoría histórica, ha sintetizado "algunas de las características de los gobiernos que le sucedieron a la crisis del estado oligárquico-liberal"⁵ afectados por los procesos de migración interna, rápida urbanización y decisiones de tinte nacionalistas sustentadas en el principio de industrialización de su economía. El gobierno de Cárdenas acompañó la distribución de tierras con la realización de una red de dotación de regadío y la creación del Banco Nacional de Crédito Ejidal, medidas reformistas con las que se proponía favorecer el desarrollo de pequeños productores al tiempo que la economía mexicana se diversificaba luego de que se borrarán las ventajas comparativas fruto del derrumbe de los precios de los productos primarios. Viraje que hacia 1940 comienza a derrapar empujado por una realidad que se subordina nuevamente a los reclamos estadounidenses. Ávila Camacho, ungido nuevo primer mandatario, celebra un acuerdo con Roosevelt y ata el desarrollo mexicano a los intereses del gigante del norte. La culminación de la Segunda Guerra Mundial encuentra a México subordinado al poder hegemónico de Estados Unidos, indiscutido líder de Occidente.

La brevedad de estas citas históricas con las que procuramos llegar al tiempo de producción rulfiana abunda en hiatos y cortes abusivos. Su primera consecuencia es la linealidad, tan carente de matices como de referencias que enriquezcan la compleja inserción de México a escala mundial. Carencia que no podrá solucionar el análisis de la obra de Juan Rulfo, testimonio imaginario inspirado en aquello que "vi y escuché en mi pueblo y entre mi gente".⁶ Un recorrido pretendidamente histórico merecería una rigurosidad crítica de la que aquí se prescinde aunque intentemos fundir arte e historia. Es que tanto la literatura como la producción fotográfica nos proyectan a espacios humanos que no pretenden únicamente reflejar lo sucedido. Antes subvierten la relación temporal cuya significación aparece como una apuesta futura. La escritura y la imagen-foto cumplen su función simbólica constituyéndose en "representaciones encadenadas que instauran ciertos recorridos interpretativos, pro-

pios del universo cultural al que pertenecen".⁷

Textos y fotografías ofrecen un juego abierto a las interpretaciones, tal lo entendido por Rulfo cuando responde a quienes lo cuestionaban por el aparente sin-sentido de sus obras: "No tengo nada que reprocharles a mis críticos. Era difícil aceptar una novela que se presentaba con apariencia realista, como la historia de un cacique, y en verdad es el relato de un pueblo: una aldea muerta en donde todos están muertos, incluso el narrador, y sus calles y campos son recorridos únicamente por las ánimas y los ecos son capaces de fluir sin límites en el tiempo y en el espacio".⁸ El escritor mexicano da cuenta del mundo desolado que transita y en el que ha vivido. Devastación humana y geográfica para la cual no encuentra explicación: "No puede atribuirse a la revolución. Fue más bien una cosa atávica, una cosa del destino, una cosa ilógica".⁹ Acaso por ello se refugia en lenguajes que le permiten crear otra realidad. "Ser artista -señala Luis Felipe Noé- es tener esa capacidad de trasladarse a un campo ficcional en donde el mundo se denomina de vuelta". La fotografía como arte sólo es concebible a partir de la existencia de un repertorio formal específico que incluye el encuadre, los efectos, la distancia focal, los matices tonales, el montaje. A ello debe sumarse la organización de la imagen, los imperativos temáticos y formales de género.¹⁰ Con esos elementos busca plasmar la invisibilidad a la que fueron arrastrados los pueblos indígenas. Recursos también volcados al retrato de páramos inhóspitos por donde deambulan espectros y ausencias. Los tonos elegidos son lúgubres. La prosa describe algo más que quieta desolación:

"-¿Conoce un lugar llamado Comala?

-Para allá mismo voy.

Y lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso, hasta que pareció darse cuenta de que lo seguía y disminuyó la prisa de su carrera. Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros.

-Yo también soy hijo de Pedro Páramo- me dijo

Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar.

Después de trastumar los cerros, bajamos cada vez más- habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo".¹¹

Es la muerte que sobrevuela la carroña. Las imágenes registradas por su cámara parecen devolverle vida a los fantasmas que recorren su literatura. Muertos vivos retratados por su lente. La ausencia de colores y la abundancia del negro y distintas tonalidades del gris trasluce la atmósfera mortecina de Comala. El color es información, y el negro de Rulfo hace juego con la muerte, "plasma el otro lado de la vida",¹² y atrapa lo fantasmagórico visto desde la vinculación traumática de "las reglas del más acá en su relación con el imaginario orden del más allá".¹³ "Las personas retratadas por él, al igual que sus personajes, han sido despojadas de la tierra, de la identidad e incluso de la vida por las fuerzas a las que el autor da consistencia pero deja sin explicar. ¿Y qué significa esto sino el mundo mismo presentado en sus relatos?", afirmación de Yoon Bong Seo que nos lleva nuevamente a preguntarnos por aquellas condiciones estructurales que modelan la historia mexicana.

La aparente incongruencia entre el milenario y masivo asentamiento de sociedades campesinas y la escasa productividad de sus tierras son de gran valor explicativo a la hora de analizar la furia española y el desarrollo posterior del capitalismo. "La capacidad de esas sociedades para organizar y controlar la mano de obra en forma masiva"¹⁴ fue utilizada primeramente por el poder colonial, extremadamente dependiente del trabajo indígena en una economía poco capitalizada. De esta manera, concluye Pérez, la supervivencia de las aldeas indias era funcional a las necesidades de los sectores dominantes beneficiados por el pago de tributos y el aprovechamiento servil de los campesinos. De allí la subsistencia de las comunidades indias hasta bien entrado el siglo XIX, cuando el ímpetu modernizador arrasó dichas reparticiones sin prescindir del trabajo indígena. El Porfiriato que siguió al Imperio de Maximiliano de Habsburgo y la República

Restaurada desatendió en los hechos los principios liberales formalmente establecidos y constituyó un poder central que en lo económico favoreció la inversión extranjera con el propósito de fomentar la agricultura de exportación y la industrialización de zonas urbanas. Proyecto sustentado ideológicamente en el esencialismo racista de la época y en la concentración de la propiedad de la tierra, tanto que en 1910, año en que da inicio la Revolución, el 95 % del suelo comunal había sido apropiado por manos privadas.

La *lucha revolucionaria* no sólo enfrentó a campesinos y residuos burocráticos de la *dictadura progresista* de Díaz, antes hizo explícita la disputa de intereses irreconciliables entre los distintos sectores alzados en armas. De un lado, el agrarismo, en sus diferentes expresiones, con sus reclamos de autonomía y libertad. Del otro, los constitucionalistas que tuvieron originalmente al presidente Madero como representante de la burguesía nortea y de la democracia liberal avasallada por Díaz y los exégetas del positivismo. Más de un millón de muertos fue el número de víctimas que dejó la contienda, entre ellos Emiliano Zapata, máximo emblema de los campesinos, bandera de la lucha que hoy prolonga el pueblo indígena atrincherado en las selvas chiapanecas. Entre aquel largo millón de víctimas y la actual resistencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, la cámara de Rulfo. Su pluma evasiva. La lente fñando el desamparo impregnado en rostros endurecidos, cuerpos agrietados. En paisajes erosionados por el viento incesante. Lo que en otros podría suponer un muestreo arqueológico, en Rulfo se vuelve documento social. Primer uso que hacemos de su fotografía. El documentalismo nos permite recuperar un código histórico. Nos hace notar una ausencia. Entonces se transforma en evidencia. "Las imágenes son una imprescindible fuente documental del pasado",¹⁵ afirmación de Andrea Jáuregui que nos conduce a las especificidades del dispositivo fotográfico antes de caer presos del realismo conferido en sus comienzos.¹⁶

Jáuregui no entiende, como podría suponerse, que la fotografía es una reproducción mimética de lo real,

tal la visión originaria conferida a esta nueva forma de creación óptica. La autora se refiere a las imágenes como documento social en tanto se entienda la representación que se hace del referente fotografiado. Concesión que estima obra de los historiadores del arte. ¿Qué es entonces lo que hace que una fotografía pueda definirse como "una imprescindible fuente documental" cuando sabemos que no es un análogo objetivo sino "uno de los innumerables modos, todos convencionales, de representar la realidad"? Su función indicial. Esta especificidad es la que permite distinguir el ícono fotográfico de otros íconos analógicos. Dice Barthes: "La fotografía testimonia que lo que veo ha sido".¹⁹ No se puede negar que la cosa haya estado allí. Punto de vista también sostenido por Scheaffer: "La información fotográfica es esencialmente de tipo indicial y como tal debe ser definida como hecho receptivo que instituye una relación referencial entre el impregnante y su imagen".¹⁹

Dicha caracterización nos obliga a boyar alrededor de su eficacia informativa sin comprometer nuestra visión política de la imagen-foto. La fotografía opera en ese nivel como una "tabula rasa, como el resultado de una operación de registro paradójicamente ciego a la interpretación que suscita".²⁰ Muy distinto sería hablar de la intencionalidad emisora. Aquella que nos traslada al terreno del mensaje. Si en la obra de Rulfo no hallamos únicamente testimonios visuales de algo que ha ocurrido es porque reconocemos en ella un acto comunicacional complejo. La producción artística de Rulfo desborda el valor documental de las fotografías. Incomoda y obliga un análisis interpretativo de esa imagen del tiempo. Esa evidencia detenida. Tarea hermenéutica que permite vivificar el presente toda vez que sacudamos el carácter inerte impregnado a la Historia. Existiría solamente indolencia si nos rehusamos a interpretar lo fotografiado. La obra rulfiana invita a un juego de lecturas que le otorguen sentido ya que la sola realidad parece insuficiente. El ambiente petrificado de su obra interpela al presente. Algo ya han insinuado estas líneas. Lo que sigue será nuestra mirada del cruce entre la fotografía y la literatura del artista mexicano.

Interpretando a Rulfo

"La fotografía afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa (el 'eso ha sido' de Barthes), pero no nos dice 'esto quiere decir tal cosa'. El referente es presentado por la foto como una realidad empírica, pero 'blanca': su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen".
Philippe Dubois

Ni la fotografía de Rulfo tiene la obsesión del ilusionismo mimético ni su literatura cae en la representación realista. Primera certeza que guía nuestro análisis. Otra establece la presión que los acontecimientos provocan en la realización artística. El verbo presionar nos otorga precisión puesto que describe "la relación de aceptación y rechazo, de persistencia de lo anterior y emergencia de lo nuevo que caracteriza las relaciones entre el arte y la historia que le es contemporánea".²¹ La última se fija en los modos que encuentra (condicionan) el arte para transmitir un mensaje: "Escribir es sondear y reunir briznas / o astillas de experiencia y memoria / para armar una imagen determinada, / del mismo modo que con pedacitos de hilos de diferentes colores, / combinados con paciencia, / se puede bordar un dibujo sobre una tela blanca".²² Las tres pueden condensarse y repelerse en una frase escrita por Rulfo a treinta años de haber publicado Pedro Páramo: "... (lo realizado no fue otra cosa que) una transposición de los hechos de mi conciencia".²³

Rulfo intenta testimoniar el mundo que percibe con las armas del arte. Documenta la realidad, pero al hacerlo artísticamente la recrea. Como denuncia es a la vez anacrónica y futura. Excede la crónica de su contemporaneidad. Sus fotografías parecen subvertir el noema barthesiano: antes que testimoniar lo "que ha sido" manifestarían lo "que han dejado (de nosotros)" y lo que "puede seguir pasando". Lectura política que obtura el distanciamiento temporal entre la impresión de una imagen y su recepción. No hay certeza de que lo que se muestra haya pasado. De hecho, sigue suce-

diendo. El momento evanescente grabado en la imagen puede, desde esta visión, ser receptado como configuración de lo actual. Pone en funcionamiento la subjetividad del observador, interprete del mensaje.

Si la llamada Revolución Mexicana ha servido, desde la culminación misma de aquellos días aciagos, como fundamento retórico de la burguesía triunfante, la representación rulfiana parece contradecir el molde oficial. Montados en la narración que legitima la huida del porfiriato y el triunfo épico de los revolucionarios, a secas, el discurso oficial ha intentado desarticular el registro de los intereses antagónicos no siempre manifiestos pero presentes en la contienda. La falta de distinción entre las diferentes fuerzas enfrentadas, primero con el régimen senil encabezado por Díaz y luego entre sí por la orientación de la rebelión desatada, acude al mito revolucionario que persigue homogeneizar propósitos y aletargar pasiones contrapuestas. Supuesto que permite que la llamada burguesía revolucionaria "no obtenga consenso para su régimen en cuanto burguesía capaz de dirigir la nación, sino en cuanto revolucionaria heredera de la tradición".²⁴

Los diferentes estudios sobre la época han procurado desamortizar ese legado denunciando la instrumentación de aquellos hechos históricos. Discusión que ha llegado incluso a cuestionar la pertinencia de la denominación Revolución Mexicana. Sin abundar en detalles diremos que son los factores de larga duración señalados, junto con los avatares del último período decimonónico, los que sustentan la eclosión mexicana y permiten, por vía de una prolongada guerra civil, la reestructuración capitalista y el reemplazo del estado oligárquico. De ahí, a nuestro criterio, la justicia de Gilly al hablar de aquella gesta como una revolución interrumpida. (Esta apreciación nos obliga a realizar una digresión aclaratoria. Lo que a nuestro criterio termina de hundir a la gerontocracia liderada por Díaz es la crisis orgánica en la que se ve sumida el capitalismo mexicano y no la conciencia proletaria, tal la presunción contemplada por el modelo clásico. Situación que no intenta ningunear la tradición levantista de los movimientos indígenas ni olvidar los fla-

mantes esbozos revolucionarios del magonismo en 1906 o aquellos otros contemplados en el Plan de Ayala de 1911.²⁵ En cualquier caso supone marcar las dificultades de triunfo del ideario revolucionario). Las reformas introducidas en esta nueva fase tenderían de este modo a la organización de "un sistema jurídico-político de conciliación entre las clases sociales bajo la dirección del estado moderno".²⁶ Adecuación necesaria luego del ingreso violento de las clases populares en la política y base de la dominación social ejercida en las décadas sucesivas.

Lo que hace Rulfo una veintena de años después es centrarse en las ruinas del infausto acontecer histórico. Hay una identidad vital sepultada, de allí que los colores informen lo acontecido: "La fotografía nocturna tiene como objeto el poder plasmar el otro lado de la vida. El sueño, hermano de la muerte, que ofrece un marco de color sin colores: el gris, el negro".²⁷ En sus relatos así como en su novela aparece, recurrentemente, la misma escena: personajes que como símbolo de una época han transitado de la rebeldía al olvido. Cortes generacionales que resquebrajan toda reminiscencia festiva. No hay resignación ni puro tragicismo. Sólo alegorías de un estado de cosas que tienen la virtud de estrechar pasado y presente, efecto de la permanente resignificación de la obra. Juan Preciado, hijo, como todos en Comala, del cacique Pedro Páramo, describe su primer encuentro con ese pueblo fantasma en el que alguna vez su madre fue feliz.

"Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aun las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol.

Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer.

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer

mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer".²⁵

Rulfo no explica, pero el detalle lírico de su obra le confiere densidad a la imagen proyectada en la muestra. Comala ha dejado de ser el refugio vital del que hablaba Dolores Preciado:

"Hay allí, pasando el puerto de Los Calimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche".²⁶

Nada queda de aquella visión mítica atesorada en el recuerdo. La persigue en su lecho de muerte y la trasmite al hijo como un legado que lo trasladará a sus orígenes. Ayer había vida en Sayula. La biografía de Rulfo es convocada por el retrato de la escena. Nació en esos parajes aislados, zona de predominio maya donde las ideas revolucionarias tardaron en llegar, cuando las paredes aun no estaban "teñidas por el sol del atardecer" que preanuncia la muerte. El eco de sus pasos es el signo mismo de lo ausente. Retumban desolados. Gunther Blessing sostiene que el uso literario de esas resonancias constituyen una estrategia discursiva que sirve para espesar aun más la atmósfera descripta: "La sinestesia audaz 'ecos de las sombras' son una metáfora de audacia. Tanto el eco como la sombra no tienen vida propia, existen tan sólo en un rango inferior, de segunda mano; alguien o algo tiene que producirlos o evocarlos".²⁷

Cualquiera que se enfrente con la obra de Rulfo podría tentarse y encasillarla. Documento de una época. Arte visual que secundariamente manifiesta lo social. Literatura esteticista. Narrativa metafórica. ¿En qué podríamos fundar la escisión entre lo documental y lo artístico? He ahí las razones de una antigua querrela que para nosotros ha quedado sin efecto.

El material simbólico en que se basa la producción rulfiana presupone un juicio de valor que no permite

el descuido de las formas artísticas. El paisaje retratado, sus tonalidades, sus grises, sus ausencias, sugieren premeditación al momento de proyectar una imagen sobre el mundo. Es en ese acto conciente, y en esa suerte de paralelismo temático en que instala fotografía y literatura, cuando Rulfo escapa al ideal del reportero. Su fotografía no es concebida como una noticia de actualidad ni intenta captar el instante más representativo del momento. Rulfo trabaja sobre un tema y desde esa hondura analítica se permite crear. El juego de la creación intenta no otorgar espacio a los azares. Hay meticulosidad proyectiva más allá de los caminos errantes que despierta su lectura. No vemos en Rulfo un mero retratista ni un artista abstracto encandilado por el ensayo fotográfico. Por lo tanto, discutir la pertinencia de llamar arte a la fotografía parece inducirnos a un problema falso. "No se trata de reemplazar la pintura por la fotografía y la pintura actuales, sugiere Moholy-Nagy, sino de evidenciar que el desarrollo de medios técnicos, surgidos de la revolución industrial, ha contribuido grandemente en la génesis de nuevas formas dentro de la creación artística".²⁸

El pasaje, violento, del estado oligárquico al estado moderno es interrogado desde el lugar del despojado. Los antiguos campesinos comunitarios, sobrevivientes en las tierras más inaccesibles del sur, los *semiproletarizados del campo*, como los define Aguilar Mora, el *proletariado agrario andrajoso*, como gusta llamarlos Mires, reaparecen con Rulfo. Rostros olvidados. Sueños derruidos. Depósitos humanos donde se alojan los excluidos del sistema. Rulfo atestigua el fracaso revolucionario y los desechos sobre los que se reorganizó el estado. Si este se origina sobre la base de "un consenso que permitió reglar los litigios entre fracciones de una misma clase, principalmente entre las que basaban su predominio en las posesiones tradicionales y las que se iban vinculando al mercado mundial",²⁹ el triunfo sobre la dictadura de Porfirio Díaz dio lugar a un estado capaz de timonear nuevas relaciones sociales sin alterar finalmente las estructuras de una economía dependiente. De acuerdo al censo de 1930 el 83,4 % de la tierra laborable, por caso, estaba en

poder terrateniente.

Tomando por cierto que lo que sigue a la Constitución de Querétaro y sus intentos de institucionalización hasta 1940 abarca momentos de incertidumbre y compromisos incapaces de sostener un poder hegemónico, los acuerdos sellados por el presidente Ávila Camacho liquidan los avances reformistas sustentados en el resurgente nacionalismo de Cárdenas. Obra pública, inversión industrial extranjera y apoyo financiero al sector privado se suman con vigor a los cambios generados por la incipiente industrialización y urbanización que le siguieron a la crisis internacional de 1929. Años más tarde, el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), tal la denominación populista, será rebautizado Partido Revolucionario Institucional (PRI). Nomenclatura inspirada en "una nueva elite política y de negocios destinada a tener peso creciente en la vida mexicana".³⁰

No serán simétricas, sin embargo, las consecuencias de la política económica continuada a la domesticación social de las organizaciones populares. Desde las primeras rebeliones registradas a finales del siglo XVII en la región de Chiapas y el Istmo de Tehuantepec ante el avance de la agricultura latifundista comercial, fue extendiéndose de sur a norte el descontento por la progresiva expropiación. Es precisamente en el norte y en la región central de Morelos, reducto del ejército zapatista, donde comienzan a observarse las primeras revueltas populares en la segunda mitad del siglo XIX. Desplazamiento que se explica por el crecimiento de la explotación ganadera y minera y por el vertiginoso crecimiento de las redes ferroviarias capaces de conectar aquel estado con los centros de exportación ubicados en Veracruz y Acapulco, refugios estratégicos del poder central que, entre 1914 y 1915, pierde el control de Ciudad de México a manos de los ejércitos de Emiliano Zapata y el norteño Pancho Villa luego de la convención rebelde de Aguascalientes. El espectacular crecimiento económico que acompañó los estertores de la guerra puso una vez más de manifiesto las desigualdades sociales. Mientras el norte hizo gala de nuevas técnicas de

irrigación de suelos y se capitalizó con el fin de diversificar su agricultura, el sur se fue consumiendo entre áreas desérticas, agricultura de supervivencia y trabajos forzados, rango menor en la organización laboral capitalista que jerarquizó el trabajo de medianeros, aparceros y arrendatarios del centro y del norte del país.

Al sostener que la creación ronda alrededor de tres temas básicos, el amor, la vida y la muerte, Rulfo se abocó a la concreción de formas singulares, aquellas que no repitan lo sostenido por otros. De allí la importancia brindada a la estructura artística. Cuestionado muchas veces por su aparente desdén por lo mundano, Rulfo contestó con el silencio y la trascendencia de su obra. Criticado por no hacer historia, se permitió aceptar que los desafíos de la creación suponen una escritura fundada en hechos que nunca han sucedido. Visión coincidente con la apreciación de aquellos escritores y críticos que sostienen que la eficacia política se logra cuando más y mejor se trabaja las mediaciones del lenguaje. Tanto la fotografía, *la expresión más viva de la plástica moderna*, al decir del pintor Diego Rivera, como la escritura (*alegorización*) de Juan Rulfo parecen el resultado de un compromiso complementario. Una obra que vuelve indivisible lo documental y lo poético, y quizás incomode por su audacia textual abierta a los sentidos.

De lo subjetivo. Consideraciones finales

Retomando las reflexiones de Walter Benjamín citadas por Luis Felipe Noé, decimos con él que "el plano del lenguaje es una superestructura ficcional donde la realidad es simbolizada por palabras".³¹ Con algo de atrevimiento podemos expresar que Rulfo también simboliza la realidad con imágenes que se valen de ese nuevo código visual que impone la fotografía. Código con el cual trabaja el fotógrafo en su intento por representar una realidad limitada por su mirada, sintetizada en la oposición campo-fuera de campo, y las cualidades estéticas que pretenda otorgarle a lo retratado tomando "decisiones formativas autónomas como el foco, la luz o el encuadre".³²

Ahora bien, dejando de lado la perimida discusión acerca de la objetividad artística, podríamos preguntarnos qué es lo que convierte a las fotografías en material significativo. Si nosotros observamos las imágenes-foto de Rulfo desconociendo su contexto productivo no sólo estaremos condicionados a la hora de ubicarlas temporal y espacialmente sino que habremos de omitir toda referencia histórica que pueda trasuntarlas. Es precisamente por ello que "la imagen debe comprenderse en su relación con contextos discursivos más amplios que establecen ciertas condiciones o claves culturales para su legibilidad".³⁵ Detalle que sirve una vez más para poner de manifiesto el juego de estrategias de sentido inherentes a la creación artística. Riesgo que, en el caso de Rulfo, producto del sentido (no del efecto) muchas veces impreciso de su obra, originó imputaciones políticas y un consumo acotado a lo estético. "Sin política, dirá Sontag, las fotografías del matadero de la historia simplemente se experimentan, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores".³⁷

Algunos autores, como en el caso de Beceyro, toman distancia de Sontag afirmando que dicho condicionamiento constituye "una trampa consistente en encerrar esa obra en su circunstancia histórica, haciéndole perder así toda posibilidad de comunicación con un espectador que no tenga de ese hecho histórico una experiencia personal directa".³⁸ Otros forzaran la misma conclusión cuando afirman que "la vaguedad y la indefinición de la novela permiten asimismo las implicaciones de universalidad".³⁹ Nuestro análisis, por su parte, adscribe a la idea según la cual un acercamiento a la historia mexicana permite explorar matices insoslayables de su obra. Lo expresa de algún modo Barthes con su noción de *stadium*. Si la fotografía tiene funciones que son coartadas para el productor de imágenes, y "estas funciones son informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas",⁴⁰ el contrato cultural que se establece entre creadores y consumidores permitirá que el espectador experimente el abordaje que fundamenta y aviva la práctica del fotógrafo, aunque lo haga desde su propio mirar. Distinción de

aquello que en la fotografía opera como un "azar que me despunta",⁴¹ herida-impacto que no requiere del análisis, tan sólo de una reminiscencia sensitiva. Sin embargo, la prioridad que parece darle Barthes al *punctum* choca con una objeción que parece parida de su seno: "La subjetividad del *punctum* adquiere su forma partiendo de la materia *stadium*", por lo tanto "la construcción de la singularidad del individuo sólo puede entenderse como una estrategia de negociación permanente con los contratos propuestos en la oferta cultural".⁴² No es entonces únicamente la creación artística un hecho preñado con las marcas del subjetivismo humano. También el consumo de imágenes-foto con su añeja carga de objetividad trasladada de la fotografía al lector presupone una fuente inacabada de interpretaciones moldeadas por la relación entre lo individual y lo colectivo en el marco de una cultura.

La cultura, siempre que entendamos por ella el espacio simbólico donde batallan diferentes sistemas sociales de representación,⁴³ reubica de este modo a las diferentes estrategias artísticas dentro de un espacio comunicativo que subraya tanto las condiciones de producción como las de reconocimiento. Al establecer un vínculo cercano entre las diferentes peripecias históricas y la propuesta artística de Rulfo no cercenamos la multiplicidad de efectos posibles sino que albergamos la esperanza de que aquellas marcas constituyan una huella que aleja y actualiza.

Con Rulfo, escribió alguna vez Carlos Fuentes, hay que estar alerta y preguntarse, ¿por qué tanta calma, tanta belleza, tanta luz? habría que preguntarse por la sombra de esa luz, por las inquietudes detrás de esa serenidad. Aquí nos hemos preguntado cuán significativamente política puede resultar una obra artística convertida por eso mismo en un campo de batalla. Rulfo reconstruye la realidad a través de configuraciones de sentido intervinientes en la semiosis social. Muestra, pero sobre todo dice. Sus fotografías capturan, en cierto sentido, la realidad, pero ofrecen fundamentalmente una interpretación del mundo al igual que las pinturas y los dibujos. Con su literatura transita un camino parecido. Primero la vida.

"El cielo era todavía azul. Había pocas nubes (...) las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul (...) Llanuras verdes... Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el dolor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada..."⁴⁴

Luego todo será quietud. Zonas yermas. Entonces otra vez: ¿Cuáles son las inquietudes que se esfuman detrás de esa calma? La historia de México puede enriquecer las respuestas; Rulfo la ha recreado mediante el uso plurívoco de la poesía. Sus imágenes persisten con la obstinación de quienes se niegan a desaparecer. Sobresale en ellos una íntima resistencia: "Yo veo en estas bellísimas figuras humanas un amor que ha decidido no sepultarse, lo contrario de Pedro Páramo, para dar cuenta de la dignidad a través del tiempo".⁴⁵ Rulfo siempre se rehusó a explicar su obra. Únicamente habló de la literatura, esa gran mentirosa de la que emerge un mundo otro, "principio fundamental de la creación".⁴⁶ La imaginación, las bondades líricas de su obra, en definitiva, "no descubren ni construyen realidades, sino que construyen sistemas de pensamiento".⁴⁷

México carga aun con permanencias estructurales que le dan sentido a su presente. Lo tensionan. Lo llenan de reminiscencias identitarias. El indigenismo prehispánico. El señorío colonial. La independencia fratricida. La modernización excluyente y racista. Las taras hereditarias del positivismo. La rebeldía y el sueño postergado de una revolución que no se agota en su interminable hermenéutica. Es materia de los historiadores no caer en trabajos donde prime la banalidad de lo anecdótico. Por nuestra parte, aquí culminamos nuestro primer intento de seguir pensando a Rulfo. Lo hacemos con los desafíos sintetizados por la ensayista Mercedes Iturbe: "Mucho se ha escrito sobre las semejanzas entre la obra literaria y las imágenes fotográficas de Rulfo. Algunos piensan que la fotografía fue su primer manuscrito hecho con luz para después llegar

a la palabra escrita. Es casi imposible saberlo, y tampoco es indispensable desentrañarlo pues, muy probablemente, en la mente indecifrabable del personaje taciturno, todo corría como un manantial de poesía que conectaba, de manera natural, cada una de las voces".⁴⁸ En definitiva, las múltiples determinaciones de lo histórico no concluyen en lo simbólico. Sin embargo, en aquello que Paul Ricoeur llama la *imaginación productiva*, modo en que la ficción se refiere a la realidad, y en los diversos modos de representarla emergen pretensiones referenciales que, sin considerar las asimetrías epistemológicas suscritas en la introducción, permiten analizarla. Ése ha sido el intento.

Notas:

1. CARDOSO, Ciro y PÉREZ BRIGNOLI, Héctor, *Historia económica de América Latina*, Barcelona, Crítica-Giraldó, 1981, Cap. IV, p 223.
2. BRAUDEL, Fernand, *Escritos sobre historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p 47.
3. PÉREZ, Alberto, "Antecedentes de la Revolución Mexicana desde una perspectiva de larga duración", en *Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, Vol. V, Rosario, ArcaSur Editorial, 2000.
4. La intervención directa de los Estados Unidos en la resolución del conflicto civil en México escondía intereses económicos depositados en aquel país y el resguardo de un capital natural central para el desarrollo de su economía. Halperin Donghi sostiene que "en medio de la guerra civil que destruye el orden rural, el petróleo ofrece en México el principal rubro de exportación y se expande con un movimiento uniforme ascendente que contrasta con el de la economía general. Las compañías inglesas, y sobre todo las norteamericanas, que explotan el petróleo mexicano construyen en medio del desorden general su propio orden: desde su puerto de Tampico forman un sistema de transporte y comunicaciones que logra superar las perturbaciones de esos años de revueltas". HALPERÍN DONGHI, Tulio, *Historia Contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1992, p 322.

5. STANLEY, Myriam, "El populismo en América Latina", en: *Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, Op. Cit., pp 347-360.
6. RULFO, Juan, *Pedro Páramo, treinta años después*, en www.lettras.s5.com
7. MARTÍNEZ, Elizabeth, "Un espejo de la historia. Miles de fotos. Aproximaciones al estudio sobre la fotografía de personas detenidas-desaparecidas durante la dictadura militar en Argentina", en: GODOY, Cristina (Ed.), *Historiografía y memoria. Tiempos y territorios*, Madrid, Miño y Davila, 2002, p 103
8. RULFO, Juan, *Ibidem*
9. RULFO, Juan, *Ibidem*
10. En cuanto a la idea de género nos remitimos a la definición propuesta por Mjail Bajtin: "Tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables". BAJTIN, Mjail, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, p 254.
11. RULFO, Juan, *Pedro Páramo / El llano en llamas y otros textos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p 11.
12. SEO, Yoon Bong, Juan Rulfo, escritor y fotógrafo: dos artes en conjunción, México, Universidad de Guadalajara, www.lettras.s5.com
13. GODOY, Cristina y HOURCADE, Eduardo, "Hamlet: muerte y locura. (Una historización)", en: GODOY, C. y HOURCADE, E. (comp.), *La muerte de la cultura. Ensayos históricos*, Rosario, UNR Editora, 1993, p 32.
14. PÉREZ, Alberto, "Antecedentes de la Revolución Mexicana desde la perspectiva de larga duración", en: *Anuario del departamento de Ciencias de la Comunicación*, Vol. V, Rosario, ArcaSur Editorial, 2000, p 137.
15. JÁUREGUI, Andrea, "Imágenes e ideas de la muerte en Buenos Aires", en: GODOY, C. y HOURCADE, E. (comp.), Op. Cit., p 64.
16. Nos remitimos a la idea desarrollada por Philippe Dubois según la cual "el efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó de entrada a la semejanza existente entre la foto y su referente. La fotografía, al comienzo, es percibida por el ojo natural como análogo objetivo de lo real". DUBOIS, P., "De la verosimilitud al index", en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986
17. MARTÍNEZ, Elisabeth, BISELLI, Rubén y MARENGO, Mirtha, *Introducción a los lenguajes. La fotografía*, Rosario, Laborde, 2000, p 37.
18. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1980, p 31.
19. SCHAEFFER, Jean-Marie, "El icono indicial", en: MARTÍNEZ, E., BISELLI, R. y MARENGO, M., Op. Cit., p 93
20. *Ibidem*, p 85.
21. SARLO, Beatriz, "La ficción", *Revista Ñ*, Editorial Clarín, N° 129.
22. BRODSKY, Marcelo (comp.), "Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA", en: NOÉ, Luis Felipe, *Por algo será, por algo fue*, *Revista Ñ*, Editorial Clarín, N° 129.
23. RULFO, Juan, *Pedro Páramo, treinta años después*, en www.lettras.s5.com
24. GILLY, Adolfo, "La guerra de las clases en la Revolución Mexicana (Revolución permanente y autoorganización de las masas)", en AA.VV., *Interpretaciones de la Revolución Mexicana*, México D. F., Nueva Imagen, 1987, p 49.
25. Véase MIREs, Fernando, "México: un carrusel de rebeliones", en: MIREs, F., *La rebelión permanente. Las revoluciones sociales en América Latina*, México, Siglo XXI, 1988, p 176.
26. CORDOVA, Arnaldo, "México: revolución burguesa y política de masas", en: AA. VV., Ob. Cit., p 71.
27. SEO, Yoon Bong, Op. Cit., www.lettras.s5.com
28. RULFO, Juan, *Pedro Páramo / El llano en llamas y otros textos*, Op. Cit., p 13
29. *Ibidem*, p 10
30. BLESSING, Gunther, *El monólogo de Susana San Juan del fragmento 42 ante la totalidad de la novela Pedro Páramo*, Alemania, Universidad Johannes Gutenberg, www.lacasadeasterion3.homestead.com
31. FREUND, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p 50.
32. MIREs, F., Ob. Cit., p 158.
33. HALPERÍN DONGHI, T., Op. Cit., p 518.
34. NOÉ, Luis Felipe, Arte y conciencia, I Seminario de análisis crítico de la realidad argentina (1984-1999), Cuadernos de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2001. Véase
- BENJAMÍN, Walter, "El autor como productor", en: BENJAMÍN, W., *Tentativas sobre Brecht*, Buenos Aires, Siglo XIX, 1994.
35. ECO, Humberto, "Fotos de paredes", en *La definición del arte*, Buenos Aires, Martínez Roca, 1990, p191.
36. MARTÍNEZ, E., Op. Cit., p 106.
37. SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
38. BECEYRO, Raúl, *La historia de la fotografía en diez imágenes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
39. BLESSING, Gunther, Op. Cit., www.lacasadeasterion3.homestead.com
40. BARTHES, R., Ob. Cit., p 29.
41. *Ibidem*, p 34.
42. VERÓN, Eliseo, "De la imagen semiológica a las discursividades", en: VYRAT-MASSON, Isabelle y DAYAN, Daniel (comp.), *Espacios públicos en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1995, p 54.
43. WILLIAMS, Raymond, *Cultura (Sociología de la comunicación y arte)*, Barcelona, Paidós, 1982.
44. RULFO, Juan, *Pedro Páramo / El llano en llamas y otros textos*, Op. Cit., p 22.
45. FUENTES, Carlos, *Formas que se niegan a ser olvidadas*, www.cultura.df.gob.mx
46. RULFO, J., *El desafío de la creación*, www.escrituracreativa.com
47. FERNÁNDEZ, Ana, *Los asedios de la imaginación*, Página 12, 08/08/03.
48. ITURBE, Mercedes, *Juan Rulfo, voces y silencios*, www.cultura.df.gob.mx

Registro Bibliográfico

COSSIA, Lautaro Marcelo
 "México en Clave Cultural", en *La Trama de la Comunicación Vol. 11, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2006